



“Un Poilu de 14-18” (p. 130) © Naïel

Luca Greco

Dans les coulisses du genre :
la fabrique du soi chez les Drag Kings

*Ouvrage publié avec le concours du CREM
– Centre de recherche sur les médiations –
EA 3476, Université de Lorraine*



Lambert-Lucas

Remerciements

... à celles et ceux qui n'ont jamais cessé de m'encourager tout au long de cette recherche, qui m'ont accueilli dans leurs laboratoires et m'ont permis de présenter publiquement mon travail, me permettant ainsi d'avancer. Qu'elles et ils soient remercié.e.s pour leur générosité dans l'échange : Niko Besnier, Josiane Boutet, Maria Candea, Natacha Chetcuti, Sandro Duranti, Béatrice Fraenkel, Sara Garbagnoli, Chuck Goodwin, Candy Goodwin, Claire Kramsch, Lorenza Mondada, Michèle Monte, Salikoko Mufwene, Elinor Ochs, Marie-Anne Paveau, Gianfranco Rebucini, Patrick Renaud, Juliette Rennes, Laura Sterponi, Véronique Traverso, Cécile Vigouroux, Pierre Zoberman.

Un remerciement particulier aux merveilleux Drag Kings de Bruxelles et à Max Nisol. Sans leur disponibilité, leur générosité et leur amitié, ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

Pour Sió

Une entrée en matière

Le langage est un champ de bataille

Le présent ouvrage est le résultat d'une enquête de quatre années menée à Bruxelles entre 2008 et 2013 dans les ateliers Drag Kings (*Drag King Workshops*)¹. Son objectif est de rendre compte de la dimension catégorielle², collective, historique et politique des pratiques de construction et de présentation d'un soi « masculin » dans les ateliers Drag King. Je défendrai l'idée que le soi tel qu'il est construit par les Drag Kings dans les ateliers se construit par et dans le langage, qu'il est irréductiblement pluriel, polyphonique, multiple et que cette multiplicité est politiquement subversive en ce qu'elle questionne les idéologies de genre qui classent et hiérarchisent les individus entre hommes et femmes.

L'idée de travailler sur, avec et pour les Drag Kings a progressivement pris forme grâce à un ensemble d'images, de textes, d'expériences et de rencontres qui ont suscité un désir de plus en plus fort à la fois de faire ce livre et de comprendre par l'analyse des pratiques de travestissement et de Drag les relations entre genre et langage, le fonctionnement des pratiques de construction et de fabrication d'un soi genré, ainsi que l'exploration des articulations possibles entre linguistique, anthropologie, sociologie et études théâtrales à partir d'une enquête comme celle-ci.

Le point de vue proposé est celui d'un ethnographe et d'un sociolinguiste travaillant en études de genre et qui pose le langage au centre de l'accomplissement du genre – langage entendu comme répertoire multisémiotique – paroles, gestes, postures, voix, regards, vêtements,

1. De nombreux thèmes et termes de cette recherche ont été importés des États-Unis. Alternant dans la presse absence et présence de majuscules initiales, emploi ou non-emploi d'italiques, ils ne sont pas encore graphiquement stabilisés (v. p. ex. les variantes < Gay >, < « gay » > et < gay > aujourd'hui neutralisées en faveur de < gay > ; le mot est entré en 1952 dans la langue française). Dans la mesure du possible, nous avons uniformisé les formats en privilégiant les plus simples ; seuls *butch*, *queer* et *camp* ont systématiquement été imprimés en italiques.

2. Dans cet ouvrage, nous employons les mots *catégorie* et *catégoriel* pour désigner les classements et affectations de genre et de sexe, principalement.

etc. La construction d'un corps genré se fait en groupe, par le biais du langage, en interagissant avec les autres et en mobilisant en même temps toutes les ressources disponibles. Ainsi, pendant qu'on cherche à s'aplatir les seins, quelqu'un de plus expérimenté peut montrer comment faire et contribuer à l'expérience d'un nouveau corps par le regard, le parler et le contact avec l'autre.

À Bruxelles, une affiche dans la Maison de l'Arc-en-ciel raconte : Voulez-vous essayer les féminités masculines pour un soir ou pour la vie ? Venez nous rejoindre ! Des vêtements et des prénoms de garçons sont choisis par les participant.e.s et chacune se transforme en Roi de la nuit, en Drag King.

Si c'est par la parole que nous sommes identifié.e.s comme des sujets sexués et genrés « c'est une fille », « c'est un garçon », c'est encore par elle que nous déconstruisons ce premier acte fondateur pour raconter une autre histoire, pour contester cette assignation de genre, pour réparer l'injure – « femmelette ! », « hommasse ! », « pédé ! » – et pour reconstruire un autre monde possible. Si la langue est « fasciste » comme disait Roland Barthes lors de sa leçon inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1977 parce qu'elle porte les traces du pouvoir et de la domination, la langue est aussi cet espace au sein duquel nous pouvons agir pour reconstruire notre vécu, notre existence. Contraint.e.s par un vocabulaire et une morphologie qui portent les marques de la binarité et de la domination masculine, nous pouvons, au sein même de cet horizon normatif, donner corps à une autre voix possible. Les armes dont nous disposons pour nous battre contre les injonctions à la binarité sont multiples. La langue n'est d'ailleurs pas uniquement de la parole car elle est toujours accompagnée et resignifiée par des gestes, de la marche, des regards, des vêtements... Autant de ressources qui font sens pour construire son propre genre et rendre sa propre vie désirable.

Anne franchit le seuil de la Maison de l'Arc-en-ciel. Elle entre, elle vient de France tout exprès pour les ateliers Drag King. Elle dit qu'elle a toujours voulu essayer de donner corps à sa masculinité, c'est le moment, elle sera King Carlos.

C'est autour de ce défi – comment changer son corps et son genre par le biais du langage et en faire ainsi une œuvre politique et esthétique – que se situe le propos de cet ouvrage. C'est ainsi que les pratiques Drag King – des personnes assignées femmes à la naissance incarnant les masculinités dans une démarche personnelle, artistique et politique – deviennent un espace idéal pour répondre à la question lancée par Michel Foucault lors de sa conférence de Berkeley en avril 1983 :

Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société, l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie [...]. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie ? »

Cette déclaration de Foucault m'intéresse pour trois raisons. Premièrement, elle fait écho au travail sur les pratiques de construction, de déconstruction et de libération d'un soi genré chez les Drag Kings. Dans ce contexte, le fait d'incarner plusieurs types de masculinités met à mal la dimension ontologique de la masculinité et du genre et montre son caractère construit, fictionnel, performatif (Connell 1995). Ces pratiques sont politiques en ce qu'elles questionnent les frontières du genre mais aussi artistiques car elles peuvent donner lieu à des performances et font des corps des participantes un matériau plastique, la matière et l'objectif d'une transformation publique. Deuxièmement, l'appréhension des vies quotidiennes au prisme de l'artistique permet de se focaliser sur la dimension procédurale des pratiques sociales, sur leur accomplissement pratique et sur les modalités d'un tel accomplissement. Ce dernier point permet de se concentrer moins sur *pourquoi* les acteurs sociaux font ce qu'ils font que sur *comment* ils le font – et sur les modalités de leur faire, les processus, pour sortir d'une vision psychologisante et individuelle des pratiques quotidiennes. Troisièmement, l'appréhension esthétique de la vie quotidienne permet de se focaliser sur la dimension processuelle du genre qui fait l'objet de cet ouvrage.

Carlos se transforme, commence à couper ses cheveux en petits morceaux qu'il collera ensuite sur son visage. En se regardant au miroir, il se voit barbu avec des petites moustaches. Il montera sur scène un an plus tard avec quelques camarades de l'atelier.

Les féministes ont depuis longtemps souligné la force pragmatique du langage et la relation particulière que les minorités de genre et sexuelles entretiennent avec lui. La féministe et artiste performeuse Martha Rosler réalise en 1975 une performance au titre évocateur, *The Semiotics of the Kitchen*. Dans cette performance, dont on garde un enregistrement vidéo, l'artiste met en scène une sorte de dictionnaire de l'oppression dans lequel elle nomme et montre par ordre alphabétique un objet prototypique de la cuisine dans le but d'en révéler la dimension genrée et aliénante. En 1977, Audre Lorde, poétesse américaine d'origine antillaise, lesbienne, intervient dans *Lesbian and Literature Panel* au congrès annuel de la *Modern Language Association* (MLA) avec une conférence dont le titre ne peut qu'être moins évocateur : "Transformation of Silence into Language and Action" (La transformation du silence en langage et en action). C'est sur le style de la narration qu'elle raconte comment, dans une période si délicate de sa vie, se situant entre l'annonce d'un cancer du sein et l'intervention qui s'ensuivit, ce qui l'avait le plus marqué était le regret de toutes ces années passées en silence, à ne pas prendre la parole. D'où la nécessité urgente, lorsqu'on est femme, noire, lesbienne, poétesse, de s'approprier la parole, de se définir et de parler en son nom propre. C'est ainsi que le silence se transforme en action et devient acte de dévoilement et de (re)cons-

truction de soi. Le silence, celui qu'on s'impose, est violent, dit-elle. C'est comme un coup de poing dans la figure qui vient de l'intérieur. Parler, se définir, même dans l'impossibilité de cet acte, c'est ne pas céder au silence, c'est un acte contre la mort. Il suffirait d'imaginer juste pour un moment l'image suivante : une chorale des voix qui se lèvent pour parler et pour défier la mort véhiculée par le silence. De l'autodétermination par le langage.

Carlos durant la pause de l'atelier me fait un aveu, je ne suis pas lesbienne. Le Drag Kinging ça n'a rien à voir avec le fait d'être lesbienne, au moins dans mon cas. Je suis un garçon qui aime les garçons. Voilà qui suis-je.

Ce n'est pas un hasard si l'un des éléments constitutifs du processus qui a transformé les Africains en esclaves fut l'enlèvement du nom et la dispersion du groupe pour empêcher le recours à une langue commune (Bell Hooks 1982 : 19). C'est peut-être contre les dangers du silence que Malcolm X, lors de sa détention, prit la décision de se jeter dans la lecture et l'écriture, des fenêtres ouvertes sur le monde et la liberté (Malcolm X & Haley 1966). Les groupes subalternes et minorisés³ sont fort conscients des enjeux liés à la nomination et au choix des catégories utilisées pour parler de soi. Parler de soi, en son propre nom, peut devenir ainsi une question centrale pour la position que nous occupons dans l'arène sociale, voire pour notre existence. Une des armes les plus puissantes utilisées par les féministes radicales étatsuniennes, italiennes et françaises a été le langage tel qu'il était pratiqué dans les groupes de conscience féministe (*consciousness raising groups* v. Sarachild 1978). C'est en effet contre l'injonction au silence, dans la recherche d'un nouveau vocabulaire, que les féministes se sont réunies pour faire l'expérience de nouvelles formes de communication, non mixtes, et d'une forme de connaissance fortement ancrée dans l'expérience et dans les pratiques des femmes. C'est ainsi, par et dans l'échange de parole, que les expériences émergent et que le partage d'une condition commune liée au système politique d'exploitation des femmes par les hommes permet une prise de conscience de sa condition et une riposte politique (Sarachild 1978 : 148). C'est enfin dans le cadre des groupes de conscience que la formule « le personnel est politique » (Hanisch 1969) prend sens car c'est dans ces types d'échanges qu'une nouvelle épistémologie de l'expérience et du savoir prend place grâce à l'accent

3. On a longtemps utilisé le mot *minoration* pour qualifier un processus de substitution linguistique par la perte progressive de fonctions sociales d'une langue dominée en contexte de diglossie. Le terme *minorisation*, plus récent, intègre le morphème *-is-*, qui met l'accent sur le fait que le phénomène n'est pas naturel mais culturel et résulte d'un processus volontaire de la part des groupes dominants. Sur cette question, voir Ph. Blanchet, « Essai de théorisation d'un processus complexe », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 10, n° 1, 2005, p. 17-47 ; v. aussi J. Costa (2015) dont les catégories de « *minority language* » et « *new speaker* » mériteraient d'être recontextualisées dans le domaine des études de genre.

novateur mis sur la dimension langagière, collective (vs individuelle), praxéologique (vs théorique), plurielle (vs solitaire) des savoirs et des expériences. Tel est le cadre dans lequel la féministe italienne Carla Lonzi invite les femmes à parler – comme le montre le titre de son journal intime *Taci, anzi parla* (Tais-toi, ou mieux parle) (1972-1977) publié en 1978. C'est dans cet impératif « Parle » qu'elle s'adresse à toutes les femmes et par lequel elle les invite à se réapproprier leur existence et à découvrir par la parole et dans l'expérience un nouveau moyen d'appréhender les rapports sociaux des sexes.

Carlos parle. Il me dit combien l'espace porte les marques des rapports sociaux de sexe. Les hommes sont les maîtres de la rue, ils prennent de l'espace et regardent droit devant eux sans crainte. C'est là qu'il se rend compte à quel point le Drag kinging peut devenir une expérience politique. C'est là qu'il se rend compte à quel point les femmes sont écartées de l'espace public, de la rue.

Les groupes subalternes et minorisés sont par ailleurs fort conscients des enjeux liés à la nomination et au choix des catégories utilisées pour parler de soi et utilisées par les autres à leur place. À ce propos, on pourrait tout à fait imaginer une histoire des processus de marginalisation ayant trait à la sexualité, au genre, à la classe, à l'origine se faisant par l'identification des moments historiques où les prises de parole sont possibles ou interdites : à quel moment tel groupe peut-il prendre la parole en public ? à quel moment cette parole est-elle audible ? Dès qu'un groupe social (ou civil, ou sociétal) se constitue en tant que tel et qu'il a accès à l'espace public, sa prise de parole est thématisée comme un moment important pour restaurer une vérité occultée et construire sa propre narration. C'est ce qu'une association comme Act Up a fait en formant son célèbre slogan sur une équation puissante entre le silence et la mort, "*Silence = Death*". C'est ce que les féministes étatsuniennes ont fait en 1969 avec les premiers *abortion speak out*, véritables performances verbales dans lesquelles chacune prenait la parole pour raconter son avortement et s'imposer en tant qu'expertes face à un pouvoir médical masculin. L'enjeu est d'instaurer par le langage une autre vérité ancrée cette fois-ci dans l'expertise de l'expérience et construire par ces performances verbales une mémoire communautaire.

Carlos se fait des amis dans l'atelier. Il participe à des activités comme la Journée internationale de la mémoire transgenre et tombe amoureux. Pour la première fois, il se sent part d'un groupe.

La parole contient ce pouvoir incroyable de donner l'impression que l'expression de soi passe par la parole, que notre parole sera celle qui parle pour nous et celle qui re-établit une justice par rapport à un discours de la haine utilisé pour insulter, marginaliser, pathologiser.

Voici à titre d'exemple comment le FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) dans le *Rapport contre la normalité* (1971) ré-écrit un vocabulaire dédouané du patriarcat et de l'ordre symbolique, bourgeois, hétérosexiste :

Folles : nos frères. Les homo-flics comme les hétéro-flics leur reprochent d'être efféminés, maniérés, de s'afficher. Objet de mépris pour beaucoup, les folles ne sont acceptées que si elles amusent (notamment dans les milieux des arts et des lettres).

Normal : souvent confondu avec naturel. Ne signifie rien de plus que coutume et convention. Il était « normal » d'être nazi dans l'Allemagne d'Hitler.

Famille : première source de névrose et de maladies mentales. On dit : cellule familiale. Antichambre de la prison (souvent à perpétuité).

Carlos impose le masculin dans la grammaire de son langage. Tout le monde s'adresse à lui en parlant de lui au masculin.

Dans ce cadre, on peut parler d'un processus d'autodétermination linguistique de soi s'incarnant dans le format, somme toute classique, du dictionnaire et permettant de répondre aux interpellations qui catégorisent les corps et les genres selon un principe binaire. Le langage est donc en ce sens un puissant outil de construction de soi ou de « resubjectivation » (Eribon 1999 : 18) en ce qu'il permet, à partir de l'identité assignée, de créer des espaces de vie par la nomination de soi. Il n'est pas étonnant que minorités de genre et minorités sexuelles lui confèrent une importance cruciale et qu'une certaine « police discursive » circule dans ces communautés. Voici un exemple tiré d'un échange entre Max – un des fondateurs de l'association *Genres pluriels* de Bruxelles – une association en défense des personnes trans, intersexes et aux genres fluides – et cet.te usager.e de la liste de diffusion :

- (1) Corpus DKB, liste GP
 bonjour les filles,
 je rêve d'apprendre à coudre et de pouvoir customiser des vêtements ... de faire de jolies petites choses toutes mignonnes ... et vous aimez-vous cela ? j'aimerais bien échanger un peu nos idées de création ... bises à toutes
 Irène
- (2) Bjr Irène
 Tu sais il n'y a pas que des "filles" sur le XXXgroupe de GPs qui regroupe toutes les membres de l'association. Il y a des membres ni "garçon" ni "fille". On envoi qqe chose de plus general comme "bonjour à toutes" ou juste "coucou" est aussi très bien.
 Bisous et bon WE.

Carlos change d'attitude par rapport au langage et me dit qu'il peut aussi parler au féminin et que cela n'a pas trop d'importance finalement. Son positionnement transgenre fait du langage un terrain créatif où plusieurs formes sont proposées comme yel à la place de il et de elle.

Le langage est porteur d'une histoire qui blesse et fait écho à d'autres situations dans lesquelles l'utilisation d'un mot non choisi et non souhaité produit non seulement de la violence symbolique mais contribue à priver les sujets de toute capacité d'action. C'est pourquoi on attribue dans nos sociétés occidentales autant d'importance à la prise de parole dans les espaces publics et qu'on utilise la métaphore du placard pour signifier par le *coming out* la fin de la honte et du silence. Dans l'Italie des années 1970, le groupe FUORI!, acronyme de *Fronte Unitario Omo-sessuale Italiano* (Front unitaire homosexuel italien) – le mot signifie « Dehors ! » –, prônait déjà une politique de publicisation⁴ de soi. Le fait de crier une identité stigmatisée et d'entrer maquillé dans un espace public permettait de « sortir du placard » et d'opérer un passage du « dedans », marqué la peur et la honte, à la fierté du « dehors ». Ces pratiques ont le pouvoir et l'objectif de dénaturiser un certain nombre d'attentes sociales, linguistiques et spatiales, elles sont irréductiblement multisémiotiques (linguistiques, posturales, gestuelles, vocales, matérielles, spatiales) et ont constitué une part importante du répertoire politique de beaucoup de collectifs comme FUORI! en Italie, le FHAR et les Gazolines en France, le groupe théâtral des Cockettes dans les États-Unis des années 1970.

Carlos écrit en français, en espagnol, en italien, parfois en anglais. Il rêve d'une langue qui les contienne toutes et d'un texte mélangeant plusieurs genres discursifs.

Les écrivaines féministes sont bien conscientes du pouvoir du langage et de ce qu'il peut générer en termes d'émancipation politique. C'est par l'écriture et par la création d'un espace où l'expression de soi peut avoir enfin lieu (*A Room of One's Own* (1929) « Une chambre à soi ») que Virginia Woolf déclare que les femmes pourront se libérer de la dépendance économique et sociale vis-à-vis des hommes. C'est en dépassant la question de l'écriture féminine, et par le biais de véritables expériences linguistiques autour des pronoms, de la structure textuelle et de la recherche d'une autre langue, que Monique Wittig (2010) pose la question de la langue comme une voie d'accès à des espaces « autres », à des *hétérotopies* comme les appellera Foucault (1966 [2009]), des lieux se situant en deçà et au-delà du binarisme et de la domination masculine. Wittig a toujours considéré la langue comme un véritable laboratoire d'expérimentation de nouvelles formes de résistance et de préfiguration d'un autre monde possible. C'est par le biais d'une nouvelle forme du

4. *Publicisation* : néologisme formé sur *publier* + *action*, pour 'action de porter à la connaissance du public'. Nota : n'est pas ici en cause un autre sens du même terme qui signifie le fait de ramener au sein du service public, d'une entreprise de l'État ou d'une collectivité territoriale, une activité effectuée par une entreprise privée, p. ex. *la publicisation du service des eaux*.

générique *elles*, ou en nous montrant comment les mots sont traversés par l'idéologie (1992), qu'elle a contribué à la mise en place d'une autre langue, voire d'un nouveau dictionnaire, dans lequel donner un nouveau sens aux mots et au monde. Un exemple, le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976) rédigé avec Sande Zeig dans lequel, en réaction à la romance hétérosexuelle, un nouveau vocabulaire des amantes lesbiennes est proposé.

Carlos cherche, scrute, écoute, lit. Il rêve d'un autre corps, d'une autre langue.

C'est en mélangeant les genres discursifs (récit biographique, poésie, essai scientifique) et les codes linguistiques (anglais et espagnol, anglais et français) que deux féministes comme Gloria Anzaldua (1987) et Theresa Hak Kyung Cha (2001) ont essayé de trouver d'autres espaces possibles de vie, artistiques, intellectuels, en dehors d'une langue marquée par la domination coloniale. Ce qui est intéressant dans ces véritables performances linguistiques est la valeur subversive attribuée au métissage des genres discursifs et au plurilinguisme. C'est un peu comme si on opposait au monologisme de la langue des dominants – langue lisse et dépourvue de traces dialectales – de nouvelles formes linguistiques non identifiables et non recyclables à cause de leur nature irréductiblement hybride et polyphonique. C'est d'ailleurs en mélangeant des langues comme l'italien et l'anglais que l'écrivain italien d'après-guerre, Beppe Fenoglio, dans le roman *Il partigiano Johnny* (1968), propose une écriture qui par son style ne peut être assimilée à aucune tendance, réfractaire par ses propres caractéristiques à être réutilisée et transformée par le fascisme qui imposait une langue radicalement monologique et monolingue dépourvue de tout emprunt et de toute trace dialectale.

Carlos a des origines espagnoles et italiennes, il fait de la recherche et transforme cette expérience en terrain de recherche. Il commence enfin à écrire. L'écriture c'est son plateau.

Bien que le langage ait été appréhendé par des théoriciennes du genre comme ce qui construit et déconstruit le genre, le sexe et les sexualités, un outil permettant de combattre ou de renforcer toutes les formes de discrimination, il reste aujourd'hui peu exploré et cela en dépit du succès du tournant linguistique dans les sciences sociales, les études culturelles et les études de genre. Si aujourd'hui les études de genre traversent à des degrés divers les sciences humaines et sociales presque dans leur totalité, la linguistique reste réticente à l'intégrer dans ses programmes si ce n'est pour lui faire une place à la marge à l'occasion des débats sur la féminisation des noms de métiers, de titres et de fonctions. Et c'est là que se situe le problème. Non pas au niveau de

la question de la féminisation qui est une bataille absolument nécessaire pour montrer le caractère idéologique et historiquement situé de la « neutralité » du générique masculin (Viennot 2014). Mais pour le sort réservé au langage lorsque le débat s'empare de celui-ci. Si les mots sont effectivement importants et si les approches critiques révèlent à l'évidence la violence symbolique dont la langue est porteuse, il est aussi nécessaire de souligner que la langue ne s'arrête pas aux mots. La langue n'est pas une liste des mots renvoyant à une réalité qui lui préexisterait en dehors de tout usage. La langue est bien plus que le lexique. D'autres niveaux sont importants et peuvent jouer un rôle aussi bien dans les discriminations que dans les procédés de construction et de déconstruction du genre : la syntaxe, la prosodie, le discours, l'interaction, tout un ensemble de ressources sémiotiques contribuant à construire le sens de façon holistique.

La linguistique mise en œuvre dans cet ouvrage est fortement ancrée dans les sciences sociales, ethnographiquement orientée, s'appuyant et se nourrissant des recherches menées dans les études de genre⁵. C'est une linguistique proche des études *queer*⁶, dont l'objet a été un questionnement sévère des dispositifs de catégorisation en général et une interrogation critique de la binarité et du système sexe / genre, en particulier (Butler 1990, de Lauretis 1991). Elle s'intéresse aux processus de catégorisation genrée, sexuée, à la façon dont les participant.e.s construisent des corps, des genres et sexes dans et par les pratiques langagières (Ochs 1992, Bucholtz & Hall 2004, Zimman, Davis & Raclaw 2014). Elle contribue à corporéiser la linguistique traditionnellement logocentrique et rejetant le corps et le genre dans le domaine de l'extralinguistique. Ce type de linguistique s'intéresse moins à la façon dont les minorités de genre et sexuelles parlent (le langage des femmes, des gays, des lesbiennes, des trans, des intersexes, des asexués) qu'à la façon dont le langage constitue ces sujets en sujets genrés et agissants. Cette linguistique ne s'intéresse pas uniquement aux « minorités » mais aussi à des catégories dont la définition et la constitution en sujets vont de soi comme les masculinités et les hétérosexualités. En considérant le langage comme un outil de constitution des genres, des sexualités, des corps, elle s'intéresse à la façon dont l'homo et l'hétéronormativité se

5. Sur les rapports entre linguistique et études de genre, voir Greco 2014 et 2015.

6. Courant théorique et mouvement politique, *queer* (en anglais 'bizarre', 'étrange', 'tordu', aussi utilisé comme injure adressée aux gays efféminés) naît au tournant des années 90 dans le cadre d'une critique sévère de tout dispositif catégoriel binaire (« homme vs femme », « hétéro vs homo », « blanc vs non blanc »...), d'une nouvelle politique des savoirs et des identités. La publication des ouvrages de Judith Butler, d'Eve Kosofski Sedgwick et de Michael Warner et un numéro spécial coordonné par Teresa de Lauretis pour la revue *Difference* au début des années 90 constituent une sorte de date de naissance du courant théorique dans l'espace académique. En français, on consultera Bourcier (2001), Perreau (2016), Cervulle & Quemener (2016) pour des mises à jour détaillées.

construisent dans le discours, aux procédures linguistiques par lesquelles le désir prend forme, à la façon dont les membres considèrent la grammaire comme un laboratoire pour la fabrication de la subjectivité. S'intéressant moins aux produits finis qu'aux processus, elle appréhende la langue, comme le genre, comme des pratiques temporelles, en train de se faire, dans la fabrique du quotidien.

Cette perspective proche de l'anthropologie linguistique (Duranti 1997, M. H. Goodwin 2006), de l'analyse des catégories sociales (*membership categorization analysis*, v. Sacks 1972, 1992) et de la linguistique *queer* (Barret 1999, Greco 2013) se révèle nécessaire pour rendre compte des modalités d'accomplissement du genre mais aussi des cadres contextuels plus larges au sein desquels le genre s'accomplit et devient possible. Par rapport à une vision cognitive et référentielle du langage selon laquelle la langue transmettrait des pensées par des processus d'encodage et de décodage en renvoyant à des objets dans le monde par un processus de *mapping*, je défends dans cet ouvrage la vision selon laquelle le langage accomplit des actions, constitue des identités et des versions du monde tout en mobilisant un répertoire multisémiotique où les ressources multimodales (la liste en a déjà été évoquée plus haut : verbales, gestuelles, posturales, visuelles, vocales, matérielles, spatiales, etc.) cohabitent et sont constitutives l'une de l'autre (Mondada 2014).

Voici comment Malinowski, dans les années 1930, dans ce passage particulièrement éclairant des *Jardins de corail* (1974 [1935] : 242), renvoie à une vision pragmatique et multimodale du langage :

Les mots *kwabila*, *karig'i*, *tuwaga*, *baleko* ou *tukulumwala*, qui désignent diverses essences et divers types d'affleurements coraliens, les noms d'un champ, d'un chemin, ou d'une parcelle de jardin sont utilisés avec la valeur d'actions significatives concurremment avec les mouvements physiques. Ici, l'acte de parole équivaut au geste et au mouvement. Il ne fonctionne pas comme expression de la pensée ou comme instrument de la communication de la pensée, mais en tant que segment de l'activité concertée [...]. Quelle que soit la situation [...], les mots échangés n'ont pas pour fonction première de transmettre la pensée, mais d'unifier le travail et de coordonner les activités des mains et du corps. Les mots participent à l'action et sont autant d'actions.

Contrairement à beaucoup d'approches en sciences sociales dans lesquelles le langage est appréhendé comme une fenêtre transparente qui permet d'avoir accès aux représentations et aux pratiques des acteurs, il sera ici conçu comme ce qui constitue les pratiques et les représentations mêmes que les sujets portent sur ce qu'ils sont en train de faire. Cette perspective a deux importantes conséquences d'ordre théorique et méthodologique.

D'une part, le langage est considéré dans sa dimension performative comme une ressource symbolique constituant les pratiques, le réel, le social, autrement dit pour reprendre la belle formule de Foucault (2001 :

124) comme un « discours bataille » :

Discours bataille et non pas discours reflet. Plus précisément, il faut faire apparaître dans le discours des fonctions qui ne sont pas simplement celles de l'expression (d'un rapport de force déjà constitué et stabilisé) ou de la reproduction (d'un système social préexistant). Le discours – le seul fait de parler, d'employer des mots, d'utiliser les mots des autres (quitte à les retourner), des mots que les autres comprennent et acceptent (et, éventuellement, retournent de leur côté) –, ce fait est en soi une force. Le discours est pour le rapport des forces non seulement une surface d'inscription, mais un opérateur.

Une perspective pragmatique appréhende les faits linguistiques en tant qu'actions. Une telle vision du langage sera reprise par Austin dans son célèbre *How to do things with words* (1962) et qui trouvera dans la catégorie des « actes de parole » (*speech acts*) et des verbes performatifs sa forme la plus réussie. C'est au sein des approches socioculturelles d'étude du langage qu'on assiste à un florilège de notions rappelant le rôle du langage dans la constitution d'un événement (*speech event*, v. Hymes 1972), d'une « pratique langagière » (Boutet, Fiala & Simonin-Grumbach 1976) et d'une activité (*activity type*, v. Levinson 1979) en proposant à la fois des unités d'analyse et de nouvelles perspectives pour l'étude du langage en action. Les anthropologues se sont emparés de la question des pratiques d'abord avec l'apport fondamental de Malinowski (*op. cit.*) et de Goodenough (1957) qui situe dans les savoirs pratiques une des clés pour appréhender la culture d'une société. Dans ce cadre, la culture serait un ensemble de connaissances permettant d'agir d'une façon adéquate et acceptable par ses membres. C'est enfin avec la contribution de l'anthropologue féministe Sherry Ortner (1984) que le virage praxéologique au sein de l'anthropologie s'impose, l'accent étant mis sur les capacités d'action et de résistance des acteurs vis-à-vis de structures et de normes sociales tenues pour fixes et surplombantes sur les actions des participant.e.s (*ibid.* : 148).

D'autre part, une attention au langage tel qu'il est utilisé par les acteurs sociaux requiert la mise en place d'une méthodologie qui puisse rendre compte de la façon dont il constitue notre genre, notre corps et notre positionnement dans le monde dans le temps des interactions, dans le temps de la vie des individus, dans le temps des institutions au sein desquelles les participant.e.s agissent et dans le temps des pratiques de travestissement et Drag. Ces temporalités, comme je le montrerai plus loin, sont liées, leur imbrication est rendue intelligible par les participant.e.s et permet de fournir des descriptions « denses » (Geertz 1973) des pratiques sociales. L'observation, la participation, l'enregistrement vidéo et la transcription des pratiques, le recueil de tout document pouvant rendre compte de ce que les participant.e.s font dans les activités observées sont les dispositifs les plus opportuns pour rendre

compte de la dimension sémantique, collective, temporelle et politique des pratiques de construction et de présentation de soi en contexte Drag King.

Bien que la presse, les médias et quelques chanteuses pop comme K.D. Lang, Annie Lennox et Lady Gaga se soient emparés depuis plusieurs années du phénomène Drag King, il existe peu d'études à son sujet. On compte quelques recherches en études culturelles et *queer studies* sur ce qu'on a appelé la *female masculinity* (Halberstam 1998, Noble 2004) dans lesquelles les Drag Kings représentent une variante possible de « masculinités sans hommes » (Bourcier & Molinier 2008). Les pratiques Drag sont analysées en questionnant une possible filiation historique et épistémologique avec celles plus classiques du travestissement (Bourcier 1999), en soulignant leur potentiel politique (Preciado 2008, Torr & Bottoms 2010), leur généalogie historique (Escudero Alias 2009) et en interrogeant leur potentiel performatif ainsi que leur diversité (Halberstam 1998). D'autres se sont penchés sur le vocabulaire des modes d'incarnation King (Del Grace & Halberstam 1999, Baldo, Borghi & Fiorilli 2014) ou pour rendre compte des expériences personnelles d'un groupe de performeurs DK (Drag Kings) et de chercheurs (Troka, Lebesco & Noble 2002).

L'originalité du présent ouvrage par rapport à la littérature existante tient en quatre points :

1. la place centrale donnée au langage, place tout à fait inédite quoique souvent évoquée dans les travaux cités plus haut ;
2. l'approche interdisciplinaire et multidimensionnelle de la construction et de la présentation d'un soi genré ;
3. la perspective ethnographique suivie dans le temps long ;
4. la focalisation autour de la fabrique du genre que constitue l'Atelier DK de Bruxelles ⁷.

Si beaucoup de chercheur.e.s en sciences sociales se sont focalisé.e.s sur les performances, personne ne s'est véritablement penché sur les séances d'atelier. C'est là que le titre de cet ouvrage *Dans les coulisses du genre : la fabrication du soi chez les Drag King* prend tout son sens. En effet, l'intérêt que je porte aux ateliers permet d'observer les modalités de préparation, de construction et de présentation d'un soi genré (ici « masculin ») dans un contexte Drag King. Ce qui m'intéresse est tout le travail préparatoire des performances ou des sorties en public, autrement dit ce que Goffman (1956 [1973] : 110) a appelé les « coulisses » :

7. Une distinction doit être faite entre l'*Atelier* nom propre au singulier, institution associative culturelle et politique, et les *ateliers*, nom commun au pluriel, au sens de séances et pratiques DK organisées par l'Atelier (v. *infra*, Chapitre 3).

On peut définir une région postérieure ou une coulisse comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation. De tels lieux remplissent évidemment plusieurs fonctions caractéristiques. C'est là qu'on met soigneusement au point les moyens de faire exprimer à une représentation quelque chose de plus que ce qu'elle exprime ; c'est là qu'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions ; c'est là qu'on peut emmagasiner les accessoires scéniques et les éléments de la façade personnelle, en y entassant en vrac des répertoires entiers d'actions et de personnages.

C'est en partant de cette dimension des pratiques sociales que Goffman appelle « les coulisses » que je parle de « fabrication d'un soi » – désignant par cette expression tout ce qui permet au soi de se rendre intelligible et de se présenter aux autres et à soi-même en se regardant dans le miroir une fois le maquillage terminé⁸.



Pedro face au miroir (vidéogramme)

Les coulisses du genre désignent dans cet ouvrage un espace effectif situé au deuxième étage de la *Maison de l'Arc-en-ciel* où ont lieu les ateliers Drag Kings. C'est aussi un espace *politique*, un lieu de l'utopie où une autre vision du genre prend forme dans un cadre collectif et esthétique et un espace *langagier*, dans lequel le langage est constitutif des procédés de fabrication du soi. Le terme « fabrique » porte en soi le

8. Cette phase de la fabrication d'un personnage avant l'exposition en public n'était pas étrangère à Simone de Beauvoir. Dans un passage important du *Deuxième Sexe* (1949 : 360), elle emploie la métaphore du théâtre pour désigner ce moment de compagnonnage entre femmes caractérisé par une ambiance calme et détendue en l'absence des hommes et précédant leur rencontre.

sémantisme de la transformation d'une matière en une autre. Cet aspect de la transformation m'intéresse à plusieurs égards. D'abord, il me permet de penser les ateliers Drag Kings comme des espaces liminaux dans lesquels on assiste à l'interruption d'un quotidien pour rentrer dans un espace-temps de la transformation collective et incarnée de son genre. Ensuite, il me donne la possibilité de poser *la temporalité* au centre des processus de construction du genre. La temporalité à laquelle nous avons consacré un chapitre mais qui traverse tout le livre et à laquelle nous nous référons lorsque nous employons le terme de « fabrique du soi ». Elle est de plusieurs types :

1. temporalité des pratiques de travestissement précédant les pratiques Drag King mais permettant à celles-ci d'exister et de s'ériger comme des activités subversives ;
2. temporalité des échanges tels que nous les avons observés et enregistrés dans les ateliers (à l'intérieur d'une prise de parole, d'une séquence, de l'événement « atelier ») ;
3. temporalité des parcours personnels des participant.e.s ;
4. temporalité des changements de l'institution au sein de laquelle les Drag Kings agissent et censée configurer leurs pratiques ;
5. temporalité future, qui s'annonce par l'exercice de ces pratiques et qui va projeter d'autres pratiques, d'autres corps, d'autres modalités de construction et de présentation de soi.

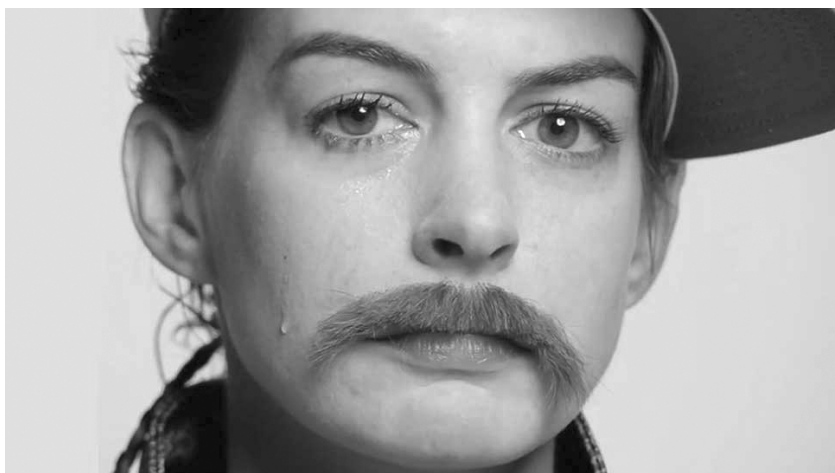
Cette pluralité se reflète dans la division de l'ouvrage en deux parties. Dans la première, « Repères », l'appareillage ethnographique et linguistique est présenté, ainsi que le cadre historique et les enjeux épistémologiques soulevés par la généalogie des pratiques Drag King.

La deuxième partie, « Construction et présentation d'un soi pluriel », met en lumière la dimension sémantique, collective, temporelle et politique des pratiques. Ce sera l'occasion de donner un double point de vue sur le genre. Un genre *incarné* et *collectif* tel qu'il se fait et se défait dans l'interaction entre participant.e.s en mobilisant une pluralité de catégories et de ressources sémiotiques. Mais aussi un genre *situé* tel qu'il se construit par rapport à une histoire des pratiques de travestissement, de performance et de féminisme qui ont fait des corps et du langage de véritables champs de bataille et qui rendent ces mêmes pratiques possibles.

Première partie

Repères

Carlos voyage, il passe la frontière, il voit des espaces nouveaux, l'océan, les dauphins, il commence à raconter des histoires autour d'un feu. Peu à peu les autres arrivent, se serrent autour de lui en formant un cercle, il raconte l'histoire d'un Roi.



Drag Kings : « Ladies as gentlemen »

Qu'est-ce qu'un Drag King ?

Un Drag King est une personne généralement ¹ assignée femme à la naissance qui fabrique et met en scène des masculinités à l'aide d'un répertoire de multiples ressources verbales (parole), gestuelles, posturales, matérielles (maquillage, prothèses, vêtements) et corporelles (par l'utilisation de cheveux pour la fabrication d'une barbe par exemple). Fabrication et mise en scène s'inscrivent dans un désir personnel, une envie de se produire en public et une lutte politique visant la mise en cause, le dépassement, voire l'abolition de la binarité des genres au profit d'une vision plurielle et fluide de ces mêmes genres.

Non seulement les Drag Kings questionnent la lecture masculine vs féminine des corps mais yels ² luttent contre les effets jugés néfastes du patriarcat et de la domination masculine tout en mettant la ou les masculinités en œuvre. De ce fait, yels se situent au sein de ce que Foucault (1976 : 134) a appelé un « discours en retour » :

[...] L'apparition au XIX^e siècle, dans la psychiatrie, la jurisprudence, la littérature aussi, de toute une série de discours sur les espèces et sous-espèces d'homosexualité, d'inversion, de pédérastie, d'« hermaphrodisme psychique », a permis à coup sûr une très forte avancée des contrôles sociaux dans cette région de « perversité » ; mais elle a permis aussi la constitution d'un discours « en retour » : l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa « naturalité » et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles était médicalement disqualifiée.

Leurs activités peuvent aussi être appréhendées comme ce que Javier Esteban Muñoz (1999) a appelé une « désidentification » (angl. *disidentification*).

1. Généralement, parce qu'on peut aussi rencontrer des Drag Kings assignés hommes à la naissance – ce n'est pas fréquent mais ce n'est pas impossible.

2. Yel est un pronom créé par l'association *Genres pluriels* de Bruxelles pour se débarrasser – au moins partiellement – de la dichotomie genrée en grammaire. Naïel, photographe *genderqueer* et FtoM, a beaucoup travaillé sur cette question, aussi bien dans ses œuvres que dans ses expériences d'écriture où yel ne cesse d'inventer de formes graphiques rendant compte de son processus de transition (FtoM, FtoUnknown, etc).

Les Drag Kings participent de la mise en œuvre d'un travail créatif et déstabilisant pour la masculinité en tant que pouvoir dominant :

Disidentification for the minory subject is a mode of recycling or re-forming an object that has already been invested with powerful energy. (*ibid.* : 36)

C'est en effet un travail de résistance de l'intérieur visant une déstabilisation de l'ordre binaire des genres, faisant de la masculinité un objet pluriel et interrogeant la masculinité comme une propriété privée des hommes. La fabrication corporelle des masculinités telle qu'elle émerge dans les ateliers Drag Kings s'insère au sein d'une histoire des pratiques d'incarnation telles que le travestissement et le Drag et font référence à des modèles culturels de masculinités qui sont ici investis d'un sens nouveau. C'est pourquoi je parlerai d'*intercorporalité* (v. § 6.3.3) pour désigner la façon dont les corps King renvoient à d'autres corps qui les ont précédés tout en produisant de nouveaux corps et de nouvelles visions du genre et de la politique.

Les pratiques d'incorporation genrée Drag King peuvent être conçues comme des exemples de « contre-mascarade ». Le terme de *mascarade* a été créé par la psychanalyste Joan Rivière en 1929 pour rendre compte des pratiques mobilisées par une femme, une intellectuelle, qui était amenée à parler en public et qui après ses conférences ressentait le besoin d'être rassurée en séduisant et en se faisant séduire par des hommes plus âgés qu'elle. C'est au cours du parcours analytique entrepris par cette femme avec Joan Rivière que ces pratiques de séduction apparaissent comme une stratégie pour éloigner les angoisses engendrées par l'image de femme compétente dans le domaine intellectuel, traditionnellement réservé aux hommes. Ses capacités oratoires seront interprétées, dans le cadre psychanalytique qui est celui de Rivière, comme produisant l'image d'une femme qui exhibe le pénis du père – lui-même grand orateur – après l'avoir castré. Si les pratiques oratoires dans lesquelles elle excelle et par lesquelles elle se montre femme phallique produisent de l'angoisse, c'est dans les jeux de séduction avec ces hommes âgés, ressemblant au père, qu'elle apaisera ses anxiétés au prix d'une mascarade de féminité. Finalement, la féminité dans ce contexte se situe moins dans une essence, un *être* de la femme, que dans le cadre d'un *paraître* lui permettant de faire le deuil d'une image masculinisée de femme compétente dans le domaine oratoire.

Dans les pratiques Drag King, la frontière entre l'« être » et le « paraître » est mise à mal en ce que la masculinité performée dans les ateliers ne relève pas d'un déguisement qui se ferait au prix d'une « imposture » par rapport à une vérité supposée du sexe. Ce n'est pas pour « paraître » mais pour donner libre cours à un « être » (parmi d'autres « êtres » possibles) – qu'on n'a pas encore eu l'occasion de vivre ou d'explorer – qu'on participe aux ateliers Drag King. Que se passe-t-il

lorsqu'une personne trans FtoM (*female to male*) participe aux ateliers pour se masculiniser alors qu'il prend déjà de la testostérone ou qu'il s'est fait enlever les seins ? Quelle est et où se situe la surface sur laquelle se collerait le masque du travestissement ? On peut parler d'une contre-mascarade pour au moins deux raisons.

D'abord parce que la mascarade présuppose un « être » qui est remplacé par un « paraître » alors que ce n'est pas le cas ; ensuite, parce que tout en utilisant les outils théâtraux du travestissement et du masque (ici symbolique, car dans les ateliers on n'utilise pas de masques à proprement parler), on assiste à un processus inverse de ce qui émerge dans les personnes analysées par Joan Rivière. Ici, l'incarnation d'un caractère masculin ne produit pas d'angoisse. Au contraire, la réappropriation d'une corporalité masculine permet l'épanouissement de soi et l'ouverture à d'autres parcours possibles en termes d'incarnation des genres et de développement d'une conscience politique que les ateliers permettent de développer. On peut parler de « contre-mascarade » au sens de *détournement* de la mascarade. Comme l'ont déclaré certaines participantes à l'atelier, c'est lorsqu'elles sont « en femmes » qu'elles se travestissent et non l'inverse. C'est grâce à la réappropriation de la masculinité qu'on voit se mettre en œuvre une capacité d'action et de transformation aussi bien au niveau du soi que de la perception du quotidien. On ne joue pas à la femme auprès des hommes pour esquiver une angoisse de femme phallique. Au contraire, l'incarnation de la masculinité permet de mettre à mal les dichotomies « être » vs « paraître », « être » vs « jouer », « interne » vs « externe » et de transformer sa propre vie en laboratoire de la fabrication de soi.

Diane Torr, considérée comme une référence incontournable par la communauté Drag King, fait remonter l'origine du mot *Drag King* à Johnny Science (1955-2007), connu aussi sous les noms de John Grant et de John Armstrong. Johnny Science, trans FtoM, maquilleur et musicien, organise des ateliers Drag King à partir de 1990 dans le salon d'Annie Sprinkle, performeuse célèbre dans la communauté post-porn, *queer*. C'est en participant à l'un de ces ateliers que Diane Torr fait la connaissance de Johnny Science et qu'elle lui propose d'organiser des ateliers ensemble (Torr & Bottoms 2010: 26). C'est notamment grâce à Johnny Science que le premier bal Drag King aura lieu à New York en mai 1992³ et que trois années plus tard se tiendra le premier concours Drag King lors du Festival international du cinéma gay et lesbien à Londres.

Le parcours personnel et artistique de Diane Torr mérite qu'on s'y attarde. Il donne la possibilité de comprendre la trame historique,

3. Peut-être dans le fil des bals Drag qui avaient lieu à Harlem dans les années 80 et qui ont été documentés dans le film *Paris is burning* (Livingston 1990).

théorique et politique au sein de laquelle les ateliers Drag King émergent comme un savoir pratique féministe. Lorsqu'elle arrive en 1976 à New York, Diane Torr, d'origine écossaise, est danseuse. Elle vient étudier dans la célèbre école de Merce Cunningham, figure de pointe de la danse contemporaine qui attirera des légions de danseuses et de danseurs du monde entier. Nourrie d'une culture qui puise ses sources d'inspiration dans la danse contemporaine, les arts martiaux, les pratiques de relaxation, elle commence, grâce à un ensemble de rencontres, de lectures, d'expériences dans le milieu de la performance et de l'art contemporain, à construire le bagage théorique et expérientiel qui donnera vie dans les années 1990 aux ateliers Drag Kings. La *danse contact* – telle qu'elle est pratiquée par Steve Paxton, ancien élève de Cunningham – lui donne la possibilité d'interroger les rôles genrés en danse classique (femme portée vs homme porteur). Une performance de danse contemporaine d'Yvonne Rainer (*The mind is a muscle*, créé initialement en 1966), féministe par ailleurs, et des bandes punk rock composées par des femmes comme les Raincoats lui inspirent une forte confiance dans l'agentivité des femmes : rien ne doit les empêcher de choisir librement leur trajectoire selon la logique du "*do it yourself*". Les techniques de relaxation et l'aïkido lui feront prendre conscience d'une matérialité des corps désancrée des genres (Torr & Bottoms 2010 : 70-75). Son travail de *go-go girl* lui permet de gagner sa vie dans un contexte de grande précarité et lui apporte une conscience très précise des mouvements, de l'aspect performatif du genre et une conscience féministe. Cet emploi lui fait faire l'expérience de la plasticité de son corps et de la façon dont il peut être perçu par le public comme un corps travesti (elle voit des spectateurs qui parient sur son sexe...). La lecture de la poétesse féministe Audre Lorde lui fait considérer ce travail comme le moyen d'explorer ses capacités de séduction et sa propre androgynie et lui apporte une nouvelle vision de l'érotisme (*ibid.* : 53). La lecture de Guattari, notamment d'un passage à propos de la compagnie Les Mirabelles (groupe théâtral de travestis né à Aix-en-Provence (1974-1982) joue un rôle important dans l'élaboration de nouvelles performances et dans la conception des ateliers Drag King :

Les Mirabelles expriment une nouvelle forme de théâtre militant, un théâtre qui se dégage du langage explicatif, des tirades pleines de bonnes intentions, par exemple sur la libération des homosexuels [...]. Ce qui les intéresse c'est de contribuer à sortir l'homosexualité de son ghetto, – fût-il un ghetto militant –, et que des spectacles comme le leur puissent toucher non seulement la masse des homosexuels, mais aussi celle des gens qui sont mal dans leur peau. (Guattari 1977 : 189-191)

C'est à partir de ce bagage qu'elle envisagera des performances (*Arousing Reconstructions*, 1982 ; *Amoebic Evolution*, 1983 ; *Girls will be boys will be Queens*, 1986) dans lesquelles la transformation de genre

par le biais du vêtement est un élément dramaturgique qu'on retrouvera dans les ateliers Drag King des années 1990. À ce moment-là, elle entreprendra – parallèlement à l'animation d'ateliers avec Johnny Science – une observation minutieuse des comportements masculins dans les espaces publics de la ville de New York, gares, cafés, restaurants...⁴ Son expérience de danseuse et des techniques de relaxation lui ont appris à décomposer les mouvements, à analyser leur temporalité, à capter quelles parties du corps sont engagées dans un mouvement. C'est dans ce contexte que son premier personnage, « Danny King », prendra forme (Torr & Bottoms 2010 : 106-108).

L'origine de l'expression *Drag King* n'est pas certaine ; Diane Torr en attribue la paternité tantôt à Johnny Science, tantôt à Leigh Crow (un des premiers Drag Kings) incarnant Elvis Presley (1935-1977) à San Francisco à la fin des années 1980 :

... because she was doing both the King and an inversion of the classic Drag Queen routine. (Torr & Bottoms 2010 : 27)

Selon Roger Baker (1994 : 17), le mot *Drag* est employé vers 1850 comme synonyme de jupon (*pettycoat*). Dans la culture théâtrale, il renvoie aux robes longues *that dragged along the floor*, mais il peut aussi être considéré comme l'acronyme de *dressed as a girl*⁵. Dans l'argot gay, *Drag* est utilisé pour désigner des travestis qui draguent les hommes et qui s'inspirent des codes de la féminité (Baker 1994 : 17). Dans une acception plus large, *Drag* désigne n'importe quel vêtement marqué socialement, comme l'uniforme des pompiers (Newton 1972 : 5) ; à ce titre *Drag* est utilisé dans la communauté gay pour nommer un élément de représentation (théâtrale) de soi opposé au travestissement (Newton 1972 : 37) :

the distinguishing characteristic of Drag, as opposed to heterosexual travestism, is its group character; *all Drag*, whether formal, informal, or professional, has a theatrical structure and style. There is no Drag without an actor and his audience, and there is no Drag without drama (or theatricality).

(Mil)Dred, l'un des Drag Kings les plus connus de la scène new-yorkaise, m'a dit avoir assisté au tout premier spectacle Drag King dans un bar de New York, *Henriette Hudson*, en décembre 1995 et qu'il avait entendu le mot *Drag King* pour la première fois en 1993-1994 en opposition au terme *Drag Queen*. Dans l'ouvrage de Bruce Rodgers, *The*

4. L'observation des pratiques gestuelles masculines est un fil rouge des pratiques Drag King. Comme le montre un exemple cité par Bourcier (2017 : 118), le collectif italien Smaschiarementi organise un atelier Drag King en Italie à Bologne et Otto, l'un des participants, propose d'observer et de travailler sur les gestes au travail en les intégrant d'une façon inédite et intéressante dans le répertoire gestuel Drag King.

5. Escudero-Alias (2009 : 61) suggère un acronyme *drab* (*dressed as a boy*) pour désigner les pratiques Drag chez les personnes assignées femmes à la naissance (v. Greco & Kunert 2016).

Queen's Vernacular: A Gay Lexicon, référence incontournable des dictionnaires de l'argot gay anglo-américain, l'émergence du terme *Drag King* est datée à 1972 ; il y est mis en relation avec les synonymes suivants : *Drag butch*, *woman masquerading as a man*, *dragster* (« personne qui demande systématiquement à tirer des bouffées des cigarettes des autres » ou « voiture qu'on utilise pour les rallyes, probablement mot-valise issu de *Drag* et *gangster* »), *mack-truck* (« camionneuse », antonomase formée à partir du nom propre *Mack truck*, fabricant américain de camions) et *masquerader* (personne donnant à voir une mascarade de la masculinité) (*ibid.* : 67). Esther Newton, anthropologue féministe, célèbre pour avoir mené une enquête ethnographique pionnière dans le milieu des *female impersonators* (hommes qui incarnent la féminité sur scène), raconte avoir assisté au spectacle d'une femme performant des masculinités au début des années 1970 dans un bar de Chicago. Elle utilise à ce propos le mot *Drag butch* (Newton 1972 : 5). Sylvia Rivera, célèbre activiste transgenre, rapporte dans un entretien pour la radio italienne *Onda Rossa* diffusé en 2000, à l'occasion de la célébration des émeutes de Stonewall de 1969⁶, qu'à cette époque-là les lesbiennes masculines étaient appelées *Drag Kings*. Elizabeth Lapovski Kennedy et Madeline D. Davis, deux historiennes qui ont étudié la communauté lesbienne *butch* de Buffalo dans les années 1940 et 1950 témoignent de la rareté de ce type de performances chez les lesbiennes et utilisent plutôt la catégorie de *male impersonator* (1993 : 75).

6. Les émeutes de Stonewall sont une série de manifestations provoquées par une descente de police dans la nuit du 28 au 29 juin 1969 au Stonewall Inn, dans le quartier de Greenwich Village, New York. Le Stonewall Inn était célèbre pour son accueil des plus marginalisés, transgenres, travestis, travailleurs.euses du sexe et sans-abri. Le 28 juin suivant ont eu lieu les premières *Prides* à Los Angeles et à New York pour marquer l'anniversaire de ces émeutes libératrices.



Le Stonewall Inn en 1969
(v. p. 34, note 6)

Sociohistoire de la catégorie Drag King : sites d'émergence, filiations et dissidences

Les pratiques d'incarnation genrée DK sont prises au sein de réseaux spécifiques et complexes dans lesquels une pluralité de catégories co-existent et prennent sens les unes par rapport aux autres. Nous allons en repérer ici les sites d'émergence, les filiations et les dissidences.

2.1 Une explosion catégorielle

À un moment où les genres sont profondément remis en question par le mouvement *queer* et les travaux de Butler (1990, 2004), on assiste à une explosion des catégories et à de nouvelles dénominations exprimées en langue anglaise mais également utilisées dans les espaces francophones : “*Drag Kings*”, “*FtoM*”, “*MtoF*”, “*Fto**”, “*Mto**”, “*boi*”, “*transgender*”, “*genderqueer*”, “*cisgender*”, “*bioguy*”, “*biogirl*”, “*trannyboi*”.

Les catégories “*Fto**” et “*Mto**” renvoient à des parcours trans dont on connaît le point de départ mais dont le point d'arrivée est laissé ouvert.

“*Boi*” désigne la masculinité des adolescents telle qu'elle peut être incarnée par un trans FtoM. La graphie “*boi*” (au lieu de “*boy*”) renvoie à une masculinité hors norme patriarcale (Noble 2004).

“*Transgender*” regroupe à la fois un large éventail d'identités ne se reconnaissant pas dans le binôme « homme » vs « femme » et une vision du parcours trans désancré du pouvoir médical (Valentine 2007 : 33). Ce terme émerge formellement dans les années 1960 et 1970 chez Ari Kane et Virginia Prince sous la forme “*transgenderist*” (Stryker 2008 : 85).

“*Genderqueer*” fait référence à toute personne ayant une attitude critique envers les catégories standard de genre. À Bruxelles, la catégorie « genres fluides » est considérée par ailleurs comme une traduction plus ou moins fidèle de “*genderfuck*”.

“*Cisgender*” (ou tout simplement “*cis*” ou encore « homme cis » ou « femme cis ») est une personne dont le genre et le sexe coïncident et ne sont pas problématisés.

“*Bioguy*” et “*biogirl*” désignent des personnes interprétables comme étant des garçons ou des filles biologiques. C’est d’ailleurs comme « mec bio » que j’ai été parfois identifié lors de mon enquête à Bruxelles.

Un “*trannyboi*” est une personne trans FtoM dont la masculinité, proche de celle d’un gay efféminé, se situe à la périphérie des masculinités dominantes.

Il m’est enfin arrivé de rencontrer des personnes qui se présentent comme “*FtoUnknown*”. Dans cette catégorie, on connaît le point de départ du parcours de transition mais le point d’arrivée est laissé ouvert, la linéarité du parcours elle-même étant remise en question.

À l’intérieur des communautés situées aux marges et en opposition à un système hétéro et homonormatif, un paradoxe catégoriel est en train d’émerger. En effet, on observe que tout en prônant le caractère idéologique des catégories, l’expression linguistique du genre se diversifie en catégories *home made* « faites maison » naissant parfois au cours d’un événement, d’une rencontre, d’un atelier. Ce listing tiré d’un questionnaire ¹ adressé à la communauté transgenre “*gender variant*”, où chaque enquêté.e devait choisir la catégorie censée les représenter, en donne une bonne illustration :

(3) Mailing list [QSTUDY-L], mail de J.G., 26.07.11

Man
 Woman
 Intersex
 Two Spirit
 Third Gender
 Stud
 Crossdresser
 Drag Performance Artist
 Trans Man
 Trans Woman
 Transgender
 Transsexual
 Transvestite
 Male to Female, MtF, M2F
 Female to Male, FtM, F2M
 Agressive
 Feminine Male
 Masculine Female
 Butch
 Stone Butch
 Androgynous

1. Le questionnaire a été préparé par un groupe de chercheurs trans étatsuniens ; on peut le consulter sur le site www.surveymonkey.com.

Queer
Genderqueer
Pan-Gender
Cisgender

La critique des catégories ne produit pas leur abolition mais leur prolifération potentiellement infinie. C'est dans ce contexte de multiplication et de contestation des catégories que le mot-catégorie *Drag King* émerge dans un cadre historique et politique où les corporalités trans non binaires se rendent de plus en plus visibles dans les métropoles comme Los Angeles, San Francisco, New York et Londres (Halberstam 1999, Torr & Bottom 2010), que la performance de l'activiste trans Kate Bornstein ("Hidden: A Gender", 1989) s'inspirant de la biographie d'Herculine Barbin éditée par Foucault voit le jour, et que toute une tradition théâtrale féministe lesbienne, *butch*, transgenre s'installe à New York.

Avant de nous attarder sur les conditions d'émergence de la catégorie DK au tournant des années 1990, nous allons montrer comment elle entretient des liens complexes d'affiliation et de distanciation par rapport à d'autres catégories ou pratiques ou modèles culturels : travestissement dans la vie de tous les jours et dans les arts, performance *Drag*, *camp*, et ce que J. Halberstam a appelé "*female masculinity*" (1998) qui traverse plusieurs époques et genres artistiques. De ce fait, si l'établissement d'une généalogie de la catégorie DK est possible, elle s'opère dans un temps et un espace discontinus et fragmentés, dans un rapport problématique avec les catégories médicales fait d'éloignement, de récupération et de créativité linguistique, par une appréhension des liens entre catégories en termes d'« airs de famille » selon la définition donnée par le philosophe Ludwig Wittgenstein (1953 : 147-148) :

Les jeux (jeux de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives), qu'est-ce qui leur est commun à tous ? Ne dites pas : Il faut que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » – voyez d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à tous, mais vous verrez des analogies, des affinités.

Contrairement à une certaine vision dans laquelle les pratiques Drag King sont appréhendées un peu trop vite comme se distanciant radicalement des pratiques Drag Queen et du dispositif « travesti » décrit par Hirschfeld en 1910, les zones de partage et les espaces de dissidence dessinent des « mots croisés » catégoriels au sein desquels la catégorie ne se laisse pas classer si facilement.

2.2 La *female masculinity*

La *female masculinity* est une catégorie que Jack (à l'époque Judith) Halberstam (1999) a contribué à créer. C'est une forme de masculinité

mise en scène, vécue et accomplie par des personnes assignées femmes à la naissance. Historiquement très ancienne, la *female masculinity* se transforme au fil des siècles pour se charger d'une force politique censée interroger la naturalité des catégories de genre. Elle couvre plusieurs formes possibles d'incarnation genrée : les femmes qui ont vécu en hommes une partie de leur vie, la sportive musclée, le garçon manqué, la lesbienne *butch*, le trans FtoM et le Drag King... Elle est ancrée dans la culture populaire et elle est véhiculée, entre autres, par certaines images cultes des actrices hollywoodiennes comme Marlène Dietrich, Greta Garbo et Sigourney Weaver (dans *Alien*) jouant avec les codes.

Certain.e.s auteur.e.s ont rangé les Drag Kings dans la catégorie *female masculinity* (Halberstam déjà cité) en présupposant par là une base anatomique « féminine » sur laquelle se collerait une couche de performativité « masculine », contribuant ainsi à l'essentialisation aussi bien des Drag Kings que de la *female masculinity*. Mais Bourcier (1999), Noble (2004) et moi-même (Greco 2013) avons contribué à donner une vision critique des contradictions créées par une lecture féminine et masculine des corps (Noble *ibid.* : 134 et 2006 : 5), des dissonances catégorielles et corporelles et par une lecture performative vs vériconditionnelle des corps et des genres.

Le travail pionnier d'Halberstam a eu un impact indéniable sur les études des masculinités, de genre et culturelles, en contribuant à explorer un domaine jusque-là presque inconnu dans le milieu académique. Son travail s'est appuyé sur une approche taxinomique, une sorte de discours en retour foucaldien par rapport aux approches classificatoires des sexologues du XIX^e siècle. Il propose une typologie catégorielle des incarnations masculines allant d'une figure hyper masculinisée jusqu'à sa dénaturalisation en passant par l'incarnation d'une masculinité efféminée et homo : "*Butch Realness*", "*Femme Pretender*", "*Male Mimicry*", "*Fag Drag*", "*Denaturalized Masculinity*" (Halberstam 1999 : 246-255). Les pratiques Drag King sont caractérisées par les traits typiques de l'*understatement*, de l'hyperbole et de l'imbrication de plusieurs strates identitaires, et par une absence paradoxale de performativité :

[...] we notice a lack of performativity within Drag King presentations that can be attributed to the fact that dominant male masculinities tend to present themselves in the register of the real, eschewing the performative and the artificial. (Halberstam 1999 : 266)

Cette vision pose de nombreuses questions. D'abord, la perspective taxinomique risque de réifier les catégories alors qu'elle est censée, dans le projet d'Halberstam, les déconstruire (Noble 2004).

Ensuite, est-ce qu'il n'y aurait pas un paradoxe lorsqu'on parle à propos des performances Drag King de « manque de performativité » ? La fabrication de la ou des masculinités se ferait au prix d'un manque de performativité dans la façon dont la masculinité s'accomplit. Il est exact que la masculinité prend en partie forme dans des techniques de modération, d'atténuation gestuelle. Les Drag Kings novices sont invités à faire des mouvements moins amples, plus circonscrits, plus hachés, pour se rapprocher des masculinités. Les ateliers Drag King mettent à ce sujet en place des économies de soustraction gestuelles – pour reprendre l'expression de Noble (2004) à propos de l'« économie des seins » des trans. Mais un problème se pose. Ce n'est pas parce qu'au premier abord nous avons affaire à quelque chose qui relève de la soustraction que nous serions dans l'évitement (*eschewing*) de la performativité. La notion même d'« économie » suppose la gestion d'additions autant que de soustractions dans laquelle des poils, des moustaches, un pénis, des vêtements et d'autres objets sont ajoutés pour reconfigurer le corps. Que se passe-t-il lorsqu'on quitte les stéréotypes de la masculinité et qu'on performe une masculinité féminine, androgyne, clownesque ou qu'on passe de la masculinité à la féminité pour se tourner vers une autre masculinité ? Est-ce qu'on est encore dans cette économie de soustraction, dans le manque de performativité ?

Enfin, le problème de la copie et de l'original. Si le corps d'une personne assignée femme à la naissance est le point de départ à partir duquel la *female masculinity* est construite, et suite à laquelle la *male masculinity* serait déconstruite et contestée comme monopole exclusif des hommes, ne serait-on pas dans une relation causale, déterministe et essentialisante aussi bien pour la *male masculinity* que pour la *female masculinity* et pour les corporalités des personnes assignées femmes à la naissance ? Que se passe-t-il lorsque la *female masculinity* – si cette catégorie a encore un sens – est performée par une personne trans *FtoM*, *MtoF*, ou *M/FtoUnknown* ou par une personne assignée « homme » à la naissance ? On voit bien comment la *female masculinity* contient dans son fonctionnement catégoriel des éléments qui empêchent de penser les pratiques de transformation corporelle en dehors des parcours marqués par une linéarité spatio-temporelle et se cristallisant dans les expressions « point de départ » (une personne assignée femme à la naissance), « point d'arrivée » (qui performe les masculinités). Et encore, est-ce qu'on a besoin de définir un espace par exclusion ? Ne serait-on pas en train de retomber dans les apories de la représentation, en stabilisant une fois pour toutes les référents de la *female masculinity*, alors qu'on est censé les combattre et les interroger par la performance ?

2.3 Les travesti.e.s dans les ouvrages scientifiques

Dans les ouvrages des psychiatres et sexologues des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, les femmes travesties représentent une variable négligée, une exception par rapport à la masse des textes peuplés par les hommes travestis en femmes. Voici comment le psychiatre Robert Stoller en parle dans un article sur le travestissement à caractère fétichiste :

Transvestism in women as it will be described here – fetishistic cross-dressing – is so rare it is almost nonexistent. (Stoller 1982 : 99)

Dans le traité de Magnus Hirschfeld (1910) sur les pratiques de travestissement dans lequel on trouve pour la première fois le mot “*transvestite*” (« travesti ») créé par lui-même, la place du travestissement des femmes est très réduite : sur 17 cas étudiés, un seul cas est consacré à une femme travestie. Richard von Krafft-Ebing (1924) qui parle de *metamorphosis sexualis paranoïa* (métamorphoses sexuelles paranoïaques) pour désigner dans un contexte d’asile d’aliénés des hommes qui se prennent pour des femmes et qui demandent des vêtements féminins, relève peu de cas de femmes travesties (*ibid.* : 436-438). Parmi ceux-là, on relève celui d’une femme se travestissant en homme dont la description des traits masculins vise à construire une relation causale entre les « anomalies » corporelles (trop masculines pour une femme) et les « anomalies » sexuelles (qui rendent évidente son homosexualité). Carl Friederich Otto Westphal (1870) parle de „*konträre Sexualempfindung*“ (sensibilité sexuelle contraire) pour se référer à deux cas de travestissement, l’un incarné par une femme travestie qui aime les femmes et l’autre incarné par un homme travesti dont l’attrance pour les hommes est en revanche moins claire.

La catégorie “*transvestite*” acquiert son autonomie par rapport à l’homosexualité. Le travestissement n’a rien à voir avec l’orientation sexuelle. Les travesti.e.s sont dans la plupart des cas hétérosexuel.le.s et leur pratique est considérée comme un trait caractéristique de l’humanité dans l’histoire. Voici la définition qu’en donne Hirschfeld :

In all cases we are clearly faced with the strong drive to live in the clothing of that sex that does not belong to the relative build of the body. For the sake of brevity we will label this drive as transvestism (for “trans” = over or opposite, and “vestis” = clothing). (Hirschfeld 1910 : 124)

Cette catégorie s’insère au sein d’une théorie des « intermédiaires » (*ibid.* : 240) qui permet à l’auteur de situer le travestissement dans un *continuum* constitué par les pôles idéaltypiques de l’“*absolute woman*” et de l’“*absolute man*” (*ibid.* : 219). À l’intérieur de ce *continuum*, les hommes aux caractéristiques féminines et les femmes masculines trouvent leur place. La théorie des intermédiaires est strictement imbriquée à la catégorie du « troisième sexe » se situant entre les sexes

« homme » et « femme ». Cette catégorie qui est définie par l'historienne Laure Murat (2006 : 13) comme « un fait de langage, ordonnant une série de théories et de discours autour de figures censées les incarner » fait appel aux travaux des sexologues les plus connus comme Kraftt-Ebing, Havelock Ellis, mais surtout aux recherches de Hirschfeld et du juriste Karl Heinrick Ulrichs qui l'ont créé et qui ont contribué à la divulguer. Le travail de Hirschfeld et d'Ulrichs est reconnu également pour sa dimension politique liée notamment aux questions de justice sociale visant notamment l'abrogation de l'article 175 du code pénal allemand qui réprimait l'homosexualité et la constitution de revues et de cercles encourageant la libre expression des théories sur la sexualité et sur le « troisième sexe ». C'est le concept de « stade intermédiaire » („*Sexuelle Zwischentufen*“) d'Hirschfeld et celui d'« Uraniens » créé par Ulrichs, une espèce sexuelle qui désigne les hommes et les femmes („*Urninde*“, dans ce cas) attirés par les personnes de même sexe, qui vont jeter les bases d'une théorie du troisième sexe (Hekma 1996).

L'homosexualité est comprise comme une inversion de genre comme le montre la célèbre formule utilisée par Ulrichs « une âme de femme dans un corps d'homme » (*anima muliebris in corpore virili inclusa*) pour désigner une forme d'hermaphroditisme psychique chez les homosexuels hommes. Si la catégorie du troisième sexe, permettant d'appréhender l'homosexualité au prisme d'une inversion de genre congénitale, donne la possibilité aux militants que sont Ulrichs et Hirschfeld d'en demander la dépénalisation, elle sera utilisée par la suite, de façon paradoxale, pour en dénoncer le caractère pathologique. Si cette catégorie ne permet pas l'abrogation de l'article 175 du code pénal allemand, elle sera utilisée pour renforcer une vision normative de la sexualité. La catégorie absorbe les théories darwiniennes et freudiennes au sein d'un champ sémantique de l'entre-deux marqué par l'incongruité d'un corps masculin doté d'une psyché féminine dans une conception scientifique où l'hétérosexualité représente le stade ultime de l'évolution humaine (Herdt 1996).

Les travestis de Hirschfeld se distinguent aussi bien des homosexuels que des fétichistes, des paranoïaques et des masochistes. La plupart des cas étudiés sont des personnes hétérosexuelles, ils ne se concentrent pas uniquement sur une seule partie du corps ou sur un seul vêtement (comme les fétichistes), ils sont conscients qu'ils sont des hommes (contrairement aux paranoïaques) et leur passivité est davantage liée à la façon dont le rôle de la femme est incarné dans les modes de relation avec l'homme qu'à un facteur irréductiblement masochiste.

Bien que considéré comme le père du mot anglais “*transvestite*”, Hirschfeld n'en sera guère satisfait en raison de l'importance qu'il semble accorder à l'aspect vestimentaire. C'est le mot “*metamorphosis*”

(*ibid.* : 234) qui serait selon l'auteur plus pertinent pour souligner la pulsion sexuelle au changement ("*sexual drive to change*") qui constitue le cœur et le moteur des pratiques de travestissement. C'est notamment dans une tension entre « l'extérieur » et « l'intérieur » que les pratiques de transformation opèrent, dans la possibilité d'exprimer *extérieurement* par les vêtements, des émotions et des ressentis de *l'intérieur* (*ibid.* : 240).

Cette insatisfaction vis-à-vis d'un terme dont la forme et le sens soulignent l'aspect « externe » de la pratique est également celle de Havelock Ellis qui dans un article de 1913 propose le terme de "*sexo-aesthetic inversion*" en mettant l'accent sur la dimension émotionnelle du changement de genre par les habits. Il cite à ce propos le cas d'un homme d'une soixantaine d'années qui par le port d'habits féminins réalise avec grand bonheur un changement dans la dimension et la forme de ses seins en imaginant ainsi le plaisir éprouvé par les femmes dans l'allaitement des bébés. C'est enfin dans un article de 1936 que le terme d'"*eonism*" (à partir du cas du chevalier d'Éon, célèbre travesti de la cour de Louis XV) sera proposé. Celui-ci permet en effet de marquer une frontière entre le travestissement et l'homosexualité que la catégorie *sexo-aesthetic inversion* n'autorisait pas de trancher par la présence du mot « inversion » traditionnellement associé à l'homosexualité comme dans le cas de l'uranisme.

La distinction entre travestissement et homosexualité sera scellée définitivement grâce à Virginia Prince, en 1960, avec la publication d'un magazine étatsunien *Transvestia* et la naissance de la première association de travesties aujourd'hui nommée *Tri-Ess* (*Society for the Second Self*, 3S). Pour la fondatrice, la loi assimile hétérosexualité masculine et mariage aux dépens de l'homosexualité. Le titre de son association, *The Second Self*, montre bien le caractère identitaire « double » incarné par des hommes hétérosexuels mariés souhaitant donner libre cours à un autre soi féminin, second...

Si le travestissement est défini par opposition à l'homosexualité, il entretient – selon Harry Benjamin (1966) – avec la transsexualité un rapport complexe qui se traduit par des relations de distinction, d'inclusion et de continuité. Affirmant la nécessité d'une distinction entre les deux catégories, le travesti veut « apparaître » comme une femme et non pas devenir une femme comme les transsexuelles MtoF (*male to female*) (*op. cit.* : 11), il situe le dispositif catégoriel du travesti dans une relation d'inclusion par rapport à la transsexualité : tout.e transsexuel.le est un.e travesti.e alors que l'inverse n'est pas forcément vrai. De ce fait, Benjamin construit une temporalité selon laquelle le travestissement précéderait la transsexualité, dans une sorte de *continuum* catégoriel allant du "*principally psychogenic transvestite*" au "*somatopsychic transsexualist*".

Le DSM-V, le manuel diagnostique des troubles mentaux rédigé par la Société américaine de psychiatrie, définit enfin le travestissement (devenu « transvestisme ») au prisme du trouble, du fétichisme, de l'excitation provoquée par le port de vêtements, faisant ainsi du travestissement une catégorie pathologique et classée parmi les *troubles paraphiliques* (nouvelle dénomination pour « perversion » ou « déviance sexuelle ») :

Trouble de travestissement (transvestisme)

Critères diagnostiques

A. Pendant une période d'au moins 6 mois, présence d'une excitation sexuelle intense et récurrente provoquée par le fait de se travestir, se manifestant sous la forme de fantasmes, de pulsions ou de comportements.

B. Les fantasmes, les pulsions sexuelles ou les comportements entraînent une détresse cliniquement significative ou une altération du fonctionnement social, ou dans d'autres domaines importants. (American Psychiatric Association, DSM-V 2015 : 828)

Ces textes doivent être interprétés comme autant de tentatives de gouverner les corps, les sujets et les sexualités hors normes. Les moyens déployés sont linguistiques : des pratiques définitoires qui prennent corps par et dans la langue en mobilisant une multitude des catégories et en établissant des relations sémantiques d'inclusion, d'exclusion, de synonymie et d'airs de famille. Ces pratiques linguistiques sont performatives en ce qu'elles sont mobilisées par des acteurs, les médecins, les psychiatres, les sexologues, qui ont l'autorité de statuer sur ce que sont un bon corps et un bon genre avec une grande capacité pour s'assujettir les personnes visées. Si d'une part l'autorité qui émane des auteurs de ces textes contribue à rendre ces énoncés particulièrement contraignants, d'autre part leur forme et leur contenu participent à la construction d'une autorité scientifique puissante.

Ce cadre est vécu par les communautés visées comme une contrainte dans l'utilisation du mot-catégorie *travesti* mais aussi comme un espace possible d'action et de créativité linguistique et catégorielle. Parmi les Drag Kings rencontrés au cours de mon enquête, très peu revendiquent le terme de *travesti* – il est jugé trop stigmatisant, renvoyant à un univers érotique et fétichiste. La manière dont le terme est traité dans les publications psychiatriques relève d'une approche non seulement pathologisante, Stoller (1982) parle à ce propos de "*sex aberration*", mais aussi trop internaliste et peu agentif. D'une part, il est traité comme relevant d'une pulsion qu'on ne saurait maîtriser et qui laisserait les acteurs sociaux inertes face à des pulsions incontrôlables ; d'autre part, le travestissement est conçu comme un trouble, « interne », psychique, se relevant et se construisant dans l'excitation éprouvée par le port de vêtements « externes ». Cette dichotomie « externe » vs « interne », héritée d'une approche psychologisante des pratiques travesties, on la

retrouve aussi retravaillée sous le prisme de la paire « masculin » vs « féminin » chez l'anthropologue Esther Newton (1972 : 2).

Ces oppositions sont utilisées pour rendre compte d'identités et de pratiques différentes. C'est dans ce cadre que par exemple les hétérosexuels travestis peuvent porter des sous-vêtements féminins sous un costume-cravate en montrant de ce fait que le vêtement masculin « externe » est un costume. En revanche, les homosexuels ayant une posture plus radicale peuvent porter des boucles d'oreilles ou des talons tout en étant habillés en homme, exhibant ainsi une identification « interne » féminine. Les Drag Queens, enfin, en s'habillant et en s'exhibant en femmes sur scène, montrent par le port spectaculaire de vêtements féminins une essence masculine. L'incongruité entre ce que Newton appelle une « essence » masculine et le port de vêtements féminins – ils sont et ils restent des hommes qui performant la féminité sur scène – est rendue évidente par le caractère théâtral de la performance qui est là pour signifier aux spectateurs et aux performeurs qu'il s'agit seulement d'un spectacle et de la mise en scène d'une « extériorité » féminine accomplie par des performeurs « intérieurement » hommes. Si on mobilise la métaphore « scène » vs « coulisses », alors les transformistes de Newton joueraient à la fois dans le domaine de la scène, un espace « externe » dans lequel la féminité se rend intelligible et s'accomplit, et dans le domaine des coulisses, un espace « interne », dans lequel l'essence de l'identité masculine n'est pas questionnée grâce aux conventions de la représentation théâtrale.

Les Drag Kings se différencient et prennent leurs distances de ce type de questionnements à plusieurs niveaux et pour plusieurs raisons.

D'abord, on ne pourrait pas réduire les pratiques Drag au port de vêtements. Il s'agit non seulement de porter des vêtements mais aussi de porter la moustache, de marcher, de parler, de chanter, d'interagir avec les autres, etc. Ensuite, le travestissement Drag est conçu comme une *pratique* et non pas comme un *trouble*. Enfin, toute relation d'inclusion mais aussi d'exclusion avec les catégories dites « d'orientation sexuelle » comme l'hétérosexualité, l'homosexualité et la bisexualité se révèle non pertinente – au moins pour certain.e.s. Du moment qu'on problématise ce que c'est qu'un homme ou une femme et qu'on refuse d'être défini par ces dispositifs catégoriels, la notion même d'hétérosexualité ou d'homosexualité – une personne d'un sexe A qui est attirée par une personne d'un sexe B ou A – perd tout son sens.

Le rapport que les Drag Kings entretiennent avec la catégorie « travesti » n'est pas si simple qu'on pourrait croire. En effet, certain.e.s DK aiment s'en approprier en lui conférant un nouveau sens ou peuvent revendiquer la dimension érotique du port d'un vêtement. On pourrait parler d'une appropriation *queer* de la catégorie « travesti » au même

titre que les pratiques d'auto-nomination mobilisent et resignifient des termes insultants (pédé, gouine, etc.). La catégorie « travesti », tout en ayant émergé dans un contexte normatif, classificatoire et psychiatisant, devient une ressource pour l'action politique. À ce propos, on peut citer les exemples du collectif étatsunien STAR qui mobilise la catégorie « travesti » ("*transvestite*") dans l'acronyme de *Street Transvestite Action Revolutionaries* – mouvement créé en 1970 par Sylvia Rivera et Marsha P. Johnson, travailleurs du sexe vétérans de Stonewall. Comme le remarque l'historienne Suzanne Stryker (2008 : 87), au début des années 1970, d'autres groupes comme le TAT (*Transvestites and Transsexuals*) ou le *Queen Liberation Front* fondé par la Drag Queen Lee Brewster et le travesti hétérosexuel Bunny Eisenhower, groupes militants post-Stonewall, mobilisent la catégorie "*transvestite*" dans leurs pratiques de présentation de soi. Lou Sullivan, pionnier du mouvement *Female to Male*, se définit comme un *female transvestite* attiré par les hommes bisexuels et gays (Stryker 2008 : 80). *FtoM* figure également dans un article publié par Sullivan en 1979 "*A Transvestite answers a feminist*" avant sa transition.

En Europe, on peut citer en France le cas du collectif Les Gazolines, cellule situationniste du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire), qui utilise le maquillage et le travestissement comme armes contre l'ordre genré traditionnel normatif. Le travestissement et l'utilisation conjointe de registres linguistiques inattendus sont utilisés moins pour ressembler à des femmes que pour déstabiliser l'ordre social (Le Talec 2008). En Italie, Mario Mieli (1952-1983), activiste des années 1970, fonde le *FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano)*, équivalent italien du FHAR. Mieli est romancier, performeur, théoricien auteur d'*Elementi di critica omosessuale* (1977), manifeste de la culture homosexuelle radicale italienne traduit tardivement en France en 2008 par le chercheur Massimo Prearo. Pour Mieli, le travestissement est une pratique politique en ce qu'il donne à voir l'absurdité d'une société fondée sur la mise en scène tragicomique de la polarité des sexes (Mieli 1976 : 31). En se promenant dans un musée de Londres habillé en femme, le travesti (Mieli lui-même) donne à voir l'incongruité du port d'un habit « féminin » sur un corps d'« homme ». C'est cette incongruité qui permet de faire l'expérience, aussi bien pour celui qui porte les vêtements que pour qui assiste à cette scène, d'une rupture des routines visuelles liées aux corps normativement genrés. Le travesti de Mieli, avant même la Drag Queen butlerienne, jette du trouble dans la binarité des sexes et devient un acteur politique².

2. On pourra se référer à Prearo (2012) pour une lecture de Mario Mieli en termes *queer*.

2.4 Les travesti.e.s dans la vie courante et dans les pratiques théâtrales : des *male impersonators* aux Drag Kings

On connaît de nombreux cas de femmes ayant vécu en tant qu'hommes pour des raisons économiques, pour avoir accès à des métiers qui leur étaient interdits – ne serait-ce qu'aux États-Unis pour participer à la conquête de l'Ouest³ – femmes à la recherche d'un destin héroïque, en quête de spiritualité, ayant servi en tant que pirates, marins, militaires, politiques (Bard 2010, Bullough & Bullough 1993, Krimmer 1967, Steinberg 2001), femmes qui ont vécu une bonne partie de leur vie en tant qu'époux (*female husband*) de femmes qu'elles ont épousées (Clayton 1999). Tel est aussi le cas des lesbiennes qui à la Belle Époque se rendent aux bals de Carnaval habillées en homme avec moustaches et barbes postiches (Bard 2010 : 243), rappelant ainsi les Drag Kings contemporains... On peut citer bien évidemment les cas plus connus et passés à l'histoire de Jeanne d'Arc, de la photographe Claude Cahun (1894-1954), en passant par la romancière George Sand (1804-1876), la féministe et psychiatre Madeleine Pelletier (1874-1939), la sportive Violette Morris (1893-1944), la peintre Rosa Bonheur (1822-1899), etc. La figure de la femme travestie ou aux caractères ambigus peuple les romans de la première moitié du XIX^e siècle comme par exemple *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835) ou *Gabriel* (1840) de Georges Sand qui ont inspiré beaucoup de lectrices et de lecteurs et qui ont configuré d'une façon intéressante les narrations ordinaires ayant trait aux pratiques de travestissement et de changement corporel (Steinberg 2001, Leduc 2006).

Dans le domaine théâtral, en Angleterre, c'est à partir de 1660 que les femmes peuvent jouer au théâtre et que le travestissement féminin devient un procédé dramatique couramment utilisé dans le théâtre britannique (March 2006). Répondant aussi bien à une stratégie subversive dénonçant la masculinité comme une mascarade, ou à une parenthèse carnavalesque utilisée pour re-instaurer l'ordre sexuel (une femme joue un homme pour rendre jaloux l'homme dont elle est tombée amoureuse), le travestissement féminin se justifie au théâtre pour au moins quatre raisons : (a) se soustraire à un mariage forcé, (b) suivre son amant, (c) tester les sentiments de l'autre ou (d) se venger des hommes (*ibid.* : 156)⁴. Il ne faut pas croire que les pratiques de

3. Senelick (2000 : 302) raconte que les femmes travesties en hommes étaient si nombreuses lors de la ruée vers l'or californienne que les *placers* affichaient l'avis "No young woman in disguise need apply".

4. Souvent, mais c'est un argument qu'on peut appliquer à d'autres champs d'action, une distinction claire entre les deux postures (stratégie subversive vs parenthèse carnavalesque) n'est pas si aisée à tracer car les discours (et donc les actions) sont toujours polyvalents, au

travestissement du théâtre n'usent que de déguisements, c'est-à-dire d'une « interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée » (Forestier 1988 : 11) ou qu'elles n'occupent qu'une place transitoire dans l'économie dramatique de la pièce à la fin de laquelle le « vrai » sexe de l'acteur ou de l'actrice est dévoilé au public. Le théâtre élisabéthain – celui de Shakespeare notamment – a fait preuve de véritables mises en abyme dans les pratiques de travestissement : des femmes jouant des hommes qui jouent des femmes dans *Comme il vous plaira* (*As you like it*) ; des femmes jouent des hommes se déguisant en femmes dans le théâtre baroque espagnol (Blanco 2006)⁵. Ces prestations rappellent les performances de Bridge Markland, célèbre Drag King berlinois contemporain, mettant en scène de véritables « traversées des genres », performant la plasticité des corps et interrogeant les dichotomies entre genres artistiques tels que le théâtre, les marionnettes, la danse, la performance.

Au théâtre, les femmes qui s'habillent en hommes en atteignant une ressemblance maximale avec le genre masculin sont appelées des *male impersonators*. Il s'agit d'une catégorie, d'une pratique et d'un genre artistique émergeant dans la deuxième moitié du XIX^e siècle dans un contexte où les commentateurs de l'époque relient la masculinisation des femmes à l'industrialisation et à l'urbanisation de la société nord-américaine. C'est dans ce cadre qu'un nouveau genre émerge, la *fast woman* (Senelick 2000 : 301) dont les caractéristiques de masculinité, de rapidité et d'efficacité sont mises en avant. Au théâtre, l'actrice Annie Hindle (1840-1897), d'origine anglaise et se produisant aux États-Unis, parodie une certaine masculinité de la classe moyenne aisée en s'inspirant du genre théâtral anglais du « lion comique » (Senelick 2000 : 331). Annie Hindle, habillée en homme, se maria avec Anna Ryan sa costumière, créant ainsi le scandale. Ses performances, avec celles d'autres artistes femmes de l'époque travesties sur scène, deviendront source d'inspiration pour les lesbiennes qui commencent à s'assumer à l'époque, ouvrant un espace pour se reconnaître entre « femmes masculines » (Senelick 2000 : 333). C'est à ce moment-là que le travestissement féminin, après avoir vécu un premier moment de gloire au XIV^e siècle, entre en crise du fait de son association à l'homosexualité dans un contexte où les premiers traités de sexologie affirmant l'équivalence entre travestissement et homosexualité voient le jour (Krafft-Ebing 1866).

sens de Foucault (1972) : là où il y a de la subversion, il y a aussi de la norme, et donc une possibilité de récupération.

5. Le théâtre de Shakespeare a inspiré au moins deux compagnies américaines entièrement composées de femmes d'inspiration clairement féministe et engagées politiquement sur des questions de genre, de sexualité, d'origine ethnique et de classe (Senelick 2000 : 450-452).

HARLEM'S HIGH SPOT
APOLLO
125* ST. near 8* Ave. • Tel. UMiversity 4-4490

SAT. MIDNITE SHOW
WED. NIGHT AMATEURS

ONE WEEK ONLY! Beginning **FRI. DEC. 4th**
**YOU WON'T BELIEVE YOUR EYES
AS YOU WATCH THE MOST AMAZING,
MOST GLAMOROUS, MOST EXCITING
DECEPTION IN THE WORLD!!!**

**25
MEN
AND
1 GIRL**



JEWEL BOX REVUE

GLAMOROUS
GORGEOUS COSTUMES
EXCITING MUSIC • BRILLIANT PRODUCTION ★

The MOST
UNUSUAL REVUE
EVER SEEN in N.Y.



Impersonators all — but guess which "girl" is really a girl! It's the one at the extreme right. She's Mickey Mercer, and in the Revue she does a male impersonation.

**THE
JEWEL
BOX
REVUE**

a young MAN, not a woman. In the Elizabethan theatre all young feminine roles were played by young boys. So the Jewel Box Revue is not entirely original — but it is the most lavish, most beautifully done revue of its kind, putting the art of female impersonation on the high plane of dignity where it belongs in show business.



Ainsi, une conception de la féminité de plus en plus associée à la maternité est renforcée par une nouvelle conception de l'identité désancrée du choix personnel et d'une vision « dimorphique » de l'anatomie dans l'appréhension du corps sexué (Laqueur 1991).

C'est à Londres que des *male impersonators* caractérisés par des solos où des femmes incarnent un personnage masculin émergent avec les cas très célèbres de Vesta Tilley (1864-1952) qui a sillonné les théâtres anglais et américains durant toute sa carrière et celui de Bessie Bonnehill (1855-1902). Leur travestissement laisse plus de place à l'androgynie par rapport à celui d'Annie Hindle dont la vie affective est de surcroît marquée par la présence de plusieurs relations lesbiennes, contrairement à Vesta Tilley. Les pratiques de travestissement de ces deux artistes jouent davantage sur une double incongruité sémiotique : d'une part, le port de pantalons masculins moulants qui laissent voir la forme des jambes et, d'autre part, le travestissement masculin accompagnée d'une voix de mezzo soprano pour Bessie Bonnehill, de soprano pour Vesta Tilley. Ces incongruités jouent aussi sur le registre de l'âge : les commentateurs de l'époque décrivent les performances de Vesta Tilley comme « *childish* » (Senelick 2000 : 310), ce qui serait censé s'adapter aux fantasmes d'un public masculin hétérosexuel. C'est toujours à cette époque qu'une autre catégorie, celle des « *breeches roles* », voit le jour pour désigner des rôles masculins joués par des femmes portant la culotte, ce qui permet de révéler les jambes de l'actrice et d'érotiser son corps auprès d'un public masculin. Cette catégorie fait concurrence à celle des « *principal boys* » – femmes qui jouent des personnages masculins adolescents (par exemple, dans le répertoire classique, le Chérubin des *Noces de Figaro*, de Mozart, interprété lors de la création en 1786 par le mezzo soprano travesti Dorotea Bussani). Un des exemples les plus connus est celui de Sarah Bernardt (1844-1923) dont l'interprétation de Hamlet fit sensation en 1897 (elle a alors cinquante-trois ans). Un cas plus récent, du xx^e siècle, est celui de Gladys Bentley (1907-1960) afro-américaine lesbienne, célèbre pour ses chansons burlesques qui enflamma les scènes de Harlem des années 1920 et 1930 et qui se maria avec une femme en endossant un costume. Bien que figure culte pour certains Drag Kings et dans certains milieux féministes nord-américains, Gladys Bentley a renié son passé lesbien et de *male impersonator* dans les années 1950 marquées par la commission d'enquête sur les activités anti-américaines du sénateur McCarthy (Senelick 2000, Torr & Bottom 2010).

Une autre figure mythique du XX^e siècle, que certain.e.s Drag Kings n'hésitent pas à reconnaître comme le « premier Drag King », est celle de Stormé DeLarverie (1920-2014) maître de cérémonie et chanteur de la compagnie américaine *Jewel Box Revue* composée de 25 artistes hommes (*female impersonators*) et d'une seule femme comme aimaient à le répéter ses affiches : « *Jewel Box Revue featuring 25 men and 1 girl* ».

Si Stormé DeLarverie peut être considéré aujourd'hui comme un Drag King avant la lettre, yel a joué un rôle de premier plan dans les émeutes de Stonewall et a acquis aujourd'hui le titre de « King Imperial » de la Société des Vétérans de Stonewall.

2.5 Travestissement et pratiques Drag

La culture Drag se développe au sein de la tradition des bals, véritables événements dans lesquels les gays, les lesbiennes et les travestis avaient la possibilité de se rencontrer dans des endroits sûrs et d'explorer les genres par et dans les pratiques de la danse et du travestissement. Historiquement parlant, on fait remonter la naissance de cette culture à 1869, lorsque le premier bal masqué eut lieu au Hamilton Lodge de Harlem (Chauncey 1993). Dans les années 1920 et 1930 les bals se multiplient, suscitant la curiosité de la presse ; le public composé aussi de personnes hétérosexuelles pouvait assister à une sorte de mise en scène des genres et des couples dans lesquels des lesbiennes habillées en hommes dansaient avec des gays habillés en femmes. Ceci entre blancs, car il faudra attendre 1962 pour que le premier bal noir ait lieu et surtout les années 1980 pour que les noirs et les latinos commencent à s'approprier un certain nombre d'espaces dans la ville de New York.

C'est à cette époque qu'un système d'entraide communautaire LGBT black et latino émerge avec le système des *houses*, familles de substitution qui agissent comme des centres d'accueil et de solidarité pour une communauté subissant une forte marginalisation de la part de leurs propres familles et du milieu homo blanc (Bressin & Patinier 2012, Regnault 2012). Dans un contexte de libération des mœurs et en alternative aux gangs, les *houses* constituent des espaces d'accueil pour des personnes cumulant une multiplicité d'exclusions d'ethnie, de classe, de sexualité et de genre. Leurs noms s'inspirent du monde de la haute couture – Chanel, Christian, Dupree, Magnifique, St. Laurent, Xtravaganza – voient le jour en 1967 à New York à la suite des injustices⁶ à l'encontre des Noirs lors de l'attribution du prix du premier concours de beauté de travestis. Chaque maison, dotée d'une mère et/ou d'un père et composée par des homos, des travestis, des trans (MTF mais aussi quelques FTM) et quelques hétérosexuel.le.s, acquiert dès le début un style et des caractéristiques singulières. C'est dans ce contexte que les bals, concours de danse et autres types de compétitions ont lieu. Ainsi, les participant.e.s peuvent s'affronter en incarnant la *“Femme Queen*

6. Dénoncées par Crystal LaBeijia, figure mythique du *voguing*. Le *voguing* est une danse née dans les années 1980 à Harlem à l'initiative de gays et transgenres latinos et blacks qui tout en se situant dans la lignée des bals travestis (*Drag bals*) de la fin du XIX^e siècle, organisent des concours de danse dans lesquels les groupes s'affrontent en reproduisant et en parodiant les poses des mannequins de magazines de mode comme Vogue.

Realness”, c’est-à-dire la performance la plus « réelle possible » de la femme hétérosexuelle, ou encore la “*Butch Queen Realness*”, où un gay met en scène l’hétérosexualité masculine. On comprend que c’est là un des espaces exemplaires de mise en scène des catégories, de performance des genres et de mise en avant de la fierté latino, noire, gay, transgenre.

Tout en étant héritières sur le plan historique, les pratiques DK complexifient le travestissement d’une façon intéressante. Le travestissement, en dehors d’une mise en abyme où une femme joue un homme qui joue une femme, peut être lié à une vision vériconditionnelle du sens dans laquelle la signification du travestissement est liée à une vérité du sexe qui se cache sous les strates des vêtements et qui peut être révélée à tout moment. Les pratiques Drag sont performatives par définition, sinon par construction. Les pratiques Drag ne cachent pas une vérité du sexe, elles la rendent fictionnelle et montrent son caractère artificiel.

Pour les mêmes raisons, les Drag Kings ne sont pas non plus assimilables à ce que dans la tradition théâtrale anglo-étatsunienne on appelle les “*male impersonators*”. Les Drag Kings n’adoptent pas les méthodes de l’Actor’s Studio dans lesquelles le performeur s’immerge dans son rôle jusqu’à disparaître dans le personnage. Ce qui est en jeu n’est pas la reproduction de la masculinité mais son interrogation. De ce fait, les Drag Kings sont moins dans l’imitation de la masculinité que dans un processus créatif des masculinités et des genres en général. On pourrait dire, en reprenant les outils théoriques et l’histoire du théâtre, que les Drag Kings sont proches de la poétique de l’opprimé telle qu’elle a été conçue par le metteur en scène, militant et théoricien Augusto Boal (Boal 1977). De ce fait, les Drag Kings ne sont ni dans une approche cathartique du théâtre ni dans une perspective mimétique, ils se servent de la masculinité pour prendre conscience des oppressions de genre et agir dans l’espace social en tant que sujets et non pas en tant que reproducteurs d’une ontologie. Boal (*op. cit.* : 19) dans *Théâtre de l’opprimé* résume ainsi sa vision :

Ce que propose la poétique de l’opprimé c’est l’action même : le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu’il joue ni pour qu’il pense à sa place : au contraire, il assume lui-même son rôle d’acteur principal, transforme l’action dramatique, tente des solutions, envisage des changements – bref, s’entraîne en vue de l’action réelle.

Les pratiques Drag King permettent, dans cette perspective, de passer d’un statut passif de spectateur de l’ordre établi du genre à celui d’acteur principal de la déconstruction et de la prolifération des genres. Si les pratiques Drag King peuvent avoir un potentiel brechtien en ce qu’elles permettent à celles et à ceux qui en font l’expérience de prendre conscience de la dimension performative des genres ou de certains

aspects de la vie qu'on souhaite changer, les participant.e.s aux ateliers ne sont pas non plus dans la position d'un spectateur qui après la pièce (ou après l'atelier) agit dans le monde. Faire un atelier Drag King, c'est être déjà dans l'action et parfois c'est justement la frontière entre le temps de l'atelier et le temps de la vie telle qu'elle se passe au dehors qu'il est problématique de tracer. C'est ainsi que des participant.e.s décident de ne pas se démaquiller à la fin de l'atelier et de rentrer chez yels avec barbe et moustache...

C'est à partir des années 1970 et 1980, sûrement sous l'influence du féminisme et des mouvements de libération raciale et sexuelle aux États-Unis, qu'on commence à penser aux spectacles de femmes mettant en scène les personnages masculins comme à des performances s'éloignant petit à petit des *male impersonators* et acquérant les caractères du Drag par leur force ironique et politique. À ce propos, on peut citer deux exemples. Le premier est celui du spectacle de music-hall *The Club* (1977). Écrit par l'écrivaine et poétesse américaine Even Mirriam (1916-1992) et mis en scène par Tommy Tune, il a été joué pendant dix-neuf mois dans le off-Broadway et a eu un succès considérable. Inspirée par le féminisme des années 1960, Even Mirriam écrit pour une distribution composée uniquement de femmes jouant des personnages masculins du début du xx^e siècle. Dans ce spectacle, ce qui est représenté est moins la masculinité que l'androgynie (Torr & Bottoms 2010 : 24-26). Ce type d'incarnation a une double portée historique. D'une part, elle fait écho aux performances de Vesta Tilley à la fin du xix^e dans lesquelles la production de la masculinité ne fait pas l'économie d'une certaine féminité montrée par les pantalons moulants, la voix de soprano ou la mise en scène d'une masculinité adolescente. D'autre part, elle rend compte de l'agenda féministe de l'époque qui voyait dans la masculinité et dans celle qu'incarnaient par exemple les lesbiennes *butch* une sorte de trahison et de passage vers « l'ennemi ».

Le second, beaucoup plus radical, remonte aux années 1980 et a lieu dans les locaux du légendaire *WOW Cafe Theater* d'*East Village* (New York), un espace qui accueille depuis quarante ans les performances d'artistes lesbiennes et transgenres et dans lequel beaucoup de Drag Kings se sont formés en tant que performeur.e.s. Deux artistes importants qui partagent avec les Drag Kings la mise en scène des genres et la dénonciation du patriarcat s'y sont produits : le groupe des *Split Britches* et l'artiste d'origine cubaine Aliana Troyano. La parodie, le playback, la performance des rôles *butch-fem*, la reprise des textes classiques et des genres artistiques (*soap opera*, *sit com*, *romance*, etc.) sont les outils dramaturgiques mobilisés par le groupe des *Split Britches* accompagnés d'une critique du patriarcat, de l'hétérosexisme et des dynamiques néo-libérales sous-jacentes à la production théâtrale. C'est avec un mono-

logue de Peggy Shaw – *You're Just Like My Father* (1994) – que le Drag et ses mises en abyme seront définitivement mis en scène. Dans ce show, Peggy Shaw doit passer la frontière entre le Mexique et les États-Unis en compagnie d'une Drag Queen. Pour ce faire, elles décident de problématiser une possible naturalité des rôles dans les pratiques Drag. La Drag Queen se transforme en *butch* et Peggy Shaw, qui porte un uniforme de soldat US, adopte une posture et des codes vestimentaires féminins, produisant un court-circuit entre frontière géographique et corporalités genrées (Senelick 2000 : 453). En franchissant la frontière, les genres se modifient et circulent entre les deux participant.e.s. C'est aussi avec *School for Scandal* de Sheridan joué en 1988 qu'on commence à s'intéresser au sein du WOW aux rôles travestis et à la mise en scène de couples hétérosexuels. La critique relèvera dans les personnages masculins joués par des femmes une impression de travestissement comme si on assistait à un spectacle Drag. Kate Davis (1994 : 132) interprète cela comme l'effet évident d'un manque de référents institutionnels et institutionnalisés pour les pratiques d'incarnation d'un personnage masculin par des femmes. C'est d'ailleurs un argument évoqué plusieurs fois par les Drag Kings pour souligner le décalage entre la médiatisation des pratiques Drag Queen et la méconnaissance presque totale des pratiques d'incarnation masculine.

2.6 Les pratiques Drag face au *camp*

Une dernière raison qui rend compte d'une vision dichotomique du couple Drag King vs Drag Queen réside dans la caractérisation *camp* des pratiques Drag Queen alors que selon certain.e.s auteur.e.s, les Drag Kings en seraient dépourvu.e.s. Du côté Drag Queen, on aurait la flamboyance et l'ironie, et du côté Drag King, l'*understatement* (Halberstam 1999) et une capacité sans équivalent à l'auto-réflexivité politique, à la définition de soi en tant que sujet politique. Dans le mot *camp*, qui vient du français *se camper*, poser, il y a quelque chose qui a trait à l'attitude, à la pose, mais aussi à l'incongruité, à la théâtralité et à l'ironie. Une image *camp* fait appel à une multitude d'univers sémiotiques paradoxaux et incongrus. Le *camp* repose sur des juxtapositions inédites. L'incongruité entre genre et sexe des Drag Queens donne lieu au *camp*, site d'émergence créative artistique et du genre (Newton 1972 : 136). Le *camp* est foncièrement aussi une pratique interprétative qui repose sur un ensemble de codes, pratiques et savoirs partagés par une communauté. C'est ce qui permet l'émergence d'un focus d'ironie, de rire au sein d'un groupe qui partage les codes interprétatifs d'un langage particulier. D'un point de vue linguistique, le *camp* mobilise ironie et provocation ; un bon exemple en est ce slogan créé par les Gazolines et scandé à de nombreuses reprises lors de manifestations de rue : « CRS

desserrez les fesses ». Ou encore : « Prolétaires de tous les pays caressez-vous », « Nous ferons les prochaines barricades en robe du soir ». Le *camp* est une pratique interprétative, une « sensibilité » (Sontag 1964), mais aussi foncièrement liée, entre autres, à la culture homosexuelle :

Le *camp* est au sens large une relation sociale qui met en jeu des personnes, des situations, des objets et l'homosexualité. (Le Talec 2008 : 118)

Le *camp* est, contrairement à ce qu'en dit Susan Sontag, irréductiblement politique en ce qu'il fait passer une critique du système dominant hétérocentré et homophobe. On peut le définir comme un ensemble de pratiques ritualisées – linguistiques, gestuelles, posturales, vocales, matérielles (maquillage, vêtements, etc.), spatiales (une certaine façon d'occuper l'espace et de se mouvoir en créant de la surprise, de l'admiration, du trouble) – issues d'une position marginalisée et stigmatisée et qui contribuent à déstabiliser et à dénaturer l'ordre social en en révélant le caractère artificiel, genré, classiste et racisé. On peut faire appel au *camp* pour définir certaines pratiques du FHAR, notamment celles des Gazolines, de plusieurs compagnies théâtrales gay nord-américaines comme la *Ridiculous Theatrical Company* de Charles Ludlam (1943-1987) et John Vaccaro (1929-2016) qui célébraient le ridicule comme un antidote puissant contre le naturalisme dans le jeu, le réalisme dans le décor et pour montrer le caractère non naturel de l'hétérosexualité. Si dans les pièces de cette troupe, des couples hétérosexuels étaient mis en scène, c'était pour faire apparaître, grâce au dispositif du travestissement féminin sur un corps velu et masculin, des éléments d'incongruité typiquement *camp* (Lemoine 2001).

Si les pratiques Drag Queen ou des *female impersonators* sont sans trop de difficulté appréhendées comme *camp*, ce n'est ni le cas pour les Drag Kings, ni pour les performances liées à la culture lesbienne ou à la subculture *butch fem*.

Selon Newton (1972), le *camp* est une pratique irréductiblement associée à la culture des hommes homosexuels transposée dans les performances Drag Queens. À propos des lesbiennes performant des Drag Queens dans le concours annuel de Cherry Grove pour l'élection de la reine des Drag Queen, Newton (1996) nuancera son propos en disant que le *camp* lesbien est un phénomène récent permettant d'interroger et de problématiser le monopole des hommes homosexuels dans ce genre de pratiques et d'institutions.

Les historiennes Elizabeth Lapovski Kennedy et Madeline Davis (1993) qui ont travaillé sur les lesbiennes *butch* partagent le premier avis de Newton en situant les pratiques *butch* en dehors du périmètre du *camp* tout en reconnaissant dans ce type d'identité quelque chose qui relève de l'artifice du genre (*op. cit.* : 383). Dans cette même perspective, la position d'Halberstam (1999 : 238) consiste à ne pas appréhender les

pratiques Drag King au prisme du *camp* mais de parler d'une nouvelle stratégie esthétique, performative et politique nommée "*kinging*", plus adaptée à un type d'humour Drag parodiant la masculinité blanche petite bourgeoise qui se caractérise par un manque « naturel » de performativité.

Un article de 1988 de Sue-Ellen Case, théoricienne de la performance, donne pour la première fois une vision *camp* des performances *butch fem* au théâtre et dans la vie quotidienne, à partir d'une analyse de la troupe lesbienne *Split Britches* et d'une relecture de *La Belle et la Bête* :

The *butch* is the lesbian woman who proudly displays the possession of the penis, while the *femme* takes the compensatory masquerade of womanliness. The *femme*, however, grounds her masquerade by playing to a butch, another woman in a role, likewise, the butch exhibits her penis to a woman who is playing the role of compensatory castration. This raises the question of "penis, penis, who's got the penis", because there is no referent in sight; rather fictions of penis and castration become ironized and "camped up". (Case 1988 [1993] : 300)

C'est ensuite avec les travaux de José Esteban Muñoz (1999) sur la performeuse féministe lesbienne *queer* d'origine cubaine Alina Troyano et son personnage *Carmelita Tropicana* que la théâtralité lesbienne et les dispositifs Drag incarnés par des femmes sont lus en termes de *camp*. Ses performances déploient les traits d'une théâtralité *camp* et Drag : utilisation ironique du travestissement en figure masculine stéréotypée dominante pour mieux la dénoncer, utilisation de deux codes linguistiques, espagnol et anglais, pour traduire des rapports de domination.

Les pratiques Drag King, comme on le verra en deuxième partie, recourent à un esprit *camp* accentué par la mobilisation de dispositifs théâtraux LGBTQ : le travestissement – moins utilisé pour ressembler à une norme de la masculinité que pour la mettre en cause et prôner la multiplicité des masculinités possibles –, l'ironie et la jouissance du détournement des stéréotypes et des objets.

Voici comment Max m'explique comment détourner l'usage du mascara :

(4) Ateliers DKB – « Mascara » ⁷

L : Luca, M : Max

- 1 L tu avais dit un truc hyper intéressant l'autre fois
- 2 sur ça le mascara
- 3 M quoi
- 4 L sur le mascara
- 5 M ah qu'on peut détourner tous les trucs de l'univers
- 6 féminin

7. Pour les conventions de transcription, voir § 4.3.

7 L ouais
 8 M pour les mettre à notre sauce les masculiniser et la
 9 normalisation n'a plus aucun sens ça n'a plus aucun
 10 sens parce qu'on voit que le mascara c'est féminin
 11 et tout mais c'est pas vraiment parce que ça dépend
 12 ce qu'on en fait

2.7 Les années 1990

C'est dans les années 1990, grâce à un groupe hétérogène de féministes étatsuniennes (Butler 1990, Kosofsky-Sedgwick 1990, de Lauretis 1991, Warner 1993) inspirées par la "*French theory*" (Beauvoir, Lacan, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Guattari, Foucault, Bourdieu, Cixous, Irigaray...) et par un ensemble de travaux qui deviendront des classiques des "*Trans Studies*" (Bornstein 1994, Stone 1992, Feinberg 1996), qu'on assiste à l'avènement des "*Queer Studies*", remise en question sévère de tous les dispositifs catégoriels et nouvelle façon d'articuler le genre, le sexe et les sexualités, ainsi qu'à un véritable foisonnement des identités de genre et aux premières performances Drag King. En France même, c'est surtout grâce aux travaux pionniers de Marie-Hélène Sam Bourcier et de son collectif Zoo (1999) que la mouvance *queer* s'installe (Bourcier 2001). Les actes (1998) du colloque organisé par Didier Eribon au Centre Georges-Pompidou en 1997 sur les études gays et lesbiennes contribueront à la diffusion des travaux issus des *Lesbian and Gay Studies* et des *Queer Studies* jusqu'alors peu connus du public français⁸.

La publication en 1990 de *Gender Trouble (Trouble dans le genre)* de Judith Butler a constitué une véritable révolution pour les études de genre ainsi que pour les sciences sociales en général. Ce livre a permis notamment d'interroger trois points fondamentaux pour l'étude des catégories :

1. Que se cache-t-il derrière l'énoncé féministe « nous, les femmes » ? Sommes-nous sûr.e.s dit Butler, de savoir ce à quoi renvoie le pronom « nous » ? Davantage, à quoi renvoie la catégorie « femme » ? Si le sujet du féminisme se construit en amont des luttes politiques, autrement dit des pratiques, alors le sujet du féminisme « nous, les femmes » ne peut qu'être à l'origine d'exclusions comme cela a été le cas pour les trans ou des femmes africaines-américaines face au prétendu universalisme du féminisme blanc et bourgeois des années 1960 et 1970 :

Plutôt qu'un signifiant stable qui exige l'assentiment de celles qu'il prétend décrire et représenter, femme, même au pluriel, est devenu un terme qui fait problème, un terrain de dispute, une source d'angoisse. (Butler 2005 : 62)

8. Voir Perreau (2012) pour un retour théorique et historique sur le mouvement de traduction culturelle qui a importé le *Queer* et les savoirs LGBTQ en France.

2. Si l'on admet que le genre est à la culture ce que le sexe est à la nature, est-ce qu'on ne serait pas en train de reléguer le sexe dans le prédiscursif et de faire du genre un dérivé du sexe ? Ne pourrait-on pas plutôt penser que le sexe est un produit de l'histoire (Foucault 1976) et que la vision bicatégorielle des corps et des sexes (un corps mâle et un corps femelle) est un produit historique et idéologique de la description anatomique de la fin du XVIII^e (Laqueur 1992) ? Si le sexe se construit au même titre que le genre et qu'il est imbriqué dans un réseau de rapports politiques et économiques (Kessler & McKenna 1978, Ortner & Whitehead 1981), alors quelle est sa place dans l'articulation entre sexe et genre ? Pour Butler (1990 : 69-70), c'est le genre qui précède le sexe et non pas l'inverse :

Le genre c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs et culturels par quoi la nature sexuée ou un sexe naturel est produit et établi dans un domaine prédiscursif, qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup [...]. Dire que le sexe est produit en tant que donnée prédiscursive, c'est dire que cette production est un effet de cet appareil de construction culturelle qu'est le genre.

3. Peut-on penser au genre dans les termes d'une performance dont la *Drag Queen* serait le paradigme ? C'est en s'inspirant de la théorie des actes de langage d'Austin (1962), des travaux anthropologiques de Newton (1972) sur les *Drag Queens* et du concept d'itération chez Derrida que Butler pourra dire que le genre est un performatif, « une répétition stylisée d'actes » (Butler 1990 : 265) dans laquelle la performance de la *Drag Queen* montre l'illusion d'une vérité des corps sur laquelle se collerait un genre. La *Drag Queen* pour Butler révèle à quel point nous accomplissons tou-te-s notre genre par ce que ce que nous disons, par nos gestes, nos mouvements, nos choix de vêtements et le maquillage. C'est dans cette répétition, jour après jour, de discours, de gestes, de manipulation d'objets et d'artefacts que le genre se sédimente dans et par nos corps. C'est dans ce contexte de multiplication et de contestation des catégories qu'on prône une vision de catégories dissonante, *queer*. Comme l'indique l'étymologie du mot *queer*, « de travers », de l'indo-européen *twerkw* (Kosofsky-Sedgwick, 1998 : 115), il s'agit d'un positionnement qui est *en biais*, *contre* les espaces du savoir et les normes et désignerait par sa position frontalière :

[...] les possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques. Ce sont les aventures et les expériences politiques, linguistiques, épistémologiques, figuratives que vivent ceux d'entre nous qui aiment à se définir (et parmi tant d'autres possibilités) comme lesbiennes féminines et agressives, tapettes mystiques, fantasmeurs, *Drag Queens* et *Drag Kings*, clones, cuirs, femmes en smoking, femmes féministes ou hommes féministes, masturbateurs, folles, divas, snaps !, virils soumis,

mythomanes, transsexuels, wannabe, tantes, camionneuses, hommes qui se définissent comme lesbiens, lesbiennes qui couchent avec des hommes... Et aussi tous ceux qui sont capables de les aimer, d'apprendre d'eux et de s'identifier à eux. (Kosofsky-Sedgwick 1998 : 115)

Ce positionnement « en biais » prendra une autre forme lorsque quelques années plus tard Sedgwick (2003 : 8) parlera à propos de la préposition anglaise *beside* d'une spatialité qui permet d'aller au-delà d'une linéarité logique binaire et de situer « à côté ».

Selon l'historien Georges Chauncey (1993), le mot *queer* dans les années 1920 à New York n'était pas uniquement une injure adressée par les hétérosexuels aux personnes efféminées (pédale, efféminé.e, bizarre, etc.). Il était aussi utilisé par les homos pour exprimer une différence aussi bien par rapport aux *fairies* (tantes, efféminés) que par rapport aux hétéros. Les *queers* s'inscrivent donc à cette époque à New York dans un système marqué par l'orientation sexuelle. De ce fait, le mot *queer* était l'équivalent de *gay* et ce dernier était utilisé comme une sorte de mot « secret » pour tester la réaction de son interlocuteur et son appartenance aux *insiders*. C'est par détournement de l'injure que le mot sera ensuite utilisé à la fin des années 1980 et au début des années 1990 par les trans, les lesbiennes, les gays, les bisexuels pour en faire un signe d'orgueil sous la bannière du mouvement "*Queer Nation*". Le mouvement *queer* émerge dans un contexte où les personnes n'appartenant pas à des genres et à des sexualités normés (lesbiennes masculines, gays efféminés, transgenres, transsexuels, communauté SM, travestis, *Drag Kings*, *Drag Queens*, etc.) se retrouvent marginalisé.e.s par un bon nombre de gays et de lesbiennes qui décident par leurs pratiques de consommation, par leur apparence (gays masculins, lesbiennes féminines) et leurs batailles (mariage, adoption, entrée dans l'armée) d'incorporer le système hétéronormatif et de mettre au placard le danger représenté par les folles, les travestis, les trans et les pervers. C'est par rapport à ce contexte que les identités *queer* selon le manifeste du mouvement *Queer Nation* ont un potentiel révolutionnaire car elles défient l'ordre sexuel et des genres ainsi que le système libéral basé sur la reproduction et la famille :

Being *queer* means leading a different sort of life. It's not about the mainstream, profit-margins, patriotism, patriarchy or being assimilated. It's not about executive directors, privilege and elitism. It's about being on the margins, defining ourselves. (sterneck.net/gender/queer-manifesto/index.php)

En refusant tout positionnement catégoriel et en dénonçant toute logique de dénomination et de catégorisation, le mouvement et courant théorico-politique *queer* fuit ainsi toute possibilité d'enfermement nominaliste et définitionnel :

Queer does not name some natural kind of referent to some deterministic object. It acquires its meaning from its oppositional relation to the norm [by being] at odds with the normal, the legitimate and the dominant. (Halperin 1995 : 62)

Le *queer* se définit donc moins par une logique propositionnelle que par une dynamique oppositionnelle vis-à-vis d'un pouvoir homo et hétéronormé. Il se caractérise par une posture critique vis-à-vis de tout appareil catégoriel (masculin / féminin, hétéro / homo, blanc / noir, humain / animal) conçu comme un instrument de domination comme le montre un extrait tiré d'un corpus de textes récolté auprès d'une liste de diffusion sur les études *queer* dans laquelle un.e des usager.e.s s'expriment de la sorte :

- (5) QSTUDY-L, politics of naming / acronyms, mail posté le 20.04.11 par B.L.
 i can't identify as gay.
 i am not a female.
 i don't want to be a "male" don't know how, never had much luck at it. there is not collection of categories that will encompass everybody. whatever category you may put me in I feel marginalized. we need a new calculus of gender where every individual can feel they are themselves and not some tick in a box.

Puisque le sujet *queer* ne peut se situer qu'en dehors des espaces occupés par l'hétéro- et l'homonormativité, il va bien au-delà du genre et des sexualités et il inclut toutes celles et tous ceux qui vivent aux marges de la société ayant une spatialité et une temporalité non conformes à celles de la « norme » :

All kinds of people will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production. By doing so, they also live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called "queer subjects" [...]. (Halberstam 2005 : 10)

C'est un contexte particulier que celui des années 1990, après la chute du Mur de Berlin et riche en événements chargés d'une grande valeur symbolique et politique. Selon Peter Drucker (2014), le dépérissement de l'État providence typique du début des années 1990 aux États-Unis, étant le résultat du passage d'une économie fordiste au néolibéralisme, s'est accompagné d'une focalisation autour de la famille comme étant au centre des mécanismes de la reproduction sociale et d'une marginalisation des sous-cultures Drag, *camp*, transgenre qui produisent ainsi un éclatement des identités LGBTQI. L'apparition dans les années 1990 à Washington du groupe punk rock *Riot Grrrl* composé par des femmes qui dénoncent les violences sexuelles, les inégalités hommes / femmes, le racisme et le patriarcat et le cri "*We're here ! We're queer ! Get used to it*" lancé à l'occasion de la tentative de censure de l'exposition de photos de, entre autres, Nan Goldin et de Zoe Leonard ("*Witnesses: Against Our Vanishing*", à l'*Artists Space* de New York,

1989) signe l'acte de naissance du mouvement *queer* au même temps que les performances Drag King émergent aux États-Unis et que des théoriciennes comme Butler, De Lauretis, Sedgwick et Warner publient les ouvrages qui vont composer le canon *queer*. Il faut dire que le climat était particulièrement favorable à l'expérimentation politique et artistique.

Trois événements me semblent être particulièrement propices à la recherche de nouvelles formes esthétiques et actions politiques. Les premières (auto)productions de films pornographiques d'Annie Sprinkle, qui jouera un rôle déterminant dans la création des premiers ateliers Drag King à New York, proposent des narrations à l'opposé de celles qui étaient en vogue dans la production porno *mainstream* hétérosexuelle. Dans ces premières vidéos comme d'ailleurs dans les performances qu'elle proposera par la suite, une autre image de la femme est mise en valeur, celle qui s'approprie son corps et qui fait de sexualité un espace de resubjectivation dans lequel le passage d'objet à sujet, de celle qui est regardée à elle qui regarde est réalisé.

Dans les mêmes années, on assiste à deux rencontres originales entre art et action politique contre l'épidémie de sida d'une part et entre pratiques SM et formes artistiques d'autre part. Ces rencontres tendent à brouiller les frontières et font des pratiques de représentation du corps des enjeux à la fois politiques et esthétiques (Broqua 2006, Lebovici 2017).

Les performances des latino.s et des africain.e.s-américain.e.s sur les côtes Ouest et Est des États-Unis, les théâtres *queer* et *camp* (Lemoine 2001) constituent les bases nécessaires pour que des questionnements esthétiques et politiques du genre dans une perspective intersectionnelle (Muñoz 1999) puissent voir le jour. C'est justement dans les années 1980 qu'un ouvrage comme *The Bridge Called My Back* (Moraga & Anzaldua 1981) montrera le caractère réifiant et aliéné d'un féminisme parlé par et parlant pour les femmes blanches. La vacuité référentielle de l'énoncé « nous, les femmes », déjà mise à mal par Butler en 1990, aura été dénoncée neuf ans auparavant par des femmes venues d'autres espaces que la norme blanche et bourgeoise :

We are women from all kinds of childhood streets: the farms of Puerto Rico, the downtown streets of Chinatown, the barrio, city-Bronx streets, quiet suburban sidewalks, the plains, and the reservation. (*ibid.* : incipit)

C'est dans ce contexte que Judith Halberstam et Del Lagrace Volcano (1999) disent avoir assisté au premier spectacle DK à San Francisco en 1985. C'est précisément au tournant des années 1990 – en concomitance avec l'émergence des études *queer* – que des performances et des workshops Drag King ont lieu à New York (*Club Casanova*), à Londres (*Club Geezer*), et à San Francisco (*Baybrick Inn*, *Club Confidential...*), grâce à l'engagement d'un certain nombre de performeuses les plus connues

dans la communauté tels que Leigh Crow (alias Elwys Herselvis), Mo B. Dick, Shelley Mars (alias Manolo), Murray Hill, Dred et surtout Diane Torr dont les ateliers ont inspiré des légions de Drag Kings partout dans le monde. D'une façon presque parallèle, la culture du travestissement « masculin » et Drag King commence à ouvrir une brèche dans l'imaginaire occidental avec deux événements majeurs : la mythique exhibition d'Annie Lennox (à l'époque Eurythmics) à l'occasion des *Grammy Awards* où elle se présente en Drag King en allusion à Elvis Presley (souvent cité dans les premières performances DK étatsuniennes) en 1984 et la couverture de *Vanity Fair* en 1993 où la chanteuse K.D. Lang portant des habits masculins se fait raser la barbe par Cindy Crawford.



Les ateliers Drag King

Au cours de ces dernières années, plusieurs ateliers se sont créés et se sont développés un peu partout en Europe : à Paris, à Barcelone et à Madrid, en Italie, à Amsterdam où le groupe *Amsterdam Drag Queer* se produit régulièrement dans l'espace Vrankrijk et en Allemagne avec le *Kingdom of Cologne* et son groupe TKK¹. En Grande Bretagne, à Blackpool, le *Kings*, premier bar Drag King, a été ouvert en 2015 par un couple de lesbiennes ; y sont organisés des ateliers Drag King, des performances et des soirées dansantes. Plus particulièrement en France et en Belgique, c'est grâce aux ateliers de Paul B. Préciado, de Marie-Hélène Sam Bourcier, de Louis de Ville et Viktor Marzuk, entre autres, à Paris, et de Max Nisol à Bruxelles que la culture Drag King trouve un terrain d'accueil au cours de la première décennie des années 2000. Si Paul B. Préciado organise le premier atelier à Paris en juin 2002, les premières performances à Bruxelles ont lieu en 2001 à l'occasion du Festival cinématographique *Pink Screens*. C'est en 2011 avec la performance Drag King de Lady Gaga aux *MTV Awards* que le personnage Joe Calderone incarné par la pop star fait la une de nombreux magazines et sites internet².

Têtu, revue principalement gay française, consacre un article aux pratiques Drag King dans son numéro de mai 2008 : « Drag King : do it yourself », sorte de mode d'emploi résumant les techniques les plus connues : comment se faire une barbe, se bander les seins, poser un *packing* (prothèse pénienne) dans le slip, porter de « grosses » chaussures pour « marcher d'un pas conquérant ». Cela va du choix d'un prénom et d'un personnage à l'emploi du mascara pour rendre le regard plus « ténébreux ». La scène DK berlinoise est présentée comme renouant avec l'esprit cabaret des années 1920 par deux groupes connus : les *Kingz of Berlin* (KOB) et les *Pussy Coxx*. Vient enfin le portrait d'un Drag King français résidant à Berlin avec une page

1. Merci à Robin Van Royen et à Vreer Sirenu pour les informations à ce propos.

2. Sur la scène drag et queer italienne, v. Baldo, Borghi et Fiorilli 2014 et Bourcier 2017.

intitulée « Océan Leroy. Femme d'affaires le jour, Drag King la nuit ». La méthode qui consiste à opposer « femme d'affaires le jour » et « Drag King la nuit » mobilise un procédé selon lequel le Drag King relève d'une vie nocturne cachée opposée aux activités diurnes consacrées à la profession. Tout en marquant une opposition entre jour + travail et nuit + Drag King qui contribue à créer du sensationnel autour des pratiques Drag, *Têtu* laisse entrevoir un *continuum* entre la masculinité performée sur scène la nuit et celle qui est accomplie le jour dans une profession empruntée au monde des hommes...



Joe Calderone

En 2012 et 2013, *Le Nouvel Obs*, *Rue 89*, *le Huffington Post*, *Les Inrocks* consacrent des articles à la pratique Drag King qui popularisent la scène DK parisienne. Un documentaire de Chriss Lag est projeté au Festival international des Femmes de Creteil de 2015. Le cas le plus médiatisé est celui de Louis(e) de Ville, performeuse burlesque américaine résidente à Paris qui organise des ateliers dans un bar du neuvième arrondissement, *Le Carmen* et des ateliers Drag King sont aussi régulièrement organisés par *La Mutinerie*, bar LGBTQIA+ du troisième arrondissement de Paris.

3.1 Naissance de l'Atelier de Bruxelles

En Belgique, en 2004, Max fonde le collectif DKB (Drag King Bruxelles), atelier qui deviendra à partir d'octobre 2007 une des activités proposées par l'association *Genres pluriels* cofondée en 2007 par Max Nisol, Tanguy Pinxteren et Londé Ngosso avec pour objectif la lutte contre les discriminations subies par les personnes trans, intersexes et aux genres fluides. En tant que cofondateur de l'association, Max contribue à la mise en circulation d'idées, de projets et de personnes entre l'association et l'Atelier : des membres des ateliers participent aux activités de *Genres pluriels* et vice-versa. On pourrait appréhender les pratiques Drag King comme un des instruments dont dispose *Genres pluriels* pour faire avancer un certain nombre de luttes et de revendications, parmi lesquelles l'acceptation de genres pluriels.

D'autres combats sont bien évidemment poursuivis par l'association : l'abolition de la mention du sexe sur les papiers d'identité, la dépsychiatisation du parcours de transition pour les trans et le droit à l'autodétermination de genre, de sexe et de corps³. Les pratiques Drag King doivent être interprétées au sein d'un monde globalisé. La traduction française de *Gender Trouble, Troubles dans le genre*, de Butler en 2005, a eu un impact considérable dans la communauté francophone *queer*. Ce n'est pas une coïncidence si *Genres Pluriels* a été créé deux ans après.

Les Drag Kings, au moins les performeurs, et sans doute Max, se sont très largement inspirés des théories *queer* et féministes. Cela transparaît à maintes reprises dans les ateliers mais aussi dans les interviews dans lesquelles Max est invité à parler de l'association *Genres pluriels* :

- (6) Genres Pluriels - « Radio genres fluides »
 I : Intervieweur, M : Max
- 1 I alors il faut que vous nous donniez la définition on
 2 l'a trouvée d'ailleurs sur votre site trois double v
 3 point genres pluriels et vous avez compris que
 4 genres était au pluriel et que pluriels était au
 5 pluriel évidemment point b e qu'est ce que vous
 6 appelez des genres fluides
- 7 M en fait on::: on part de: du principe que les genres
 8 c- ce n'est pas binaire c'est un continuum donc les
 9 i- les deux extrêmes c'est selon qu'on connaît/
 10 selon ce qu'on connaît/ maintenant c'est masculin
 11 et féminin mais entre deux il y a toutes les formes
 12 de possibilités donc comme un arc-en-ciel
- 13 I d'accord mhm mhm

3. Voir le site de *Genres pluriels* : www.genrespluriels.be

14 M des genres et donc ça peut aller jusqu'à un peu
 15 moins fé- féminine un peu moins masculin jusque euh
 16 b- vraiment entre deux et puis de: -fin toute une
 17 gradation
 18 I d'accord vous êtes vraiment dans la théorie queer
 19 M comme tout à fait oui
 20 I euh définie par judith butler
 21 M tout à fait oui
 22 I ok

3.2 Temporalités et spatialités

Dans le temps de l'enquête de terrain que je décris dans ces pages, les ateliers Drag King (*Drag King Workshops*) ont lieu une fois par mois à la *Maison de l'Arc-en-Ciel* situé dans le quartier gay de Bruxelles. Ils ont une durée de trois ou quatre heures. Ils commencent aux alentours de 19h30 et se terminent entre 23h00 et minuit avec un moment pour le dîner qui peut s'intercaler entre un premier tour de table et les activités de maquillage proprement dites ou entre la phase de maquillage et la sortie en public.

Le rendez-vous est donné à l'entrée de la *Maison de l'Arc-en-Ciel* qui se présente au rez-de-chaussée comme un bar avec des tables, des chaises et des canapés où on s'installe pour rencontrer les autres et recevoir les novices. La première demi-heure se déroule dans une ambiance amicale où chacun.e prend un verre et fait connaissance avec tout le monde. C'est le moment où Max ou moi-même nous annonçons que les ateliers vont être enregistrés et qu'il faut pour cela une signature d'accord au consentement éclairé que je distribue à toutes les personnes présentes avec une présentation résumée de mon projet de recherche.

Ensuite, nous montons au deuxième étage dans une grande pièce aménagée pour les ateliers. Des tables placées les unes à côté des autres créent un espace de travail collectif où tous les outils de travail sont posés. Lorsque le maquillage est terminé, nous descendons au bar prendre un verre et c'est là qu'une première confrontation a lieu avec le « public ». Du coup, la descente des escaliers du deuxième étage au rez-de-chaussée prend les allures d'un véritable changement d'espace et d'identité. Le fait de descendre les escaliers permet la prise de conscience de l'incarnation du personnage. C'est à la fois comme si le changement d'espace donnait un sens à ce qu'on est devenu et comme si la salle de travail était perçue comme les coulisses d'une scène qui se réalise en tant que telle une fois qu'on est confronté aux autres participant.e.s (le public, pour reprendre la métaphore du théâtre) et qui dans notre cas se matérialise dans un autre espace, celui du bar. Voici comment l'une des participantes novices (Béatrice) rend compte de cette expérience :

(7) Ateliers DKB - « Descente »
 B : Béatrice

1 B je pense que si le fait de descendre\
 2 personnellement ça m'a vraiment débloquée
 {un tour omis}

4 B je n'avais jamais fait ça donc c'est un jeu donc je
 5 ne comprenais pas trop/ et on en xxxxx quand on
 6 descend putain on descend ((rire))
 {deux tours omis}

9 B du moment où je suis descendue j'ai senti c'est bon
 10 l'escalier ça débloque ça débloque à fond ça
 11 débloque les escaliers qu'est ce que je vais dire
 12 qu'est ce que je vais faire et puis du moment où tu
 13 es là en fait c'est là que tu rentres un peu dans
 14 ton personnage vraiment
 {un tour omis}

16 B c'est le fait d'être face à des gens parce que si
 14 non autrement ça reste un jeu

Un dernier changement d'espace peut avoir lieu si on décide, selon le temps qui reste, de sortir dans la rue et d'aller sur la Grande Place de Bruxelles. La rue où est située la *Maison de l'Arc-en-Ciel* peut donner lieu à des échanges de regards entre les Kings et le public gay des bars adjacents qui sont là pour prendre un verre, croiser des amis, draguer, etc. La *Maison de l'Arc-en-Ciel* est une plateforme LGBTQIA+...⁴ qui réunit à peu près une quarantaine d'associations travaillant dans la galaxie des minorités de genre, sexuelles et corporelles. À ce titre, plusieurs collectifs s'y réunissent : les lesbiennes, les gays, les Drag Kings, les trans, les personnes aux genres « ambigus », celles qui se réunissent autour de la « grosseur » de leur corps, les polyamours, les personnes aux genres pluriels, les personnes lesbiennes et gays d'origine asiatique, etc.⁵ Les langues de travail sont le français, l'anglais, le flamand et toute autre langue pour laquelle l'interprétariat peut être assuré, mais les groupes sont essentiellement francophones, beaucoup de membres sont wallons et on rencontre pas mal de participant.e.s venant de France. C'est grâce à un membre flamand qu'on a des moments – très rares – où les interactions bénéficient d'un interprète lorsque les novices ne sont pas francophones.

3.3 Défier les identités

Les Drag Kings, comme le montrent les espaces dans lesquels ils se réunissent et se produisent, entretiennent des liens très forts avec la galaxie transpédégouine. Il serait erroné et sûrement trompeur de

4. Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer, Questioning, Intersex, Asexual, Ally...

5. Une liste exhaustive des associations est consultable sur <http://rainbowhouse.be>

réduire les Drag Kings à une sous-culture lesbienne ou *butch* pour au moins deux raisons.

D'une part, on peut rencontrer dans les ateliers des personnes s'identifiant et se présentant comme des femmes hétéros, des trans, des trans FtoM, MtoF, M/FtoUnknown, des garçons bio cisgenres, des travestis, des homos, etc.

D'autre part, un nombre important de Kings refuseraient d'être assimilé.e.s (et emprisonnée.s.) dans un seul dispositif identitaire ; les catégories sont perçues comme des outils d'oppression et de discrimination et créent des différences qui n'ont pas lieu d'exister en dehors d'un système *straight*. Comme le montre l'extrait suivant, le groupe est très ouvert et présente une très large palette de catégories :

(8) Ateliers DKB - « Groupe féministe »

M : Max

1 M on est un groupe féministe queer au niveau des
2 lesbi, gay, etc., et c'est assez particulier comme
3 l'a pu remarquer luca c'est qu'on accepte tout le
4 monde euh lesbiennes, gay, homo, les femmes hétéro
5 mais il y a aussi les trans ftoM, les
6 transgenres, genres fluides, etc.

Les Drag Kings défient toute catégorisation, toute description sociolinguistique. En effet, yels ne se définissent pas et n'accepteraient pas d'être présenté.e.s au moyen des catégories « femme » ou « homme » sinon en reprenant la trame historique et idéologique de la catégorisation comme par exemple : les Drag Kings sont généralement – mais pas toujours – des personnes assignées « femmes » – ou « hommes » – à la naissance. De ce fait, les ateliers réunissent des personnes aux parcours très différenciés : des trans FtoM suivant (ou pas) un parcours de prise d'hormones et d'interventions chirurgicales (mammectomie, hystérectomie), des lesbiennes, des transgenres, des hétérosexuel.le.s et des personnes assignées « hommes » à la naissance, dans une recherche artistique et personnelle ayant trait à l'exploration et à la déstabilisation des genres. Il serait tout aussi erroné d'essentialiser les Drag Kings autour de catégories d'orientation sexuelle que d'une lecture binaire des genres. Autant dire avec Barthes (1973 : 68) que « tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique », voire enfermant, ne rendant compte ni de la diversité des genres, ni de celle des sexualités, ni *a fortiori* d'un positionnement qui refuse toute définition identitaire. On pourrait dire qu'yels participent à ce que la théoricienne féministe Marjorie Garber (1992 : 17) a appelé « une crise de la catégorie » (*“category crisis”*), voire à la remise en question de tout appareil catégoriel – attitude typique des communautés *“post-queer”* (Noble 2006 : 9) :

A post-queer community: “Each of these markers—‘queer’ as much as ‘lesbian’... —are insufficient as monolithic spaces, relations, categories etc. It seems to me it’s time to call for another—dare I say a post-queer—refinement of our languagings”.

Par ailleurs, il n’y a pas de définition unique de *Drag King*.

Dans ces conditions, les termes doivent rester en suspens et cette indétermination doit garantir toute liberté pour les pratiques Drag King.

Voici comment Max, Jimmy et Aurel s’expriment à ce propos :

(9) Ateliers DKB - « Aucune imposition »

M: Max, J: Jimmy, A: Aurel

- 1 M tu vois c’est y a y en a vraiment aucune imposition
- 2 directive comme ça tu dois absolument faire si non
- 3 t’es pas un vrai Drag King
- 4 J puis le jour où aux Drag Kings on lui imposera des
- 5 trucs il doit faire ça/
- 6 M ouais
- 7 J je pense qu’on démissionne tous ((rire))
- 8 M oui/ oui
- 9 A ouais parce que bon après tu vois tu vois tu vas
- 10 passer rapidement dans le ben UN homme c’est un sexe
- 11 comme ça enfin
- 12 M ouais ouais
- 13 A je veux dire une femme c’est comme ça et ça nous on
- 14 veut pas\ voilà c’est c’est
- 15 J voilà on passe not- temps à dire justement que le:
- 16 le binarisme ça existe pas c’est pas pour se
- 17 retrouver dans des des stéréotypes de commande ou
- 18 euh pour pour jouer sur le genre tu dois absolument
- 19 faire ça ou ça et ça non tu dois si vraiment quelque
- 20 chose de personnel et tu dois le sentir

Max et Jimmy échangent autour de l’esprit qui anime les ateliers Drag King. La définition de ce qu’est un Drag King n’est pas introduite formellement par des prédicats tels que « un Drag King est X ». Ce qui émerge, c’est d’abord la nécessité de ne pas imposer des directives particulières pour l’animation d’un atelier Drag King, autrement dit pour la fabrication d’un corps masculin. On remarquera la façon dont une certaine vision de l’atelier et de la fabrication des corps (« tu dois absolument faire » # 2) génère des stéréotypes catégoriels (« vrai Drag King » # 3). Ce qui est également remarquable, c’est la façon dont la définition d’un « vrai » Drag King ne peut faire l’économie d’un ensemble de pratiques stéréotypiquement associées à la catégorie. C’est pourtant un risque à ne pas courir, car elle débouche sur les définitions d’« un homme » (# 10) et d’« une femme » (# 13) que les participant.e.s remettent par ailleurs radicalement en cause.

3.4 Les participant.e.s

Les ateliers réunissent un nombre variable de participant.e.s au sein desquels il y a les performeur.e.s expert.e.s (celles et ceux qui font des performances à l'extérieur et qui ont pour rôle de guider les novices dans cette expérience) et les novices. Une troupe de performeurs féministes se produit également sur scène ; elle est composée de Max, Chris, Jimmy, Aurel et Robin ⁶. Par rapport à d'autres communautés Drag King documentées par d'autres chercheurs (Halberstam 1998, Volcano & Halberstam 1999, Noble 2006, Preciado 2008, Baldo, Borghi & Fiorilli 2014), celle de Bruxelles présente la particularité d'être ouverte à toute personne intéressée par les questions de genre – y compris donc des personnes assignées « hommes » à la naissance – et désirant expérimenter les masculinités dans un cadre collectif au sein d'ateliers se déroulant une fois par mois. Dans le temps de mon enquête, l'âge des participant.e.s de l'atelier, variable, allait de 22 à 54 ans avec une grande majorité se situant aux alentours de la trentaine et de la quarantaine. Les participant.e.s peuvent avoir une expérience du militantisme féministe et/ou LGBTQIA+ ou un intérêt pour les questions féministes. Ce qui explique une grande maîtrise des théories et des approches en études de genre et féministes de la part d'un certain nombre de participant.e.s. En ce qui concerne les professions, on comptait des étudiant.e.s (en master et en doctorat), des enseignant.e.s, des artistes, des militant.e.s ou des personnes sans occupation.

Les motivations conduisant les participant.e.s à prendre part aux ateliers peuvent varier selon le parcours de chacun.e. Il s'agit généralement d'une envie d'expérimenter par les pratiques d'incarnation genrée d'autres chemins identitaires, du désir de monter sur scène ou de déstabiliser les normes de genre. C'est ce qu'en disent Max et Chris, deux Drag Kings performeurs :

(10) Ateliers DKB – « Une certaine connaissance »

M : Max

1 M on se retrouve déjà avec six sept Kings qui ont
 2 suivi quasi tous les deux ans/ et ouf avec un
 3 certain une certaine connaissance du make up avec
 4 une certaine connaissance au niveau du genre donc
 5 les genderqueer et la façon de de décortiquer la
 6 norme sociale de genre parce que notre travail dans
 7 les dkb c'est au départ faire des perf des perf
 8 c'est avec derrière la tête toujours un message un

6. La composition du groupe des performeurs n'est pas stable. Certains comme Daniel ont quitté le groupe au cours de la deuxième année de mon enquête, d'autres comme Aurel ne participent plus aux performances.

9 message de déconstruction de la norme sociale de
10 genre

(11) Ateliers DKB - « Raison purement émotionnelle »

C : Chris

1 C je l'ai fait d'une manière pour deux raisons une
2 raison purement émotionnelle par ce qu'on aime parce
3 que j'ai aussi j'ai envie de me travestir j'ai envie
4 de voir j'ai envie de voir quel personnage vient
5 quand je me maquille quand je mets les poils qu'est
6 ce que je peux exprimer et et une façon plus
7 politique militante de dire j'ai envie de dire
8 quelque chose

Dans le cas de Claudio, les motivations sont artistiques, liées au slam, mais aussi aux questions de genre et de sexualité, à un goût personnel pour la subversion et à une interprétation provocatrice du travestissement masculin :

(12) Ateliers DKB - « Raison purement émotionnelle »

C : Claudio

1 C moi j'ai commencé par le slam et puis très vite plus
2 ou moins au même temps je suis tombé sur les Kings
3 les dkb de bruxelles euh et dans l'intervalle
4 d'environ six mois j'ai qu'est ce que j'ai fait/
5 oui j'ai fondé slam x donc du slam qui parle de
6 genre et de sexualité/ et puis voilà moi je trouve
7 ça drôle d'être en homme y a pas y a pas c'est c'est
8 plutôt un pour moi du théâtre que que que aut-
9 chose/ et puis j'aime la subversion beaucoup
10 beaucoup beaucoup et je trouve que s'habiller en
11 homme c'est subversif voilà

Certains performeurs abandonnent l'atelier pour un temps ou définitivement ou adoptent une relation moins impliquée tout en continuant à fréquenter les séances sans se produire sur scène. Interrogé.e.s, yels évoquent des raisons personnelles, politiques, la conviction qu'il faut changer de méthode pour subvertir les normes de genres.

3.5 L'importance du personnage

Mes lectrices et lecteurs auront compris que les ateliers sont un « laboratoire » dans lequel chacun.e apprend collectivement à se fabriquer un personnage « masculin », son propre King. Ceci peut varier évidemment selon les désirs de chacun.e : un camionneur rugueux, un sculpteur baba cool, un personnage de Pulp Fiction, un skateur androgyne, un poilu de la guerre de 14, un rasta, un clown, un agent de sécurité... Ce

sont des occasions dans lesquelles, grâce à l'aide d'un.e ou de plusieurs expert.e.s, on fait l'expérience d'une transformation corporelle genrée. La théâtralité qui baigne les activités des ateliers et qui s'incarne entre autres dans le dispositif scénique du Personnage, est utilisée par les participant.e.s, en commençant par Max qui en est le créateur, comme un garde-fou contre les vérités essentialisantes du genre. Dans l'extrait (13), Max et Charlotte (une trans MtoF qui participe à l'atelier ce jour-là) observent une novice en train de se faire une barbe :

- (13) Ateliers DKB - « Une forme de masculinité »
 C : Charlotte, M : Max
 1 C ça c'est (bien) une forme (1) de masculinité hein/
 2 ((rire))
 3 M oui oui
 4 C parce que moi mes poils n'ont jamais été comme ça
 5 hein ((rire))
 6 M >non non non< (2) mais/ (1) mais on voit ici que (2)
 7 on est bien dans le théâtre

Charlotte, novice, prend la parole pour qualifier les résultats du maquillage comme « une forme de masculinité » (# 1-2) qui n'est pas forcément celle qu'on peut observer chez les personnes assignées « hommes » à la naissance. Sa deuxième prise de parole lui permet de développer son point de vue : si son maquillage produit bien une forme de masculinité, cette forme n'est pas celle qu'elle incarnait auparavant (# 4-5). Ce qui est interprété par Max comme la preuve évidente que les masculinités qu'on incarne dans les ateliers ne se situent pas dans une vérité biologique masculine. Elles prennent forme dans un cadre théâtral : « on voit ici qu'on est bien dans le théâtre » (# 6-7).

Ce dispositif est censé aider les Drag Kings à faire une distinction entre la « vie extérieure » et ce qui se passe dans les ateliers, à désamorcer des situations critiques, voire sexistes, dans l'espace public, et à prendre mieux conscience de ce qui se passe une fois qu'on est confronté à la « vie quotidienne » comme le montrent les deux extraits suivants dans lesquels Max et Aurel prennent la parole :

- (14) Ateliers DKB - « Prénom »
 M : Max
 1 M à chaque début d'atelier on demande de trouver un
 2 prénom King comme ça ça distingue bien de la vie
 3 extérieure et ici c'est on utilise des des outils de
 4 théâtre aussi pour aborder d'une certaine manière la
 5 déconstruction des genres
 (15) Ateliers DKB - « Côté théâtral »
 A : Aurel

1 A le: le: le côté théâtral (1) 1- côté personnage/
 2 rentrer dans un personnage/ ça peut aussi vachement
 3 servir pour les/ les trucs de rue/ de transports
 4 en commun\ en effet/ parce que:: voilà tu te dis
 5 moi >j'ai eu (peur)< etc. mais ça se trouve c'est un
 6 personnage qui joue

La dimension théâtrale à l'œuvre dans les ateliers DK peut être retrouvée dans les ateliers burlesques qui entretiennent avec eux des airs de famille intéressants pour au moins deux raisons. D'abord l'apprentissage d'un genre, la féminité burlesque, est accompli en groupe dans un cadre distinct du quotidien des participant.e.s (Vallon 2015). Ensuite il est possible que certaines performeuses burlesques puissent se produire sur scène en Drag King et vice-versa.

3.6 La structure des ateliers

Au cours de mon enquête, j'ai pu observer trois façons de concevoir les ateliers : une première dans laquelle le choix du personnage est essentiel et précède les activités du maquillage ; une deuxième dans laquelle les personnages sont des thèmes décidés à l'avance ; une troisième dans laquelle les participant.e.s sont libres du choix du personnage. Dans cette dernière, on parle moins de personnage que de « trouver son propre King ». Cette variante du programme a pour caractéristique de s'insérer dans une temporalité différente : au lieu d'avoir lieu une fois par mois, les ateliers sont organisés au fil de l'eau en fonction du nombre des participant.e.s inscrit.e.s.

Les ateliers peuvent être structurés en trois parties : d'abord, une présentation des principes et des objectifs de l'atelier du jour avec un tour de table, ensuite le maquillage avec toute une série de manipulations qu'on opère sur son propre corps, enfin la possibilité de tester sa nouvelle identité dans un espace public (la rue, un bar, le bus ou le métro...). Certains groupes profitent de ce moment pour des jeux de rôles où on expérimente sa masculinité et ce que cela provoque dans les interactions avec les autres dans une situation *ad hoc* : par exemple, prendre tout l'espace sur un siège du métro ; regarder quelqu'un droit dans les yeux... À la fin de la soirée, de retour au local, chacun peut revenir sur cette expérience au cours d'une réunion.

Ainsi structurés, les ateliers permettent une prise de conscience de l'occupation et la division genrées de l'espace public ainsi que de la dimension genrée des regards ou du mouvement comme le montrent ces trois extraits dans lesquels Max s'exprime à ce sujet :

(16) Ateliers DKB - « Transports en commun »

M : Max

- 1 M par exemple, le meilleur moyen que ça peut se
 2 poursuivre après l'atelier après dans les transports
 3 en commun on en a beaucoup parlé c'est de regarder/
 4 comment les personnes se se positionnent même dans
 5 du mi:cro comportement comment les personnes eu:h
 6 tiennent la barre du du tram comment elles attendent
 7 devant l'arrêt

(17) Ateliers DKB - « Regard »

M : Max

- 1 M les (1) euh les personnes qui ont été catégorisées
 2 socialisées en tant que femmes/ (1) ont un regard
 3 qui balaye beaucoup plus\ c'e::st vers l'extérieur
 4 et c'est/ je suis à la disposition de: >°enfin
 5 c'est pas exactement ça°< enfin l'idée c'est je suis
 6 à la disposition de d'autrui/ pour l'aide pour la
 7 maternité et pour ci pour pour ça

(18) Ateliers DKB - « Posture »

M : Max

- 1 M les bras aussi (1) les bras sont en en général il y
 2 a la posture bon ici ça nous aide pas car on est
 3 souvent recroquevillé ((en se pliant et en faisant
 4 référence à la posture d'un participant plié sur
 5 lui-même devant le miroir pour se maquiller)) en
 6 général ils ((en se référant aux hommes)) prennent
 7 plus de place y a cette impression d'enveloppe,
 8 d'espace personnel qui est beaucoup plus large,
 9 beaucoup plus grand

De fait, les ateliers sont l'occasion d'analyser et de déconstruire la dimension genrée des gestes et des mouvements et de les appréhender aussi bien en tant que « ressources » pour la déconstruction des genres qu'en tant qu'« objets » de travail (v. Baldo, Borghi & Fiorilli 2014, Bourcier 2017). Un des objectifs possibles de l'atelier, en dehors de l'incarnation d'un personnage masculin, est celui d'une prise de conscience de la dimension genrée de l'ordre social (nous y reviendrons plus loin) et de ce fait il partage avec les techniques du *théâtre de l'opprimé* un autre trait important, celui de la déconstruction du corps et de ce qu'Augusto Boal (1977 : 26) appelle « défaire les structures musculaires des participants » pour en faire de véritables objets d'analyse, de véritables ressources politiques :

Le but de ces exercices [...] est de défaire les structures musculaires des participants : les démonter, les voir, les analyser. Pour que chaque ouvrier,

chaque paysan, comprenne, voie et sente jusqu'à quel point son corps est déterminé par son travail. Celui qui est capable de démonter ses structures musculaires pourra alors plus facilement « monter » les structures caractéristiques d'autres professions ou « statuts » sociaux: il sera à même d'« interpréter » physiquement d'autres personnages.



La table de l'atelier

3.7 Un répertoire de techniques

Les participant.e.s sont assis.es autour d'une table de travail placée au centre de la pièce et au milieu de laquelle sont posés les outils de travail : miroirs, tresses, cheveux qu'on collera par la suite sur le visage en guise de barbe et/ou de moustache, colle, ciseaux, crèmes, crayons, lingettes et coton. On y trouve aussi quelques livres censés inspirer le maquillage. C'est le cas de *The Drag Anthology* (Troka, Lebesco & Noble 2002) et de *The Drag King Book* (Volcano & Halberstam 1999) contenant des photos célèbres de l'iconographie DK. Ces livres sont de temps en temps feuilletés par les participant.e.s mais ils ne constituent pas un véritable moteur dans la construction du personnage.

Chaque participant.e est devant un miroir et les outils dont il a besoin pour le maquillage. Bien que nous soyons dans une activité interactionnelle où les participant.e.s peuvent interagir entre eux ou elles et avec les expert.e.s, il s'agit aussi d'une situation dans laquelle chaque participant.e est confronté.e à sa transformation devant le miroir. Ainsi, son corps penché vers le miroir et l'ensemble des objets autour de lui constituent un espace dans lequel la transformation a lieu. Cet espace a été appelé par le sociologue Erving Goffman (1973 : 44) le « territoire du moi ». Il dépasse la dimension du corps propre pour s'étendre à un ensemble d'objets dont la disposition est significative et cohérente.

La musique peut aussi jouer un rôle important pendant l'atelier – par exemple Madonna (l'album *American Life*), David Bowie, Queen, Bashung... La musique est considérée à la fois comme un support et comme un objet de travail pour les performances à venir. Dans ce cas, il y a des morceaux qui sont écoutés, discutés collectivement pour en saisir les liens possibles avec les performances comme dans cet extrait où Max, Aurel et Robin imaginent des liens possibles entre "*Criminal World*" de David Bowie et une performance possible :

(19) Ateliers DKB - « Intérioriser »

M : Max, A : Aurel, R : Robin

- 1 M et tu vas l'intér- l'incorporer l'intérioriser et
- 2 dans la gestuelle ça va transf(igurer) ça va
- 3 transparaître
- 4 A moi je pense en ce qui me concerne j'ai déjà
- 5 commencé à le faire petit à petit
- 6 M ouais petit à petit sans forcément je vais dire
- 7 allez aujourd'hui je vais faire
- 8 R non non non c'est juste en réécoutant
- 9 M oui oui
- 10 A le morceau
- 11 M tu t'imprègnes
- 12 R c'est que j'aime bien dans la musique c'est euh
- 13 assez calme mais il y a un rythme assez
- 14 M ouais on l'a
- 15 R on peut faire dans la la scé- la scénographie des
- 16 moments calmes et puis wow
- 17 M ouais ouais on la réécoute/

Plusieurs techniques sont apprises par les participant.e.s : aplatis les seins (*binding*), se faire un pénis en remplissant un préservatif avec du coton ou du gel (*packing*), se faire une barbe, une moustache en collant sur son visage des bouts de cheveux coupés dans un gobelet et en passant du mascara sur certaines zones du visage, enfoncer la zone des

yeux, prévoir une coiffure et des vêtements en fonction du personnage choisi, tester sur soi et sur les autres toute une série de ressources visuelles (regards), kinésiques (postures, mouvements), gestuelles, prosodiques (timbre et intonation) et verbales (façons de parler). On peut penser aux pratiques de maquillage comme à un temps au cours duquel le performeur assiste lui-même à sa transformation.



Collage de moustache (Robin)

Le miroir permet de se détacher de soi-même et d'observer le processus plutôt que la personne. On peut rapprocher cette distance des mouvements du peintre qui s'éloigne de son tableau pour en maîtriser et en modifier la vision et pour faire avancer ou corriger son travail. De la même manière, les participant.e.s aux ateliers se penchent souvent en avant pendant leur maquillage pour se regarder dans le miroir et reculent pour évaluer le travail accompli et attirer l'attention des autres sur le résultat obtenu.

Le personnage se construit dans le temps par des manipulations successives sur le corps, de regard vers le miroir et de mise à distance. Parfois, l'ajout d'un objet – une cravate par exemple – permet de clore le personnage après une bonne heure de travail.

On ne peut pas dire qu'une technique est imposée aux participant.e.s. Il y a plutôt un ensemble de savoir-faire qui circulent dans l'atelier et dont tout le monde profite. Cet aspect des expertises conçues comme des pratiques partagées et non comme des savoirs imposés relève d'une posture féministe et se situe dans un cadre éthique et politique proche de ce qu'on a appelé le "*do it yourself*" (Trapese Collec-

tive 2007) – concept voisin du « bricolage » selon Claude Lévi-Strauss. C'est dans le partage des connaissances et des outils qu'on comprend l'expression utilisée par Jimmy pour désigner les « poils de l'atelier » :

(20) Ateliers DKB - « Les poils de l'atelier »

J : Jimmy

1 J au début/ tous les Kings/ souvent utilisent des
2 poils qui sont amenés par l'atelier les poils de
3 l'atelier

Les participant.e.s sont invité.e.s à partager avec les autres membres du groupe les poils coupés et non utilisés pour la fabrication d'une barbe. Ainsi, un réservoir de poils est gardé et alimenté au fil du temps avec des tresses, des poils et parfois on demande à son coiffeur de garder les cheveux coupés pour être utilisés dans l'atelier.



« Les poils de l'atelier »

Cette vision des cheveux recyclés fait écho aux pratiques écologiques du *“do it yourself”*. La récupération d'objets, de vêtements, de cheveux coupés renvoie à une vision écologique anti-consumériste. De ce fait, les Drag Kings se situent à un niveau beaucoup plus large que les pratiques d'incarnation genrée. Nombre de participant.e.s sont sensibles à la culture écologique et de préservation de l'environnement, à l'agriculture biologique, à une alimentation végétarienne, aux potagers publics urbains, aux logiciels libres, et plus généralement à des valeurs éthiques et politiquement antilibérales.

3.8 Les objectifs poursuivis

L'objectif des participant.e.s aux ateliers n'est pas de passer pour des garçons, mais de questionner ce qui est donné comme allant de soi, de rendre instables les catégories de genre et la dimension sexuée des corps, de découvrir d'autres identités, plurielles et fluides, et de créer à la fois des corps et des genres « dissonants » et des « dissonances » entre corps, genre et langage. Le corps King ne répond donc pas à des conditions de vérité sexuée où « un homme a un corps d'homme, doté d'un pénis, de testicules, de poils et de cheveux courts ». Dans cette perspective, le corps King ne reproduit pas forcément un modèle de masculinité normée comme ce peut être le cas de certains *“male impersonators”* ou de certains transformistes.

Les Drag Kings reproduisent et déstabilisent la masculinité en révélant au même temps la dimension performative de tout corps par la mise en avant dans la même performance de plusieurs personnages, voire plusieurs genres. Dans certaines performances, ce qui est représenté est moins la masculinité qu'une figure hybride dans laquelle diverses masculinités côtoient des féminités et dans lesquelles les performeur.e.s ne sont pas nécessairement des personnes assignées femmes à la naissance mais aussi des garçons, des travestis, des trans MtoF, FtoM qui désirent explorer d'autres voies de la masculinité, d'autres possibles en matière de genre et de corps. La dissonance dont je parle fait référence à celle qu'un pouvoir dominant pourrait évoquer dans la lecture des corps des personnes transgenres par rapport à une norme binaire. Néanmoins, cette dissonance peut être utilisée par les Drag Kings pour produire des lectures des corps « incohérentes » par rapport à une norme qui voudrait qu'un corps d'« homme » soit « masculin » et qu'un corps de « femme » soit « féminin » ou que la masculinité et la féminité soient incarnées par des personnes assignées « hommes » ou « femmes » à la naissance.

C'est ainsi que les ateliers Drag Kings peuvent être considérés en eux-mêmes comme des performances : ils peuvent révéler aux participant.e.s une conscience de leurs liens de dépendance de genre, de culture et de classe mais aussi des identités et des désirs jusque-là inexplorés et agir par conséquent comme déclencheurs de véritables *coming out* ou « publicisation » de soi. C'est peut-être dans ces possibilités performatives offertes par les ateliers et les performances qu'on entrevoit dans les potentialités qu'ils offrent, la possibilité d'annihiler le concept même de représentation et de subjectivité. Les masques ne remplacent pas une vérité du sexe à partir duquel on se « kingue », mais d'autres masques dans un jeu infini d'emboîtements successifs.

L'enquête Drag King, une ethnographie polyphonique

Cette enquête ethnographique a mobilisé plusieurs dispositifs : l'enregistrement vidéo d'activités (séances de maquillage, sorties dans l'espace public, performances, entretiens), ainsi que le recueil de documents écrits et iconographiques concernant les activités du groupe. J'ai également participé à des actions organisées par l'association *Genres pluriels* qui entretient avec les ateliers un rapport privilégié pour les raisons évoquées plus haut, notamment en les accompagnant lors de participations à des festivals LGBTQ en Belgique.

L'enquête a été menée non seulement *sur* et *pour* une communauté (v. Cameron *et al.* 1993), mais aussi *avec* la communauté DK dont je défends un certain nombre de principes – notamment le caractère non ontologique des genres, leur fluidité et la dimension idéologique intrinsèque d'une vision binaire des genres. Si une ethnographie « sur » court le risque de transformer les personnes en objets de recherche en leur ôtant toute capacité d'action et de subjectivation, une ethnographie « pour » et « avec » configure les participant.e.s en possibles alliés pour la défense d'une cause ou l'obtention d'un objectif politique ; le chercheur participe lui-même en tant qu'acteur social à des pratiques et à la poursuite d'un certain nombre d'objectifs politiques.

L'ethnographie de cet ouvrage est polyphonique : c'est une ethnographie au sein de laquelle une multitude de voix et de textes émergent et donnent forme à l'analyse. Dans le cadre d'une vision située, polyphonique et interactionnelle de la connaissance, les voix qui tissent, croisent et embrassent l'analyse sont celles des participant.e.s rencontr.e.s « sur le terrain » et celles de l'ethnographe en interaction avec ceux-ci ¹.

En partant de la constatation que toute pratique s'insère au sein d'un réseau de pratiques qui l'ont précédée, qui l'entourent et qui se projettent dans son prolongement, l'objectif de l'ethnographie polypho-

1. *celleux*, pronom utilisé par les DK pour neutraliser la dichotomie *celles* vs *ceux*.

nique est de rendre compte de ce type d'interrelations, d'intertextualités, de connexions que les acteurs rendent intelligibles au cours de leurs pratiques et de leurs rencontres avec l'enquêteur. Ce type de recherche rend compte d'un réseau de temporalités dans lesquelles les pratiques sont situées : une temporalité de l'échange interactionnel, une temporalité de la vie des participant.e.s et une temporalité des institutions au sein desquelles les membres des ateliers agissent. Le premier niveau de temporalité se décline en trois sous-niveaux (Greco 2008) : la temporalité de la prise de parole d'un.e locutrice / locuteur (poser une question, ou répondre à une question, ou produire un récit de soi), la temporalité de la séquence au sein de laquelle la prise de parole se situe (la séquence question / réponse), et la temporalité de l'événement langagier en question (les ateliers Drag Kings au sein desquelles on peut trouver des questions et des réponses s'organisant en séquences). L'ethnographie polyphonique permet d'appréhender les pratiques des participant.e.s dans des temporalités imbriquées et de rendre compte d'un mouvement complexe au sein duquel les pratiques sont insérées. Elle permet de souligner la façon dont tout en étant configurés par les structures sociales au sein desquelles nous agissons, nous pouvons par nos pratiques contester, reconfigurer et reproduire ces mêmes structures sociales dans une dynamique typiquement agentive où la capacité d'action est socialement médiatisée (Ahearn 2001)

4.1 De l'observation participante à l'observation de la participation

C'est suite à la vision de deux documentaires, *Paris is Burning* (Livingstone 1990) sur l'histoire des bals dans la communauté gay et transgenre latino et noire de Harlem, et *Venus Boys* (Baur 2002) sur la communauté Drag King de New York que j'ai décidé de prendre contact avec Max Nisol, le responsable des ateliers Drag King de Bruxelles et cofondateur de *Genres pluriels* après avoir découvert le site de l'association par un moteur de recherche. Un mois après une première prise de contact, je suis allé à Bruxelles présenter un projet d'étude sur la construction des masculinités devant Max puis devant quelques Drag Kings, et j'ai commencé à enregistrer les séances avec une caméra video.

Je me plaçais parfois dans un coin, debout sur une table, pour avoir une vue zénithale de la table de travail. À d'autres moments, je me plaçais derrière les participant.e.s pour filmer le maquillage. À chaque début de séance, Max me présentait aux novices pour savoir s'il y avait des oppositions à ces enregistrements, après quoi les participant.e.s signaient des « consentements éclairés ». Certaines participantes m'ont parfois dit clairement qu'elles ne voulaient pas être filmées. Dans ce cas, je m'arrangeais pour qu'elles n'entrent pas dans le champ de la caméra ou je décidais de ne pas enregistrer la séance. Les ateliers ont aussi été fréquentés par des personnes assignées « hommes » à la naissance dont

certains ont refusé l'enregistrement. Le cas ne s'est d'ailleurs produit que deux fois : quelqu'un arrive, fait la connaissance du groupe, Max et moi nous annonçons que les ateliers vont être enregistrés et après un moment de détente dans le bar de la Maison de l'Arc-en-Ciel, les participants « hommes » quittent les lieux.

Ma présence puis ma participation aux ateliers Drag Kings en tant que « mec bio » et « personne dont l'intelligibilité corporelle est traitée comme relevant du genre et du sexe masculin » a dans un premier temps été traitée comme une ressource. Ça été notamment le cas lorsque j'ai été pris comme source d'inspiration pour le maquillage :

(21) Ateliers DKB - « En moyenne »

D : Daniel

- 1 D ça/ c'est pour enfoncer les zones du visage qui
 2 sont dans l'ombre/ généralement/ euh/ (1) en
 3 moyenne dans le visage/ c'est-à-dire
 + (2) +
 + fait signe à Luca de se rapprocher +
 4 c'est-à-dire autour des yeux en effet les les hommes
 5 ont en général + en moyenne des yeux en
 + regarde Luca ->
 6 plus enfoncés + regarde Luca +
 + pointe vers Luca en riant +

Un des experts de l'atelier aide une novice à se construire un visage « plus masculin ». Cela passe par un maquillage où tout ce qui est autour des yeux est ombré. Mon corps qui est pris comme modèle de masculinité biologique, essentialisée, dont on peut s'inspirer comme incarnation de la masculinité. La façon dont mon corps est thématiqué va avoir des répercussions sur mon statut participatif puisque je vais passer d'observateur qui filme la scène à participant impliqué par l'échange en cours. Cela se fait en trois temps. D'abord, par un geste grâce auquel je suis invité à rejoindre l'espace interactionnel occupé par Daniel et la novice (# 3). Ensuite, par le regard de Daniel (# 5-6) qui fait de mon corps une instanciation de la masculinité et une matérialisation de la « moyenne [qui a les] yeux plus enfoncés ». Enfin, dans le geste de pointage accompli en même temps que Daniel dit « regarde Luca » (# 6). Cette mise en discours accompagne un processus de construction identitaire et le passage de l'observation à la participation s'accomplit au prix d'une objectification genrée de mon corps.

Ma masculinité a aussi été interprétée comme relevant d'une identité non questionnable, cisgenre, où le genre coïncide avec le sexe et l'intelligibilité normée de mon corps. L'extrait (22) renvoie à la fin d'un atelier, au moment de *debriefing* où tout le monde est invité à s'exprimer sur la soirée. Aurel, expert et performeur DK, prend la parole pour

DB 58

SECRÉTARIAT
CHIEF
Chabert
2^e BUREAU.

N° *74*

Signalément.

Taille : m. *65* mil.
Âge de *36* ans
Cheveux *bruns*
Sourcils *ils*
Front *haut*
Yeux *bruns*
Nez *moyen*
Bouche *moyenne*
Menton *ronde*
Visage *ovale*
Tête *blanc*

Signes particuliers : *aucun*

Signature du porteur. *Chabert*
Le 13/10/1862
commis de bureau

PRÉFECTURE DE POLICE.

PERMISSION
DE TRAVESTISSEMENT.

Paris, le *28* Octobre 1862

NOUS, PRÉFET DE POLICE,

Vu l'ordonnance du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800);

Vu le Certificat du *Dr Ducros, Docteur en médecine,*
demeurant *rue Cherubini 114;*
Dr Ducros

Vu en outre l'attestation du Commissaire de Police de la section des *Arènes*

AUTORISONS la *Mlle Potier (Adèle Pélonie)*
artiste musicienne,
demeurant *rue de Valenciennes n° 60 au Sup. 36*
à s'habiller en homme, pour *causes de*
Santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître aux Spectacles, Bals et autres lieux de réunion ouverts au public.

La présente autorisation n'est valable que pour six mois, à compter de ce jour

LE CHef DU 2^e BUREAU
des Cabinets
DU SECRÉTARIAT GÉNÉRAL.
Chabert

Pour le Préfet de Police,
et par son ordre,
LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL,
Wury

Permission de travestissement
(v. p. 85, note 2)

Halberstam admet qu'en réponse à une question du type "*Why do you dress in Drag?*", on obtient souvent des banalités telles que "*Just for fun*", "*It seemed a crazy thing to do*", "*I didn't really think about it*" peu exploitables par la recherche (Halberstam 1999 : 243-244). C'est pourquoi j'ai pour ma part préféré étudier les procédés plutôt que les raisons.

Il n'est pas facile d'entrer dans l'intimité d'une personne avec une question du type « Pourquoi venez-vous ici ? », « Pourquoi vous habillez-vous en homme ? », « Pourquoi vous kinguez-vous ? ». Les réponses obtenues ne sont pas nécessairement exhaustives et l'enquête ne saurait se résumer aux entretiens. Les participant.e.s ont toujours eu de très bonnes raisons pour ne pas répondre et j'ai toujours préféré qu'elles viennent spontanément à moi pour me parler d'elles ou d'eux plutôt que d'être l'initiateur d'une investigation sur leur vie privée. C'est l'avantage d'une enquête de longue durée. Enfin, ce qui m'intéresse, ce sont moins les raisons psychologiques individuelles des pratiques DK que la façon dont celles-ci se réalisent dans l'interaction et sont liées à des contextes plus larges, socio-historiques et politiques.

Plutôt que des entretiens, j'ai préféré enregistrer des pratiques telles qu'elles se dérouleraient en dehors de ma présence. Alors que les entretiens fournissent des discours *sur* l'action, l'enregistrement vidéo de pratiques permet d'avoir accès à l'action elle-même, à un discours *en* action. La différence est de taille. Dans les entretiens, le langage est conçu comme un accès transparent aux pratiques des acteurs : c'est par le langage que les entretiens sont menés mais le matériau ainsi obtenu n'est guère problématisé ; avec les enregistrements vidéo, à condition d'être attentif aux biais induits, on accède directement à des sémioses. L'enjeu n'est pas seulement méthodologique, il est aussi politique. L'enregistrement vidéo des pratiques comme construction des données tel qu'il a été proposé par Margaret Mead et Gregory Bateson (1977) en anthropologie et tel qu'il a été renouvelé par l'ethnométhodologie (Broth, Laurier & Mondada 2014), permet aussi d'avoir accès à la parole des sujets. Cette parole, contrairement à ce qu'il se passe dans les narrations ethnographiques « classiques » où la voix des enquêté.e.s est transformée, narrativisée par les techniques de discours rapporté (« les Drag Kings disent que... ») est captée dans sa complexité *énonciative*, avec ses pauses, ses hésitations, ses interruptions, ses faux départs ; dans sa complexité *interactionnelle*, avec la restitution d'échanges entre les participant.e.s et moi-même ; dans sa complexité *incarnée*, avec des notations qui rendent compte de la part de la parole, des gestes, des regards, du contact. La transcription des données telle qu'elle est faite dans cet ouvrage donne une représentation du passage d'une forme orale multimodale (données primaires) à une forme écrite spatialisée (données secondaires). Toute transcription est sélective et provisoire. Ce qui est représenté à l'écrit est le résultat de choix opérés par le cher-

cheur en matière d'objets observables et pertinentisés en vue de l'analyse. C'est un système ouvert, théoriquement informé et productif (Ochs 1979). C'est ainsi qu'un système de transcription incorpore une théorie de la langue et de l'action. En transcrivant d'une manière plutôt que d'une autre, j'informe mon lecteur de la façon dont je conçois la société comme temporellement et interactionnellement organisée. D'autre part, transcrire c'est déjà analyser, faire des hypothèses sur la façon dont les personnes agissent en parlant, et découvrir un phénomène dont la saillance et la pertinence apparaissent au moment de la transcription. La transcription présente aussi des enjeux politiques. Par la façon dont la parole est notée, on donne une représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins stigmatisante de la voix enregistrée. Même si toute textualisation de l'expérience ethnographique en est une altération, un certain mode de transcription permet de ne pas fausser la parole des acteurs et de considérer ma propre parole comme celle des autres participant.e.s, sans trop perdre du « grain de la voix » (Barthes 1981). Comment d'ailleurs, sans transcription, constituer des textes ethnographiques utilisables, restituant une parole qui ne soit pas désancrée de la source énonciative ?

4.3 Conventions de transcription des enregistrements

Chaque extrait du corpus est numéroté comme dans un exemplier. Il commence par mentionner la source (la plupart du temps l'enregistrement d'un atelier). Le titre entre guillemets résume le contenu de la séquence. La séquence est découpée en tours de parole. Les changements de tours sont marqués par l'initiale de l'interactant (initiale de son pseudonyme). L'articulation est rendue par une orthographe adaptée à la lecture cursive. Chaque ligne de parole est numérotée. Les conventions sont celles du laboratoire ICAR de Lyon ; celles qui notent le non-verbal sont empruntées à Mondada (2014).

Exemple :

(23) Ateliers DKB - « Hommes cisgenres »

A : Aurel

1 A y a y a y a des masculinités qui ont une grande

Traits para- et extralinguistiques :

- Le début d'un chevauchement de parole est noté par [et la fin par] :

1 M donc y a pas u::ne science u[ne .. xxx]

2 C [bon si tu arrives]

- Un enchaînement rapide entre deux tours est noté par = :

1 M un minimum oui mais=

2 C =ah ça je dis ça je dis carlo

- Les pauses sont notées par secondes entre parenthèses. Les plus brèves sont notées par un, deux ou trois points :

1 M (d-) (1.5) qui étaient posés/ (1) enfin on se posait
2 des >codes quand même/<... et puis

- Les allongements syllabiques sont notés : :: ::::

1 A mh:m

- L'intonation montante est notée /, descendante \:

30 M ils vont/ .. tenter/ quand même un p-tit truc

- Les capitales désignent un volume fort, les degrés ° ° un volume bas, murmuré :

1 R ILS sont troublés quand ils savent pas si vous êtes
2 °un mec une nana°

- Les soufflets encadrent un segment d'énoncé au débit rapide :

1 R on fait attention à ce que les autres >voient de
2 nous<

- Le soulignement note une emphase :

1 L l'atelier Drag King c'est ju::ste un mo::ment

- Le tirt note une troncation ou une élision :

1 B je ne sais pas où exactement i- se trouve

- .h note une aspiration audible :

1 L vous avez l'impression de continuer les ateliers
2 Drag King (1) même .hh les autres jou::rs (1)
3 euh du mois

- Un locuteur non identifié est noté par un point d'interrogation :

1 ? mhm mhm

- Les segments inaudibles sont notés par des x :

1 ? xxxx ça va xxxx

- Entre doubles parenthèses sont notés les commentaires du transcritteur et les phénomènes non verbaux :

1 R et c'est vraiment intéressant euh à la limite
instamment on peut pas s'empêcher de ((rire)) de
jouer

La description d'actions corporelles comme les gestes, les mouvements, les regards, la manipulation d'objets est également prise en compte et notée en gris :

- + + délimitent les actions décrites dans la ligne qui suit et les rapportent à la parole :

1 F un +poil+
+tend le bras vers B qui le regarde+

- -> indique que l'action se poursuit sur la ou les lignes suivantes :

1 M +c'est c'est vraiment plus carré comme ça

+dessine un angle qui suit sa mâchoire ->

• ->+ marque la fin de l'action :

- 1 H +moi je ne sais pas vraiment comment (2) si c'est
+se regarde au miroir en touchant son visage ->
- 2 juste une barbe un peu quoi+
à droite et à gauche ->+

Dans le texte qui commente les extraits de corpus, les numéros de lignes sont précédés du signe #.



© Marie Hamoneau

Deuxième partie

Construction et présentation d'un soi pluriel

Carlos est revenu, il participe aux ateliers, il trouve un autre personnage et puis un autre et encore un autre. Ça commence à faire beaucoup, ils sont nombreux, ils discutent et refont le monde. Des feux s'allument dans le ciel, et des multitudes d'objets, de personnes, se forment un peu partout.



© Marie Hamoneau

La présentation de soi

La présentation de soi est une des activités les plus puissantes par et dans lesquelles la catégorisation de soi émerge comme un processus de fabrication, manipulation et nomination des corps. Elle peut être définie comme un ensemble de méthodes utilisées par les participant.e.s pour se présenter aux autres en mobilisant des ressources linguistiques, corporelles et matérielles. La présentation de soi est aussi une pratique interactionnelle en ce qu'elle s'adresse aux autres et qu'elle est orientée et imbriquée dans une relation dialectique entre « l'expression » et « l'impression » :

L'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une *expression* de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine *impression*. (Goffman 1973 : 12)

Le soi n'est appréhendé ni dans sa dimension cognitive ni dans sa dimension individuelle : il est relationnel. Le fait même d'être confronté à la présence d'autrui entraîne de la part de l'interlocuteur une activité catégorielle visant à définir la situation dans laquelle l'interaction prend place et à déterminer toutes sortes de suppositions, inférences et interprétations sur son *ethos*. La présentation de soi sera traitée ici par le biais du langage (§ 5.1), moins comme le résultat d'une activité de construction du soi que dans la dimension processuelle de cette activité (§ 5.2), toujours ouverte vers un autrui présent ou absent (§ 5.3). De ce fait, la présentation de soi peut être appréhendée en tant que performance théâtrale (*theatrical performance*) que Goffman définit de la façon suivante dans la préface au premier volume de la *Mise en scène de la vie quotidienne* (1956) :

La perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale [...] j'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation. (Goffman 1973 : 9)

5.1 Le rôle du langage

Lorsque je parle de « langage », je ne fais pas uniquement référence à une vision logocentrique de la parole en laissant entendre par là qu'il n'est question que de mots. C'est par une très large palette de ressources communicationnelles que nous construisons et présentons notre soi aux autres. Le langage dans l'optique de cet ouvrage inclut toutes les ressources permettant de construire du sens et d'accomplir des pratiques comme la présentation de soi en contexte Drag King. Dans cette perspective, il n'y pas que de la parole, il y a aussi de la voix, des gestes, des mouvements, des postures, des regards, des vêtements et l'espace – sans oublier l'*hexis* chère à Pierre Bourdieu (1980). Goffman (1963) nous aide, encore une fois, à penser le soi et le genre dans leur dimension multisémiotique. Sa conception de « territoires multiples » comprenant les objets, les vêtements, l'espace met à mal la vision d'un corps qui se limite à son enveloppe corporelle et celle d'un acteur social entendu comme une unité individuelle. C'est dans l'étude de la ritualisation de la féminité dans les publicités américaines que Goffman (1977) souligne le rôle joué par la posture des corps, leur coiffure, leurs regards, leurs vêtements pour construire une image dominante de la masculinité et représenter la femme à la fois comme un objet et comme un enfant, un jouet, toujours en déséquilibre par rapport aux ports stables et fixes des hommes. Le vêtement est aussi un opérateur puissant pour la construction et la présentation de soi genré. Loin de couvrir le corps, il est lui-même du corps, ce par quoi le corps parle et un indice de la situation au même titre que le sexe, l'âge, la race, la posture les formes linguistiques (Goffman 1956 : 23). Assumant les caractéristiques d'un système linguistique, le costume est fonction d'un acte individuel (habillement) et d'une institution collective (costume) (Barthes 1957 : 434-435). Il est un facteur de différenciation sociale, un indicateur économique, une ressource pour les rituels sociaux et magico-religieux, un procédé dramaturgique au théâtre et un symbole politique (Roach & Bubolz-Ficher 1979, Steinberg 2001).

Le langage est bien sûr l'un des indices les plus puissants qu'on mobilise pour construire une présentation de soi intelligible et cohérente par rapport au genre construit. Hirschfeld (1910) en est bien conscient lorsqu'il consacre l'un des chapitres de son ouvrage sur le travestissement au choix des noms :

If we take an overall view of the exemples presented, then we will see that a truly great number of cases of the tendency to live in the clothing of the other sex is closely connected with two other wishes, to take those names and occupations that correspond to the apparel. (*ibid.* : 390)

Les historiennes que sont Sylvie Steinberg et Christine Bard confirment l'importance du langage dans les techniques utilisées par les

femmes travesties. Steinberg (2001) cite quelques exemples de femmes travesties utilisant le langage comme une ressource pour se faire passer pour des hommes. Parmi ces outils de construction du genre, il y a le lexique, l'utilisation d'un langage dit « ordurier », les thèmes de la conversation tels que l'art militaire (*ibid.* : 149, 158), ainsi que la voix dont l'éducation faisait d'ailleurs partie du programme des collèges charitables au XVIII^e siècle (*ibid.* : 149)¹. Bard (*ibid.* : 307-308) note que les commentateurs du procès de Violette Morris soulignent à plusieurs reprises que le langage « masculin » utilisé par la sportive est un indice de subversion des lois du genre et participe à la construction d'un *ethos* masculin². Suzanne Clayton (1999 : 100) qui a travaillé sur James Allen (1787-1829) célèbre *female husband* dont la découverte de son sexe fit à sa mort couler beaucoup d'encre, montre comment la presse en recueillant les témoignages de ses contemporaines se centre sur la façon dont sa voix avait pu donner lieu à plaisanteries de la part de ses collègues de travail. Des exemples plus contemporains montrent également le rôle joué par le langage dans la construction d'un soi transgenre en dehors de la binarité « hommes / femmes ». Préciado (2015) dans un entretien accordé au quotidien suisse *Le Temps* explique les raisons qui l'ont conduit à changer de prénom de Béatriz pour Paul :

Cela faisait longtemps que j'étais dans une démarche transgenre. J'avais commencé à prendre de la testostérone comme expérimentation, puis j'ai augmenté les doses. Lorsqu'on disait « elle » pour me qualifier, c'était une blessure, alors j'ai décidé de changer de nom. Aujourd'hui, chaque fois que quelqu'un m'appelle Paul, c'est un acte de coopération qui devient un acte de résistance politique. D'une certaine façon, je suis dans une récupération active de ce qui radicalement m'a été volé : la joie de l'enfance.

Chez les Drag Kings de Bruxelles, le prénom peut jouer un effet important dans la construction de personnages. C'est pourquoi, comme nous le verrons plus loin, la question du prénom peut précéder ou clore les activités de maquillage. Cela dit, les participant.e.s à l'atelier peuvent incarner un personnage masculin sans se soucier ni d'adopter un prénom « masculin » ni de travailler leur voix. Je n'ai jamais constaté au

1. Ces techniques participent d'un dressage du corps dont la langue constitue un élément important et constitutif. Un dimorphisme linguistique accompagne et donne du sens aux dimorphismes vestimentaires et biologiques du sexe et tels qu'ils se mettent en place dans l'Ancien Régime et dans la Renaissance (Laqueur 1992).

2. Violette Morris a porté plainte contre la Fédération française sportive féminine qui refuse de l'inscrire aux Jeux olympiques de 1928 en raison de son inconduite (elle est bisexuelle et s'habille en homme : « Tout ce qu'un homme fait, Violette peut le faire ! »). Le procès a lieu en février 1930. Invoquant l'ordonnance du 16 brumaire an IX qui régleme le port du pantalon pour les femmes, l'avocate de la Fédération plaide qu'il est interdit aux femmes de « porter culotte dans la rue ». Violette Morris est déboutée et le tribunal donne droit à la Fédération de l'exclure. Devenue gestapiste sous l'Occupation, elle sera condamnée à mort et exécutée par la Résistance en 1944.

cours de mon enquête un travail quelconque sur ce qui est pourtant considéré comme un élément de taille dans la construction d'un soi genré : la voix, justement.

C'est un élément qu'il ne faut pas négliger car il nous permet d'appréhender le travail de présentation et de construction du soi tel qu'il est accompli dans les ateliers à contre-courant d'autres démarches – notamment médicales – dans lesquelles la voix est un élément constitutif d'une vision normative du genre. Voici comment une célèbre activiste et théoricienne *queer*, Kate Bornstein, trans MtoF, s'exprime à ce sujet dans un entretien avec Shannon Bell :

I was taught to speak in a very high-pitched, very breathy, sing-song voice and to tag questions onto the end of each sentence. And I was supposed to smile all the time when I was talking. And I said, 'oh, I don't want to talk like that!' The teachers assumed that you were going to be a heterosexual woman. No one was going to teach you to be a lesbian, because lesbian was as big an outlaw as transsexual. I actually learned how to talk by listening to Laurie Anderson. If you listen my voice, I do hit my end consonants very strongly, like Anderson. (Kate Bornstein dans Bell 1993 : 112)

5.2 La présentation de soi comme construction

Guillaume Dustan, dans son roman *Plus fort que moi* (1998 : 324), livre un bel exemple de la façon dont la présentation d'un soi séduisant est le résultat d'un travail construisant un soi stable et présentable. Toute présentation de soi est construction de soi, effet d'un ensemble de processus donnant une apparence de stabilité, autrement dit, en faisant un résultat :

Je suis une machine à séduire. Je me lave et je m'huile mon corps tous les jours. Je mets des lentilles de contact. De la crème. Du *facial scrub* une fois par semaine. Je me rase tous les trois jours. Je taille les poils de mon nez et de mes oreilles, je taille mes sourcils, je rase mes couilles et mon cul toutes les deux semaines, au même rythme que les cheveux. Je taille tout le reste de mes poils : pubis (3 mm), aisselles (5 mm), dos, épaules, torse (2 mm, pour mettre en valeur les muscles), parfois les jambes aussi. Je me lave les dents trois fois par jour, je me fais détartrer tous les trois mois, je me mets du déodorant neutre. Je mange suffisamment de protéines pour rentabiliser la gym en centimètres de muscles. À part pour le boulot je ne mets que des fringues sexe. Je suis toujours en jean moulant, t-shirt moulant ou débardeur moulant, éventuellement chemise à carreaux *butch*, éventuellement bomber plus veste en jeans en dessous (la mode de l'époque), ou une nouveauté classe, le manteau *butch outdoors USA* en toile imperméabilisée jaune-beige.

Ce à quoi Guillaume Dunstan donne accès dans ce merveilleux passage, c'est aux coulisses d'un soi construit permettant de se dévoiler en présentation de soi. On peut en effet transposer ce type de processus à n'importe quel type de pratique de fabrication identitaire. Que ce soit dans les ateliers DK où on apprend à se construire une ou plusieurs corporalités masculines, ou dans la loge d'un théâtre, ou tous les matins

chez soi devant la glace nous ne faisons que fabriquer un soi adapté à nos désirs, à nos fantasmes et aux situations dans lesquelles nous devons interagir quotidiennement. Il ne faut pas non plus penser qu'entre la *construction* et la *présentation* de soi il y ait une frontière nette, spatialement organisée une fois pour toutes entre les coulisses et la scène de la vie quotidienne. La présentation de soi ne cesse de se modifier au cours des échanges et de s'adapter au gré des interlocuteurs, des situations et des accidents de la vie quotidienne. Il n'y a pas de présentation de soi stable, il n'y a que des effets de stabilité qui sont le résultat d'un long travail d'ajustement, de négociation, de retour en arrière et de préparation.

Dans un entretien donné à la revue *Le Gai Pied*, Foucault revient sur une nouvelle vision de l'homosexualité qui interroge l'essentialisation des identités :

Nous avons à nous acharner à devenir homosexuels et non pas à nous obstiner à reconnaître que nous le sommes. [...] Être gay, c'est, je crois, non pas s'identifier aux traits psychologiques et aux masques visibles de l'homosexuel, mais chercher à définir et à développer un style de vie. (Foucault 2001 : 982, 984 ³)

Dans la perspective développée au cours de ses derniers écrits et entretiens, l'identité serait moins perçue dans les termes posés par la question psychologisante « qui suis-je ? » renvoyant inévitablement à l'« être » que dans les termes d'un « faire ». Foucault (2001 : 1114) invite les gays à trouver de nouveaux plaisirs, une nouvelle culture et de nouveaux modes de sociabilité, à être finalement dans un perpétuel devenir, à « être en devenir » :

Je dirai, il faut user de sa sexualité pour découvrir, inventer de nouvelles relations. Être gay, c'est être en devenir, et pour répondre à votre question, j'ajouterai qu'il ne faut pas être homosexuel mais s'acharner à être gay. ⁴

Le devenir de Foucault qui est proche de ce qu'il appelle un « acharnement à être », dans ce cas s'acharner à être gay, est une invitation à explorer de nouvelles esthétiques, éthiques, relationalités mais aussi une proposition praxéologique de l'ontologie. Cette vision de l'homosexualité qu'on peut transposer aussi à tout travail identitaire est en résonance avec une vision de l'identité "*doing being*" telle qu'elle a été formulée par le sociologue Sacks (1992-II : 221) au cours d'une de ses plus célèbres conférences :

Whatever you may think about what it is to be an ordinary person in the world, an initial shift is not to think of 'an ordinary person' as some person, but as somebody having as one's job, as one's constant preoccupation, doing 'being ordinary'. It is not somebody is ordinary; it is perhaps that that is what

3. Première édition : « De l'amitié comme mode de vie » (entretien avec R. de Ceccaty, J. Danet et J. Le Bitoux), *Le Gai Pied*, n° 25, 1981, p. 38-39.

4. Entretien avec J.-P. Joncker, M. Overd et A. Sanzio, *Masques*, n° 13, 1982, p. 15-24.

one's business is, and it takes work, as any other business does.

Le caractère ordinaire des actions ou des identités tout comme l'homosexualité seraient, dans cette vision, le résultat d'un faire produisant sa propre intelligibilité. L'acharnement dont parle Foucault à être gay, à devenir gay présuppose une conception de l'identité relationnelle praxéologique, en train de se faire (Greco, Mondada & Renaud 2014).

Autrement dit, toute présentation de soi est aussi construction de soi, un processus dans lequel le soi ne peut être appréhendé qu'en train d'émerger, de se faire et de se rendre intelligible à soi-même et aux autres : un devenir.

5.3 La présentation de soi et la relationalité : Goffman et Butler en dialogue

Une autre façon de concevoir la dimension relationnelle de la présentation de soi et de l'identité est donnée par Butler (2007 [2005]). Dans un passage du *Récit de soi*, elle montre comment la relationalité passe moins par les échanges ordinaires entre les participant.e.s au cours de leurs rencontres et qui leur permettent de se redéfinir, de s'ajuster ou de négocier ce qu'ils sont, que par une historicité qui contraint et donne du sens à la présentation de soi :

On rend toujours compte de soi à un autre, que celui-ci soit conjuré ou présent [...] les termes mêmes que nous employons pour rendre compte de nous, ceux que nous utilisons pour nous rendre intelligibles, à nous-mêmes et aux autres, ne sont pas de notre fait. Ils ont un caractère social et ils établissent des normes sociales, domaine de contrainte [...] dans lequel nous racontons nos histoires « singulières ». (Butler 2007 [2005] : 20-21)

Cette vision relationnelle n'est pas non plus une perspective qui se construit en opposition à une vision individuelle du sujet. Par ailleurs, si on suit le raisonnement de Butler (2006 [2004] : 47, 87) dans *Défaire le genre*, la façon dont la dichotomie « vision autonome vs relationnelle du soi » est construite et imposée dans le débat ne permet guère de rendre compte des processus à l'œuvre dans la manière dont nous nous constituons en faisant appel à des normes qui nous dépassent et qui nous précèdent. Autrement dit, la vision relationnelle de Butler n'est pas tout à fait la même que celle qui est défendue par Goffman et les interactionnistes en général. En effet, si la dimension langagière et praxéologique dans les processus de constitution de soi est amplement reconnue par la philosophe tout au long de son œuvre, la dimension interactionnelle et processuelle est esquivée au profit d'une dimension historique dans laquelle le sujet n'est ni l'initiateur de son discours, ni celui qui fait son genre (Butler 2007 [2005] : 96). Dans son argumentation sur le discours raciste, Butler est très claire à ce propos :

Le sujet qui tient un discours de haine est clairement responsable de ce discours, mais il en est rarement l'initiateur. Le discours raciste fonctionne par l'invocation des conventions : il circule, et bien qu'il requière le sujet pour

être prononcé, il ne commence ni ne s'achève avec le sujet qui parle ou avec le nom spécifique qui est utilisé. (2006 [2004] : 69)

Voici le paradoxe d'une rencontre entre Goffman et Butler : est-il possible de concilier une vision axée sur la primauté de l'action et de son sujet (Goffman) avec une perspective où l'action prend le pas sur les sujets selon Butler ?

[...] si le genre est construit, il n'est pas nécessairement construit par un « je » ou un « nous » qui existerait avant cette construction, dans une quelconque antériorité, spatiale ou temporelle. [...] Assujetti au genre, mais subjectivé par le genre, le « je » ne précède ni ne suit ce processus d'assomption du genre : il n'émerge qu'au sein de la matrice des relations de genre, et en même temps qu'elle. (Butler 2004 : 21)

Mettons en parallèle ce passage de Butler avec une étude pionnière de Goffman (1977) sur les modes d'intelligibilité de la féminité et de masculinité dans les publicités étatsuniennes. Dans ce travail, traduit en français et pour lequel le titre « La ritualisation de la féminité » a été proposé, Goffman cerne des modalités de mise en scène de la féminité et de la masculinité qui renvoient à une hiérarchie traditionnelle entre les sexes (*op. cit.* : 38). Plusieurs modalités sont proposées : la façon dont les femmes touchent une surface, la femme cachée, la femme lointaine, soumise et docile, enfant, jouet, etc. Il appelle ces modalités des expressions qui sont

autant d'illustrations d'unités comportementales de type rituel, portraits d'une conception idéale des deux sexes et de leurs relations structurelles, réalisés en partie grâce à l'indication, là encore idéale, de l'attitude des acteurs au sein de la situation sociale. (*ibid.* : 50)

Si la ritualisation anticipe sur la notion de performance, elle s'en distingue par la façon dont chez Goffman la part d'intentionnalité et d'agentivité accordées à l'acteur dans l'accomplissement du genre est beaucoup plus forte que chez Butler :

[...] que nous posions pour une photographie ou que nous exécutions une véritable action rituelle, nous nous livrons à une même représentation idéale à caractère commercial, censée décrire la réalité des choses. Chaque fois qu'un homme réel allume la cigarette d'une femme réelle, son geste présuppose que les femmes sont des objets de valeur, quelque peu limités physiquement et qu'il convient d'aider à chaque pas. (*ibid.*)

On peut imaginer que pour Goffman, derrière la production d'une action, il y a non seulement des normes, une historicité des pratiques, mais aussi des acteurs. Ce qui est beaucoup moins le cas pour Butler. De fait, ce qui est en jeu dans la comparaison de Goffman et de Butler, c'est la place accordée à l'agentivité. Ce qui fait le genre pour Butler est moins l'acteur que la répétition des discours qui au cours de l'histoire acquièrent de la naturalité par la sédimentation des pratiques. C'est pourquoi si Goffman est plus proche de la *performance*, au sens théâtral

et artistique (scénique et esthétique) du terme, par l'importance donnée à l'acteur ou au performeur et à l'instant présent, Butler sera du côté de la *performativité* par le rôle crucial de la répétition et de la sédimentation des pratiques dans le temps.

Ces différences renvoient à deux cadres théoriques, philosophiques distincts : pour Goffman, nous serions dans un cadre davantage phénoménologique, constructionniste, dans lequel les actions des sujets ont une valeur puissante ; chez Butler, nous serions dans un cadre philosophique proche de Foucault, dans lequel les actions et les intentions des sujets cèdent la place à l'historicité des processus.

Cela dit, une rencontre est possible – c'est ce que je montrerai par la suite. On peut penser le genre dans les termes d'une performance et s'inscrivant dans un processus, sans négliger l'initiative et la capacité d'action des acteurs.

Ce syncrétisme des approches permet d'accéder à une perspective de la construction et de la présentation de soi qui rend compte de plusieurs dimensions à la fois – catégorielle, collective, temporelle et politique – par des notions traditionnellement séparées par les frontières disciplinaires et méthodologiques. L'articulation de ces dimensions permet de montrer quels procédés sont mobilisés par les participant.e.s des ateliers DK pour construire et rendre compte d'un soi pluriel – parfois paradoxal – et de la façon dont le soi se construit et se donne à voir comme un résultat.

Entrée en matière dans les coulisses du genre, le présent travail se penche sur les pratiques de construction et de présentation de soi en montrant comment une approche interactionnelle du genre ne peut pas faire l'économie de la façon dont son histoire, telle qu'elle est incorporée par les participant.e.s et remise en cause dans les ateliers, configure et donne sens à leurs pratiques. L'articulation de dispositifs intrinsèquement hétérogènes de genre situés – restitués – dans un contexte plus ou moins lointain permet une vision politique (v. § 6.4) et polyphonique des pratiques de construction et de présentation de soi. En effet, ces pratiques ne se situent pas uniquement dans un passé, une tradition des pratiques d'incarnation genrées qui les contraignent et les rend aussi possibles. Elles projettent également des pratiques de construction et de présentation de soi futures en jetant les bases pour que de nouveaux corps, de nouvelles pratiques et de nouveaux soi voient le jour.

Un soi pluriel

Le soi qui se construit dans les ateliers Drag King est pluriel. Il se construit par la mobilisation et l'assemblage interactionnels d'une multitude de catégories, de pratiques, de dispositifs sémiotiques pouvant être considérés comme dissonants et paradoxaux. Les sources qui m'ont aidé à penser la pluralité et la multidimensionnalité du soi sont elles-mêmes plurielles :

1. Le soi pluriel renvoie au travail que les acteurs sociaux – sujets de langage – font sur les catégories en les transformant en ressources pour l'action et en les manipulant à toutes fins pratiques. De ce fait, on assiste chez les participant.e.s à un travail de « sémantique fait maison » (Greco & Traverso 2016) dans lequel on re-définit les mots et les concepts d'« homme », « femme », « masculin », « féminin » en les rendant hybrides, mouvants, pluriels. C'est la dimension catégorielle de toute pratique sociale dans laquelle les participant.e.s définissent les contours des catégories, construisent des assemblages ou des oppositions entre plusieurs catégories, ajoutent ou soustraient les traits considérés comme typiques et constituant les catégories mêmes (§ 6.1).
2. L'idée de soi pluriel puise aussi à la tradition phénoménologique (Husserl, Levinas, Merleau-Ponty) et interactionnelle (Mead, Goffman, Sacks). Un soi pluriel s'incarne dans les procédés que les acteurs sociaux mobilisent pour agir ensemble et construire collectivement toute pratique sociale au sein d'échanges interactionnels. C'est la dimension collective, intersubjective et interactionnelle, de toute pratique sociale se construisant par une pluralité de personnes et une diversité de ressources langagières (§ 6.2).
3. Par *soi pluriel*, je fais référence aussi à la dimension historique du corps. Ici les sources d'inspiration sont au moins deux : Foucault pour une conception du corps (et du soi) en tant que construction historique traversée par les normes mais aussi en tant que lieu de possible subversion de ces normes et Bakhtine (1975) pour sa vision

polyphonique et intertextuelle du langage. C'est la dimension historique, polyphonique et intertextuelle de toute pratique sociale à laquelle s'ajoute une temporalité future : tout en renvoyant à (et prenant sens dans) des pratiques passées, elle devient le lieu de production de pratiques futures (§ 6.3).

4. Le soi pluriel renvoie au caractère multiple, hybride et paradoxal du soi tel qu'il se donne à voir dans les pratiques des participant.e.s. C'est à la fois le résultat des facettes impliquées dans et constituant le soi pluriel et sa dimension politique. L'idée est la suivante : la pluralité, telle qu'elle se donne à voir dans la dimension catégorielle, collective et historique des pratiques, constitue un enjeu et un antidote politiques puissants contre les dangers de récupération d'un soi monodimensionnel, recyclable, renvoyant non seulement aux binarismes « hommes » vs « femme », « masculin » vs « féminin », « hétérosexualité » vs « homosexualité » mais aussi à une idée d'un sujet où l'individualité prime sur le collectif et la pluralité. Cette pluralité peut s'incarner dans le caractère hybride des ressources linguistiques mobilisées par les Drag Kings pour parler de soi, pour construire un soi pluriel et paradoxal et pour rendre compte d'un corps qui se construit dans une temporalité passée, présente et future. Si la dimension politique des pratiques Drag King est clairement le résultat de ces composantes, elle prend sens aussi dans la façon dont ces pratiques permettent une prise de conscience politique et un appel à un agir politique en acquérant ainsi les traits de la performance en tant que modalité expérientielle (§ 6.4).

Ceci non pas que la pluralité sorte complètement indemne des tentatives de récupération de la part du système néolibéral toujours prêt à adoucir, à transformer et à intégrer le potentiel antagoniste des mouvements et des personnes au sein de ses forces en les vidant de toute potentialité subversive. C'est le danger que Rosi Braidotti (2006) dénonce dans la prolifération de différences quantifiées et individualisantes à laquelle elle oppose une vision du sujet irréductiblement en devenir d'inspiration deuleuzienne.

Non pas davantage que les pratiques Drag King soient toujours et partout plurielles et antagonistes. On peut toujours citer des exemples de récupération des pratiques Drag King, transgenre, *camp*, ou de pratiques dont le caractère subversif tient uniquement dans les limites d'un dire. Néanmoins, mon objectif dans ce travail est de montrer de quelles façons les pratiques Drag King permettent de penser les genres, les corps et même la politique d'une façon nouvelle, potentiellement subversive, s'incarnant moins dans une énonciation naïve de l'antagonisme politique que dans les potentialités offertes par les pratiques.

La force politique contenue dans la pluralité – ou la multiplicité – des pratiques a aussi été soulignée par de nombreuses et nombreux chercheurs.e.s. J'en donnerai quelques exemples et préciserai ma position en la matière.

Les théoriciennes féministes les plus influentes ont pensé la pluralité par le biais de la langue, ce qui s'avère particulièrement pertinent pour mon propos. Gloria Anzaldua, essayiste, poétesse, activiste, chef de file d'un féminisme « post-colonial », propose avec *la mestiza* (Anzaldua 1987) un sujet caractérisé par le métissage culturel et linguistique :

La mestiza is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another. Being tricultural, monolingual, bilingual or multi-lingual, speaking a patois, and in a state of perpetual transition. (Anzaldua 1987 : 100)

Le sujet polyglotte et nomade de Rosi Braidotti (2011), inspirée par Spinoza, Deleuze et Guattari, est une figure dont le plurilinguisme, le nomadisme et le métissage culturel permettent, comme *la mestiza* d'Anzaldua, de se soustraire aux formes de pensée codifiées et de résister à une vision unaire du sujet :

There are not mother tongues, just linguistic sites from which one takes her starting point. The polyglot has no vernacular but many lines of transit, transgression [...]. (Braidotti 2011 : 40)

Cette vision du soi fait écho à la fois à la capacité spinozienne des corps à être affectés par d'autres corps et à devenir hybrides et à une perspective deleuzienne du sujet en tant qu'agencement permanent de forces, de corps, de soi, d'objets. Il s'agit là d'un sujet « en devenir » dans un réseau de connexions entre le soi et les autres visant à le « pluraliser » pour en faire un assemblage multisémiotique. Cette vision prend forme dans un certain nombre d'images utilisées par les Drag Kings de Bruxelles pour faire leur publicité. Ces images montrent des figures où l'identification d'un genre est impossible et dont les formes renvoient aux pratiques d'atelier.

Dans *Mille Plateaux* (1980), Gilles Deleuze et Felix Guattari proposent au travers l'idée du « rhizome » de sortir des approches taxinomiques classiques binaires. La lutte contre la binarité ne passe pas par une approche qu'on pourrait appeler « comptabiliste » ou « additionnelle » : Deleuze et Guattari parlent de « numérique » (*op. cit.* : 45). L'enjeu serait de passer d'une approche dans laquelle du binaire on passerait au ternaire – par l'ajout d'un troisième genre –, à une perspective où la multiplicité se substitue aussi bien au binaire et au « binaire + un » considéré moins comme une remise en question du binaire que son extension. L'exemple est celui d'une pluralité s'incarnant par exemple dans un groupe de fourmis qui se recompose aussitôt qu'on s'attaque à sa forme en jetant une pierre dans la fourmilière. Un autre exemple concerne les langues : une approche rhizomatique des langues

consisterait à apprendre la langue moins comme un système structuré et unitaire (la langue) que dans l'hétérogénéité des patois, dialectes, argots parlés par les locuteurs (*ibid.* : 14) ou dans la contamination des langues (*ibid.* : 132).



La pluralité du soi que je défends ici participe de ce type de pluralité rhizomatique ; les dimensions dont je vais rendre compte sont moins les *propriétés* d'une identité Drag King que les *processus* à l'œuvre dans les pratiques examinées. Deleuze et Guattari, au même titre qu'Anzaldúa ou Braidotti, recourent au plurilinguisme et à la valorisation des langues minorisées comme dialectes pour appréhender la multiplicité des corps, des êtres, des langues (Deleuze & Guattari 1980 : 132-134). L'appréhension de la multiplicité des langues permet de concevoir la multiplicité comme un élément de résistance face au monologisme et à la monodimensionnalité d'un système dominant et d'envisager des zones de contamination et d'hybridation entre système catégoriel classique, taxinomique et arborescent, et pratiques catégorielles rhizomatiques. C'est cet « entre-deux » liminal que les pratiques DK contribuent à rendre intelligible en lui conférant une valeur politique.

6.1 La dimension catégorielle

Les catégories représentent des outils extrêmement puissants pour agir, se positionner et appréhender le monde mais sont aussi des instruments de réification et d'essentialisation des identités. Les communautés LGBTQIA+ entretiennent avec elles un rapport complexe marqué par diverses perspectives :

1. « perspective d'*abolition* » selon laquelle les catégories « homme » et « femme » doivent être abolies en tant qu'instruments d'oppression et de domination (Wittig 1992) ;
2. « perspective de *resignification* » permettant de re-signifier les catégories étant donné leur inévitable et nécessaire incomplétude référentielle qui permet d'en faire « un site de significations toujours ouvert à la contestation » (Butler 1990 : 81) ;
3. « perspective d'*accumulation* », présupposant le fait que la présentation de soi ne peut qu'être partielle, ouverte au changement et à l'accumulation comme le montre bien l'énoncé de Sedgwick (1990) « lesbienne, féministe, noire, *butch*, gay renfermé dans le corps d'une hétérosexuelle obèse... » ;
4. « perspective de *créativité* », grâce à laquelle de nouvelles formes linguistiques et de nouvelles catégories peuvent être créées et promues dans un cadre politique. Tel est le cas de *la mestiza*, être frontalier et plurilingue chez Anzaldúa (1987), ou du pronom générique *elles* dans le roman *Les Guerrillères* de Wittig (1969), ou encore de ce que Sedgwick appelle des « *nonces categories* » (1990 : 23), autrement dit des catégories *ad hoc* :

The making and unmaking and remaking and redissolution of hundreds of old and new categorical imaginings concerning all the kinds it may take to make up a world
5. et « perspective d'*invention* », dans laquelle de nouvelles langues sont créées pour contrer les effets androcentrés de la langue. C'est le cas notamment du *làadan* (Haden Elgin 1982), une sorte d'utopie linguistique féministe avec une phonétique, un lexique et une syntaxe propres, les expériences linguistiques menées par Alpheratz dans son roman *Requiem* (2015) ou proposées par Barasc et Causse en matière de pronoms (2014) ; les exemples d'argots utilisés par une communauté stigmatisée pour des raisons de sécurité (Cameron & Kulick 2006), ou encore les nouvelles formes linguistiques créées par les poètes dadaïstes allemands Hugo Ball (1886-1927) et Kurt Schwitters (1887-1948) qui bien que dépourvues de toute visée féministe pourraient être de grande utilité pour penser à des pratiques langagières inédites.

6.1.1 Construire la dissonance

Les exemples qui suivent montrent la façon dont les acteurs mobilisent et manipulent les dispositifs catégoriels en établissant des oppositions de genre. Les participant.e.s traitent le verbal et les catégories comme des outils de production et de présentation de soi. De ce fait, yels rendent intelligibles des assemblages inédits dans la façon dont yels les

recontextualisent. En (24), on peut remarquer comment la binarité est clairement questionnée par trois performeurs ayant au sein de l'atelier un statut d'experts (Aurel, Max et Jimmy) :

- (24) Ateliers DKB - « Femelle »
 A : Aurel, P : Patricia, M : Max, J : Jimmy
 1 A en gros si tu veux moi je suis peut-être une
 2 Femelle/ mais je ne v- je ne suis pas une femme ...
 3 voilà (2)
 4 P donc tu voudrais être un homme/ =
 5 M =n [on ... pas [nécessairement
 6 A [°non° [pas forcé [ment
 7 J [pas nécessairement
 8 P >y a< quoi alors/
 9 A ben ça je te dirais sincèrement ça ne te regarde pas

On remarque que Max et Jimmy s'alignent sur la position d'Aurel en produisant un désaccord collectif (# 5, # 6, # 7) qui rappelle l'identité collective du groupe. Le positionnement transgenre d'Aurel « je suis peut-être une femelle mais je ne v- je ne suis pas une femme » défie ce qu'on pourrait appeler une « intelligibilité normée des corps ». Il accomplit deux types de travail catégoriel : d'une part yel fait émerger l'opposition catégorielle « femelle » vs « femme » comme pertinente au parcours qu'yel est en train de faire ; et d'autre part, yel refuse, en accord avec les autres performeurs (# 5, # 7), d'attribuer à la catégorie « homme » sa place de deuxième membre de la paire catégorielle « homme » vs « femme ». Cette pratique de « publicisation » de soi « moi je suis peut-être une femelle mais je ne suis pas une femme » fait écho à une déclaration fracassante de Monique Wittig à l'occasion d'un colloque de MLA (*Modern Language Association*) en 1978, « je ne suis pas une femme ». La catégorie « femme » est rejetée en ceci qu'elle se situe au sein d'un système politique, économique, sexuel qui est celui de l'hétérosexualité obligatoire où la catégorie « femme » prend du sens à l'intérieur d'une structure que le féminisme radical lesbien combat et veut voir déchu. La déclaration d'Aurel fait aussi penser au fameux tableau de Magritte, *La Trahison des images* (1928-1929), dans lequel l'image d'une pipe est légendée « Ceci n'est pas une pipe » produisant un court-circuit référentiel entre l'image et l'énoncé¹. Le tableau de Magritte, au même titre que les énoncés d'Aurel et de Monique Wittig, produit du trouble au niveau sémiotique et politique en n'établissant pas une relation causale entre l'intelligibilité normée d'une image et un énoncé culturellement attendu.

1. Merci à Elinor Ochs pour avoir attiré mon attention sur ce point.

Dans un autre cas, la façon dont un corps peut être interprété comme masculin ne déclenche pas ou n'est pas forcément associée à un ressenti de soi en tant que « mec » :

(25) Ateliers DKB - « J- me sens pas mec »

D : Daniel, C : Chris

1 D j- me sens pas mec mais j'me sens mieux quand on

2 m- considère comme un mec

3 C mais oui mais c'est ça qui est intéressant

L'un.e des participant.e.s de l'atelier, Daniel, prend la parole au moment où tout le monde est invité à se présenter aux autres. Yel prend ses distances par rapport à une possible identification avec la masculinité en adoptant un positionnement qui tout en étant en dehors de la masculinité (« j- me sens pas mec » # 1) ne considère pas la masculinité comme le deuxième membre d'une paire catégorielle telle que « mec » vs « fille ». La catégorisation « mec » ne déclenche pas automatiquement une identification au masculin. L'identification à une catégorie de genre est ainsi laissée en suspens sans interdire une possible interprétation de soi dans la catégorie « mec ». Ce type de positionnement en biais, ouvert aux identifications plurielles et non binaires, est considéré comme « intéressant » par Chris, un des animateurs des ateliers (# 3).

Cette vision plurielle non exclusive et ouverte est également exprimée par Max dans un entretien avec moi sur les formes linguistiques utilisées par les Drag Kings :

(26) Ateliers DKB - « Lesbienne féministe »

L : Luca, M : Max

1 L ça vous gêne si on reprend la discussion dont on

2 parlait masculin féminin ou autre chose/ ou: on peut/

3 M oui bien sûr

{tours omis}

43 M Je continue à dire voilà je suis lesbienne

44 féministe (1) en parlant au masculin\ (1) parce que

45 pour moi c'est pas incompatible du tout ça a rien à

46 voir (1) donc euh la question s'est posée à mon

47 esprit à un moment .. on (va dire) hein mais qu'est-

48 ce que c'est euh d'abord le lesbianisme/ qu'est-ce

49 que c'est les lesbianismes/ qu'est ce qu'on entend

50 par là/ ... e:t j'ai pris ce que je:v(oulais)

51 prendre/ parce que c'est aussi une manière de voir

52 les choses dan- de voir la ... la société la

53 déconstruction et toute le: ... la progression au

54 niveau de: des combats féministes et cætera/ c'est

55 pas parce que je fais une transition/ que: je

56 ressemble soi disant à une norme, sociale, binaire,

57 masculine, que je vais tout jeter au bac/ alors
 58 que::euh fondamentalement/ euh mon ma: manière de
 59 penser est féministe et lesbienne/ ... euh
 60 °ce serait complètement débile quoi° .. donc je
 61 ressemble à un homme de plus en plus mais je: je
 62 dis euh aux personnes/ je suis lesbienne
 63 >féministe<\ °alors là voilà ils pigent plus rien°

Max interroge les frontières des catégories de genre et la manière dont genre et sexualité sont associés dans les pratiques langagières. Si, dans les extraits précédents, nous étions plutôt confrontés à une opposition catégorielle ou à son refus, on est ici plutôt face à l'accumulation de catégories et d'expériences qu'un pouvoir normé voudrait voir séparées : le fait de parler au masculin et de se présenter en tant que « lesbienne féministe » (# 43-44). Ces expériences s'incorporent linguistiquement dans des procédés de construction catégorielle *ad hoc* : « je ressemble à un homme de plus en plus mais je: je dis euh aux personnes/ je suis lesbienne >féministe< » (# 60-63) dont la « dissonance » entre une apparence masculine et un mode de présentation de soi mobilisant des catégories telles que « lesbienne féministe » est construite, revendiquée et opposée à une norme qui voudrait voir l'expérience de la transition et le bagage du féminisme dans les termes d'une antinomie catégorielle et politique (# 53-57).

En fait, Max propose une relation non causale entre l'intelligibilité des corps et les pratiques langagières et une vision temporelle de la façon dont ces catégories vont ensemble. Au lieu de penser aux expériences selon une conception discrète de la temporalité (événement 1 puis événement 2), le prédicat « je continue à dire » (# 43) indexe une vision du temps continue au sein de laquelle les expériences et les pratiques co-existent bien qu'elles appartiennent à des moments différents dans l'histoire d'une personne.

Ce mode de raisonnement fait écho à une culture *queer* et féministe que Max connaît bien, de par sa pratique militante, de par sa formation à l'Université catholique de Louvain en études de genre – Max est titulaire d'un master en psychologie dont le mémoire était intitulé *De l'homosexuelle à la gorgone: historicité de la phylogynie* – et par la connaissance de tout un débat qu'Halberstam (1998: chapitre 5) a qualifié de “*border wars*”, et qui ont vu s'opposer dans l'histoire du féminisme et du lesbianisme une conception séparatiste marginalisant les trans FtoM accusé.e.s d'être passé.e.s du côté de « l'ennemi » comme l'a montré l'historienne Bard (2010) dans les rapports difficiles entre féminisme, d'une part, et travestissement-virilisation de la femme, d'autre part.

En (27) et (28), Robin, un.e des participant.e.s des ateliers, à l'occasion de la Marche des fiertés, décide en accord avec les autres membres du groupe, de faire une « expérience de rupture de routine » (*“breaching experiment”*, Garfinkel 1967) qui consiste en l'occurrence à déambuler dans le bar de la Maison de l'Arc-en-ciel – fréquenté surtout par des lesbiennes et des gays – et de produire des salutations qui déstabilisent le caractère standard de la relation entre la salutation « bonjour monsieur », « bonjour madame » et le corps de son interlocuteur. Robin saluera donc des personnes interprétables comme « garçons » en utilisant la formule « bonjour madame » et des personnes interprétables comme des « filles » en disant « bonjour monsieur » :

(27) Ateliers DKB, « Bonjour mesdames »

R : Robin

1 R >bonjour mesdames< ((adressé à des « hommes »))

2 ((les « hommes » se tournent))

(28) Ateliers DKB, « Bonjour messieurs »

R : Robin, B : Béa

1 R >BONJOUR MESSIEURS< ((adressé à des « femmes »))

2 B bonjour madame

Dans ces deux échanges, deux cas de figure sont possibles : une absence de salutation (27) ou la production d'une salutation (28, # 2) culturellement pertinente par rapport à la première. Si Robin salue son interlocutrice grâce au format « Bonjour Messieurs », en mobilisant une logique selon laquelle la salutation est construite de façon dissonante par rapport à une vision normative du corps de son interlocutrice, l'autre personne s'ajuste à cette même logique en produisant un « bonjour madame » adressé à un Robin d'allure masculine.

Voici un extrait où l'un des Kings experts exprime son point de vue sur la question de la binarité et de l'intelligibilité normée des corps :

(29) Ateliers DKB - « Mammectomie »

C : Chris

1 C j'ai: fait ma mamnecto ma mammectomie, j'ai enlevé
 2 mes seins, et quand j'ai enlevé mes seins, pour moi
 3 ça c'était quelque chose de très important/ et quand
 4 je sortais dans la rue/ je me rendais compte que ça
 5 changeait rien pour personne/ donc en fait/ et je me
 6 sui- et c'est là que je me rends compte que: du coup
 7 j'avais des amis/ qui par contre avaient des poils/
 8 mais avaient toujours des seins/ euh mh mais qui
 9 étaient bandés et eux du coup étaient des hommes/ et
 10 en fait je trouvais que c'était drôle et je me suis
 11 vraiment rendu compte/ comment/ le le côté binaire

12 c'était aussi le corps/ la tête que tu as/ et et et
 13 pour la majorité des gens/ tu as ou une tête
 14 d'homme/ ou une tête de femme/ tu as un corps
 15 d'homme/ou un corps de femme/ et il y a rien là au
 16 milieu et même si il y a quelque chose au milieu/ je
 17 me rends compte j'ai beau ne plus avoir ni d'ovaires
 18 ni de seins/je suis une femme ... pour la majorité
 19 des gens parce que ... physiquement il y a quelque
 20 chose parce que la voix/ ... et donc c'est assez
 21 intéressant de voir par rapport aux caractères
 22 sexuels de: c'est lié quand même à:: à qu'est-ce
 23 qu'on voit >et quand max dit< ben maintenant on me
 24 prend pour un homme/ ben voilà/ et c'est binaire
 25 aussi parce que les gens ont que deux schémas/ (1)
 26 fil- fille garçon et quand ils sont adultes ils
 27 descendent et puis ils descendent ((rire))
 28 C et voilà

Face à la binarité des corps (« tu as ou une tête d'homme / ou une tête de femme / tu as un corps d'homme / ou un corps de femme / et il y a rien là au milieu » # 13-16), l'enjeu des pratiques Drag King est de créer des dissonances autour de l'intelligibilité genrée des corps. Dans ce cadre, Chris se situe dans une position qui défie les lois d'adéquation entre apparence corporelle et interprétation genrée. Yel rend compte et re-interprète les dissonances possibles entre l'*expression* intentionnellement véhiculée par le sujet avec son corps ou sa voix (# 19-21) et l'*impression* que les autres en retirent. Ainsi, yel nous fait part de la puissance de certains attributs et parties du corps à projeter une identité genrée dans les contacts avec les autres dans la rue (# 1-10). Ainsi, comme le dit Chris « j'ai beau ne plus avoir ni d'ovaires ni de seins / je suis une femme ... pour la majorité des gens » (# 17-19) yel rend compte d'un certain échec du corps à communiquer de façon transparente, sans recours à la verbalisation, un positionnement politique transcendant les catégories de sexe et de genre. Ce point est non seulement central pour les pratiques de *passing* constitutives de l'identité (et de la crédibilité) genrée des acteurs sociaux mais aussi pour la façon dont la matérialité des corps et leurs frontières se construisent dans l'interaction avec les autres. Cet extrait est aussi éclairant pour au moins deux raisons. D'une part, il nous renseigne sur le rôle du langage verbal lorsque le corps n'arrive pas à communiquer tout seul. D'autre part, il montre comment la transition ou « l'entre-deux » sont revendiqués comme un positionnement chargé d'une force politique contre l'idéologie binaire qui structure et gouverne la façon dont les personnes conçoivent les catégories. Interrogé, Chris m'avait confié que tout en n'étant pas une « femme », yel ne savait pas vraiment ce qu'est un « homme ».

Dans l'extrait suivant, Max montre comment la remise en cause du binarisme catégoriel rend les gens complètement « perdus » face à une configuration dans laquelle la non-identification dans la catégorie « femme » (#4) n'entraîne pas forcément l'occupation de la catégorie « homme » :

(30) Ateliers DKB - « Ils sont tout perdus »

M : Max

1 M oui ben oui mais comme eux ils manquent ils manquent
 2 deux deux deux repères donc si on leur enlève les
 3 deux repères/ ils sont complètement perdus si je dis
 4 ben non maintenant je suis pas femme je veux pas
 5 être dans la catégorie femme alors d'office comme
 6 ils ne connaissent que l'autre catégorie/ qu'une
 7 autre catégorie/ ils me mettent ils me mettent dans
 8 dans l'autre catégorie et comme je leur dis ben non
 9 plus alors ils sont tout perdus

À ce propos, on peut parler d'une nouvelle grammaire dans laquelle les paires catégorielles standardisées « homme / femme » laissent la place à des assemblages et à des flux dans lesquels les catégories cessent d'être organisées par paires dichotomiques et sont davantage investies par l'ouverture et le nomadisme que par la fixation que tout le système binaire implique.

6.1.2 Procédés de réécriture du corps

Le corps est un des outils les plus puissants de construction de soi et tout particulièrement d'un soi généré. On peut affirmer que les pratiques comme l'épilation, le rasage, la création d'une barbe, le maquillage, l'usage de faux seins, la chirurgie esthétique et de réassignation du sexe, la façon de marcher avec des talons ou des chaussures plates, parler et agir « comme une femme » ou « comme un homme » modèlent notre corps et notre soi et contribuent à le faire interpréter comme un corps « masculin », « féminin », « transgenre » ou autre.

L'idée que le corps est imbriqué *dans* et constitué *par* les pratiques langagières des acteurs se nourrit d'un ensemble de recherches et de théories croisant aussi bien les travaux des conversationnalistes tels que Goodwin (1981) et Mondada (2014) que ceux de Foucault (1975) et de Butler (2009 [1993]). On pourrait dire que toute la matérialité du corps est construite et traversée par le langage. Il n'y a pas des « hommes » ou des « femmes », des « corps masculins » ou des « corps féminins » mais des façons d'interpréter les corps et les soi comme masculins ou féminins. Par ailleurs, la façon dont nos corps sont interprétés et codifiés par la médecine comme « mâle » ou « femelle » est solidement ancrée.

Comme l'a montré Laqueur (1992), l'idée de deux corps distincts, de deux anatomies descriptibles, est assez récente. On a longtemps pensé que le corps de la femme avait les mêmes organes génitaux que l'homme mais inversés à l'intérieur du corps. Ainsi le vagin était décrit comme un pénis interne, l'utérus en scrotum et les ovaires en testicules. Cette idée du corps humain est déjà celle de Galien pour qui la femme est un homme auquel manquerait la chaleur vitale, ce qui provoquerait la rétention (à l'intérieur) de ce qui est chez l'homme à l'extérieur. Le terme *ovaire* n'apparaît qu'en 1672, en botanique ; *vagin* en 1668. C'est à ce moment-là que s'impose le modèle dimorphique où les deux sexes sont décrits comme une série d'oppositions et de contrastes. C'est la description anatomique du sexe de la femme – non pas le « beau sexe » donc, mais le « sexe caché » – par J.-L. Moreau de la Sarthe (1771-1826) qui donne le point de départ de la dichotomie moderne.

Depuis quelques années – grâce à une croissante visibilité des communautés situées aux marges de l'hétéro et de l'homonormativité – et grâce aux travaux de féministes telles que Haraway (1991), Stone (1996) et Preciado (2000) ou des phénoménologues et interactionnistes (Meyer, Streeck & Jordan 2017, Goodwin 2017), on assiste à une intéressante réécriture des frontières corporelles et à une vision polyphonique, métissée des corps croisant enveloppes somatiques, objets, artefacts, textes, etc., dont les limites « se matérialisent dans l'interaction sociale » (Haraway 1991 : 364). L'objectif des ateliers Drag King n'est pas de reproduire une vérité et une ontologie de la masculinité, mais de la rendre instable et de la parodier comme dans l'extrait suivant :

(31) Ateliers DKB – « Viril »

C : Chris, E : Émile

1 C je suis encore plus viril MAIS les poils poussent

2 sur les ongles chez moi

3 ((rire))

4 E SUR LA LANGUE SUR LA LANGUE SUR LES OREILLES

5 ((rire))

6 C dans le nez

La contestation et la resignification de la virilité passent par l'ironie grâce à des procédés d'exacerbation, de stéréotypisation (« encore plus », # 1) et de modification de la catégorie (« mais », # 1). D'une part la virilité est poussée à l'extrême, d'autre part elle est « modifiée » par les groupes prépositionnels (« sur les ongles » # 1-2, « sur la langue » # 4, « sur les oreilles » # 4, « dans le nez » # 6) en complément de « mes poils poussent » (# 1) dans la production collective d'un tour de parole ("*joint sentence production*", Sacks 1992). Le volume de la voix (indiqué par les capitales # 1, # 4) et les rires répétés (# 3, # 5) signalent le cadre parodique typiquement *queer*. Les pratiques de discours « en retour » focal-

diennes procèdent par resignification et démystification de la norme comme c'est le cas aussi dans l'extrait suivant où les participant.e.s testent la solidité d'un pénis fabriqué avec un préservatif rempli d'eau.

- (32) Ateliers DKB - « Bite dorée »
 L : Luca, C : Chris, K : Kevin
- 1 L il est/ il [est/
 +L et C prennent la prothèse dans leur main ->
- 2 C [°il est [froid°]
- 3 L [il EST glacé] ((rire))
- 4 C il est froid +
 -> +
 {plusieurs tours omis}
- 29 K ben j'ai une bite/ dorée/ si tu veux/ elle est dans
 30 ma valise tu peux aller la chercher

Ce qui est intéressant dans le tour de Kevin (# 29-30) est la façon dont la prothèse est traitée tantôt comme une partie externe, détachable (« elle est dans ma valise tu peux aller la chercher », # 30), tantôt comme une partie du corps (« j'ai une bite », # 29) inaliénable qui du coup est dite « dorée » – quelque chose de parodique et d'irréel.



« J'ai une bite dorée »

Dans l'extrait suivant, par une technique de recyclage de la ressource linguistique (le verbe *sentez*), les participant.e.s, se livrent avec ironie à une réécriture du corps par l'émergence de nouvelles cartographies corporelles dans lesquelles les poils poussent soudainement sur les jambes (# 1) et grattent le visage (# 2) :

- (33) Ateliers DKB - « Sentez les poils »
 C : Chris, Cl : Claudio
- 1 C sentez les poils pousser sur les jambes

2 Cl sentez les poils gratter/ ... su:r/ le: visage

Les procédés de maquillage peuvent se poursuivre en colorant la barbe, les moustaches en mauve ou en vert contribuant ainsi à rendre la masculinité burlesque :

(34) Ateliers DKB - « Forme de réalité »

M : Max, J : Jimmy

- 1 M et donc vous pouvez vous amuser aussi hein vou- soit
 2 vous vous pouvez euh essayer de voir/ ce qui colle
 3 le plus avec une certaine forme de réalité et même
 4 en rue et tout/ soit vous pouvez carrément vous
 5 amuser
 6 J mmh
 7 M à mettre du mauve/ du vert/ du complètement euh euh
 8 hors réalité et juste en termes de performance

La créativité dont font preuve ces procédés se situe aussi au niveau de la dimension collective (vs individuelle) des corps. Dans l'extrait (35), Jimmy, l'un des performeurs les plus anciens du groupe, parle à un moment donné des « poils de l'atelier » (# 5) rangés dans un sac au centre de la table, qui peuvent servir aux débutant.e.s pour leur premier maquillage. Ce qui est intéressant, c'est l'opposition créée entre « tes propres cheveux » (# 1) et les « poils de l'atelier » (# 5) ou « ces poils-ci » (# 2) anonymes et collectifs :

(35) Ateliers DKB - « Les poils de l'atelier »

J : Jimmy

- 1 J alors on peut soit utiliser tes propres cheveux/
 2 soit utiliser ces poils-ci hein au début/ tous les
 3 Kings/ souvent utilisent des poils/ quand on
 4 commence les ateliers (1) qui sont amenés par
 5 l'atelier qui sont les poils de l'atelier /

Les poils peuvent appartenir à celui ou celle qui coupe ses cheveux pour en faire des poils à coller sur son propre visage, soit à l'atelier, préfigurant un corps collectif, « corps d'atelier » pourrait-on dire. La façon dont les poils cessent d'être marqués du sceau d'une propriété individuelle au profit du collectif est rendue visible par le passage du prédicat « qui sont amenés par l'atelier » (# 4-5), renvoyant au sujet indéfini « des poils » (# 3) à la relative définie « qui sont les poils de l'atelier » (# 5). Si les poils sont les poils de l'atelier, alors, une vision des ressources corporelles marquée par le collectif vient préfigurer une nouvelle géographie des parties du corps.

L'exemple suivant se déroule à l'occasion de la Marche des fiertés. Fred, un King, assigné « homme » à la naissance, propose une performance à l'extérieur du bar de la Maison de l'Arc-en-ciel. Durant cette

performance, il ôte un poil de son torse, le donne aux personnes qu'il croise dans la rue et clôt ce don par la formule « Un poil » (# 4) :

- (36) Ateliers DKB - « Un poil »
 F : Fred, A : Anne
 1 F ((tend un poil qu'il tient dans les doigts))
 2 A ((elle prend le poil))
 3 (3)
 4 F un poil

Fred rentre ensuite dans le bar, tend un poil à la fille qui est en face de lui ; elle le prend dans sa bouche :

- (37) Ateliers DKB - « Un poil »
 F : Fred, B : Bice
 1 F ((il rentre dans le bar de la MAC))
 2 un +poil+
 +prend le bras vers B qui le regarde+
 3 B ((elle avance le buste et prend le poil dans la
 4 bouche))

Dans cette courte performance, on a une sorte de circulation des parties du corps dans laquelle ce qui est à l'œuvre, ce sont des procédés de décontextualisation du poil. Dans un premier temps, le poil est enlevé du corps d'un performeur « garçon », il est nommé en tant que tel et objectifié de la sorte. Dans un second temps, l'objet est recontextualisé, car donné à un.e autre participant.e qui pourra en faire ce qu'elle ou il veut, même le manger, et le faire sien.

Dans le dernier extrait, Camille prend la parole au cours d'un atelier pour raconter une coupe de cheveux :

- (38) Ateliers DKB - « Un poème »
 C : Camille
 1 C je me souviens il y a longtemps en me coupant les
 2 cheveux j'avais pris une caméra et je je me coupais
 3 les cheveux et je me servais de la caméra pour me
 4 faire ma coupe et en même temps je regardais dans la
 5 glace j'avais envie de faire un truc comme ça et
 6 l'autre fois j'avais envie de il y avait les mèches
 7 par terre et ça faisait comme des lettres et j'avais
 8 envie de prendre des mèches et d'en faire une espèce
 9 de je sais pas un poème

Camille rend compte d'une pratique ordinaire, la coupe de cheveux, en lui attribuant les qualités d'une pratique esthétique. L'activité est filmée par une caméra qu'elle tient en même temps qu'elle coupe ses cheveux devant une glace. Le miroir et la caméra permettent dans ce contexte d'opérer une sorte de distanciation par rapport à la trivialité de

l'activité et d'opérer une transformation d'ordre esthétique dans laquelle une réflexion sur l'activité est amorcée et transformée en un désir de documenter cette activité de la sorte. Cette expérience fait l'objet d'une narration dans laquelle l'événement est présenté comme précédant et donnant du sens à l'événement qui suit (# 6-9) qui concerne également la coupe de cheveux et son rapprochement d'une activité artistique. Cette fois-ci, la coupe de cheveux produit des mèches sur le sol qui par leur forme et leur disposition sont perçues comme des lettres dont l'assemblage pourrait constituer un poème (# 7-9). Ici de nouveau un élément corporel est décontextualisé et recontextualisé, il acquiert un nouveau sens, ce qui aide à appréhender les activités de l'atelier de Bruxelles d'une façon inédite.



Camille

6.2 La dimension collective

Si l'anthropologie linguistique a contribué à penser les pratiques des acteurs sociaux à travers des logiques politiques, historiques et collectives, c'est dans le domaine des approches interactionnelles (en particulier par l'analyse conversationnelle) que sera analysée la dimension *interactionnelle* de l'action dans une sorte de programme praxéologique.

Les actes linguistiques sont collectifs pour au moins deux raisons : ils s'insèrent dans une logique de co-construction et d'alternance entre les participant.e.s (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) et sont produits pour

un ou une interlocutrice vers et pour laquelle sont orientés le choix des catégories (Sacks 1992-I, lecture 6) et le format syntaxique de la prise de parole (Goodwin 1979). La présence de l'autre ne saurait se résumer à sa position et à son rôle de destinataire du message. C'est plutôt dans des « cadres de participation » (*"participation framework"*, Goffman 1987 [1981]) et leurs incessantes reconfigurations que les participant.e.s exhibent des degrés d'engagement divers dans l'interaction. On passe d'une conception du message linguistique à deux pôles standard, tour à tour émetteur et récepteur, à une vision dans laquelle la parole est co-construite simultanément par les acteurs de l'interaction verbale (les interactant.e.s). Cette conception héritée de Jakubinskij et de Volochinov permet de passer d'une posture monologique, individuelle du langage, à une perspective collective qui va jusqu'à questionner le concept d'« auteur » (Duranti & Brenneis 1986). Le message devient discours polyphonique, traversé d'autres textes, d'autres énoncés, par une multitude de voix (Bakhtine 1975). Ainsi, la présence de l'autre ne s'épuise pas dans l'orientation dont fait preuve le locuteur ou la locutrice dans le choix des catégories morphogrammicales ou le formatage du tour.

6.2.1 Co-construction et autorité collective

L'extrait (39) montre comment le choix d'un personnage Drag King peut relever d'une activité collective de reformulation et de recatégorisation :

- (39) Ateliers DKB - « Albert Jacquard »
 M : Max, A : Amélie, B : Barbara, J : Jimmy, C : Chris
- 1 M vous découvrez euh/ tout doucement vot- personnage/
 - 2 (2)
 - 3 A albert jacquard/
 - 4 ((rire collectif))
 - 5 M AH oui::
 - 6 ? xxxx ça va xx[xx
 - 7 A [xx albert jac(ker)
 - 8 B c'est vrai ça te va vachement [le&
 - 9 A [oui
 - 10 B &collier eu[h
 - 11 A [ben oui je me suis dit mais [bon
 - 12 M [donc ce sera
 - 13 albert/ quoi
 - 14 A albert/
 - 15 J bébel
 - 16 C albert king oui

Suite à une question de Max sur le personnage incarné (# 1) « vous découvrez tout doucement votre personnage », Amélie répond avec un

dispositif du type « prénom + nom » Albert Jacquard (# 3) (biologiste militant très actif en France et en Belgique, mort en 2013, portait une barbe en collier). Cette formulation donne lieu à un rire collectif (# 4), à la validation du choix (# 5) et de l'adéquation entre le maquillage et le personnage (# 8-10), enfin à une co-construction collective du personnage qui s'opère par reformulation et recatégorisation qui remet en cause une conception individualiste de l'autorité (lat. *auctoritas*, angl. *authorship*) :

Albert Jacquard (# 3) > Albert > (# 13, # 14)
> Bébel (# 15) > Albert King (# 16)



Andréa (vidéogramme)

Voici comment une présentation de soi peut être construite sur le plan interactionnel, collectif et multimodal :

- (40) Ateliers DKB - « George Clooney »
M : Max, A : Andrea, C : Claudio
- 1 M ta- t'as ton prénom/
 - 2 (1)
 - 3 A °non°
 - 4 M ouais e::t ... ton personnage qu'est ce qu'il fait
 - 5 dans la vie/

6 C george clooney
 7 (2)
 8 A il est gigolo
 {quelques tours omis}
 16 A eu:h ... qu'est ce qu'il fait dans +la vie/ ben
 17 visiblement il est flic °quoi°+ il est GARDE et
 +regarde et touche une paire de menottes+
 18 il s'a:ppelle/
 19 (8)
 20 mh:m
 21 (2)
 22 il s'appelle ahmed

Andrea a terminé son maquillage et cherche une cigarette dans son sac. C'est à ce moment que Max pose une question sur le prénom (# 1) qui ne déclenche pas la réponse attendue : « non » (# 3) précédée par une pause d'une seconde (# 2). Max reprend alors la parole pour poser une question sur la profession du personnage (# 4-5), à la suite de quoi vient une séquence que je vais analyser plus en détail.

Claudio et Andrea répondent à la question de Max. En fait, Claudio répond à la place d'Andrea (# 6) par le nom d'un acteur célèbre (« George Clooney ») qu'il suggère comme personnage. Andrea répond alors par ce que son personnage « fait dans la vie » (« il est gigolo », # 8). Ce n'est qu'à la ligne 16 qu'il reprend la parole pour reformuler la question initiale de Max (# 14) et répondre (# 17 « ben visiblement il est flic quoi »). Andrea mobilise donc dans un premier temps la profession (# 17) et dans un deuxième temps, grâce à un liage (« et » # 17), formule un début de réponse en intonation montante à la question initiale du prénom (« il s'appelle/ » # 18). Deux longues pauses (# 19, # 21) et une marque d'hésitation (# 20) suivront avant le nom propre (# 22 « Ahmed »). D'un point de vue multimodal, la profession a été déclenchée par l'objet « menottes » (# 17, non verbal) comme un *account* de « flic » (« visiblement il est flic » # 17). La profession est ensuite corrigée en « garde » (# 17) rendant le personnage d'Andrea / Ahmed intelligible aux autres participant.e.s.

Afin que le novice puisse être aidé, assisté et guidé dans la confection d'une barbe, un certain nombre d'instructions sont produites par l'expert en même temps qu'il touche son visage et celui du novice pour lui montrer comment faire :

(41) Ateliers DKB - « Un truc plus masculin »
 M : Max, B : Béa
 1 M si tu veux un truc plus masculin j'te donne j'te
 2 donne des des des trucs hein\

- 3 +d'abord tu n'utilises pas les pattes+
+touche la mâchoire de Béa+
- 4 B mmh
- 5 M faut vraiment+virer les cheveux+
+se touche côté gauche de la mâchoire+
- 6 (1) ça c'est un autre modèle hein
- 7 B mmh
- 8 M +et là tu commences ici/+
+pointe le côté gauche de sa mâchoire+
- 9 mais alors mais alors tu vois
- 10 +t'as ta ta mâchoire elle est là+ (0.5) et alors
+montre l'os de sa mâchoire+
- 11 tu +tu fais un point ici+
+remonte son doigt vers sa joue+
- 12 et alors +c'est c'est vraiment plus carré comme ça
+dessine un angle qui suit sa mâchoire ->

Max aide Béa à réaliser une barbe. Il donne des directives (« tu n'utilises pas les pattes », # 3, « faut virer les cheveux », # 5, « tu commences ici », # 8, « tu fais un point ici », # 11) qui organisent le maquillage de la novice. Ces instructions, qui ne sont pas suivies immédiatement d'effet, sont rendues intelligibles par des contacts répétés des doigts sur le visage de la novice (# 3) et de Max lui-même (# 5, # 11), par un pointage du doigt sur l'os de la mâchoire (# 10) : le maquillage est non seulement tactile mais visuel, public et évaluable, qui anticipe sur des actions à venir réalisant les instructions.

On remarque également que les touchers s'organisent selon deux espaces et deux formats de participation (Mondada 2001, C. Goodwin & M.H. Goodwin 2004) différents : le premier va sur le visage de Max, l'expert ; le deuxième, sur celui de Camille, la novice. Enfin, ces activités rendent intelligibles des catégories sociales : novice et expert. C'est aussi par les activités accomplies par les participant.e.s que des niveaux d'expertise se construisent pas à pas dans l'interaction.

Dans (42), Camille termine son personnage. Elle cherche avec Aurel quelque chose à ajouter à son costume. Aurel lui propose une cravate :

- (42) Ateliers DKB - « Tu te fous de ma gueule »
A : Aurel, C : Camille
- 1 A >elle est belle hein/<((lui met une cravate))
- 2 C ((elle fait trois pas en arrière, met les mains sur
3 les hanches, bombe le torse et prend une attitude
4 fière en riant, puis elle se redresse et reprend son
5 sérieux))
- 6 ben du coup je ne respire plus ((rire))
- 7 ((elle se redresse))

8 A EH TU TE FOUS DE MA GUEULE
 9 ((tout le monde rit))

La cravate joue ici le rôle de « stabilisateur » du personnage. Son passage des mains d'Aurel au cou de Camille accompagné par une évaluation « elle est belle » (# 1) produit un ajustement postural de la part de Camille (# 2-4) : trois pas en arrière, les mains sur les hanches et un torse bombé qui lui confère une attitude de fierté (# 2-4). Ce faisant, elle fait de son personnage un objet évaluable par elle-même et par le public. D'autres changements ont alors lieu. Un changement du visage qui devient sérieux mais cède vite à un ton ironique (« je ne respire plus », # 6). Un redressement (# 7) qui fait dire à Aurel à voix forte « tu te fous de ma gueule » (# 8). C'est un procédé assez intéressant qui permet à Aurel de co-construire le personnage avec Camille en deux temps : d'abord, en lui proposant le port de la cravate – objet hautement symbolique pour la construction d'un personnage de garçonne, le thème à l'honneur ce jour-là ; ensuite, en lui prêtant une voix dont les contenus (« tu te fous de ma gueule » # 8) et les contours vocaux sont jugés pertinents pour le personnage tel qu'il se révèle aux yeux de tout le monde par ces jeux de redressement et de positionnement dans l'espace.



Colette en cravate et cigarette

En (43), Ida, novice, est à la recherche d'un personnage avant de commencer le maquillage. Elle se regarde dans le miroir et formule des hypothèses sur ce qu'elle pourrait incarner. À l'écoute, Aurel prend la parole pour approcher le personnage auquel les traits présentés par Isa pourraient donner lieu :

- (43) Ateliers DKB - « George Michael »
 I : Isa, A : Albert, J : Jimmy
- 1 I +moi je ne sais pas vraiment comment (2) si c'est
 +se regarde dans le miroir en touchant son visage ->
 2 juste une barbe un peu quoi+
 à droite et à gauche ->+
 3 +pas rasé/ ((rire)) +
 +regarde jimmy +
 4 A george michael
 5 (1)
 6 A c'est ça/
 7 I mhm/
 8 A george michael/
 9 (1)
 10 I >ou::i< ((pas très convaincue))
 11 A un peu de façon comme ça
 12 (1)
 13 I pas très soigné ((rire))
 14 J OUI BIEN OUI
 15 I +je ne sais pas exactement où i- se trouve ((rire))+
 +touche plusieurs parties de son visage+

Les regards d'Ida vers le miroir et Jimmy rendent son énoncé ouvert, public. Son visage est traité par des contacts répétés sur le côté droit et le côté gauche (# 1-2), comme une matière à modeler. Les autres participant.e.s réagissent à ce qui est perçu comme une demande d'aide, d'inspiration, de co-construction. On peut interpréter la proposition de personnage « George Michael » (# 4) à la fois comme une catégorie censée incarner les traits présentés par Ida (# 1-3) bien qu'Albert soit prêt à y renoncer comme le montre sa question « c'est ça/ » (# 6). Après une reprise (# 8) et une réponse minimale d'Ida (# 10), pas très convaincue, on passe à une nouvelle recherche avec les énoncés inachevés d'Aurel (# 11) et d'Ida (# 13) et le retour à un visage plastique (# 15). Le contenu de son tour (# 15) montre à quel point la transformation corporelle est traitée par les participant.e.s comme une activité temporellement organisée et linguistiquement structurée.

6.2.2 L'émergence du personnage

Ma présence ne s'est pas limitée aux séances. J'ai suivi les Drag Kings dans de nombreuses activités : quelques performances dans des festivals, des événements tels que la *Transgender Day of Remembrance* (TDoR) qui a lieu tous les 20 novembre ou liés à la Marche des fiertés de Bruxelles (la *Belgian Pride*) qui a lieu en mai ou en juin. J'ai aussi participé aux ateliers en faisant l'expérience de ce que c'est que de se

fabriquer un personnage King – moment inoubliable qui m’a fait comprendre aussi comment le corps et le personnage que je voulais incarner au début de l’atelier laissaient la place à un personnage, à un maquillage et à un corps qui s’imposaient à moi au cours de l’interaction comme le montre cet extrait où je fais part de cette expérience aux autres participant.e.s de l’atelier :

- (44) Ateliers DKB – « Tu contrôles pas tout »
 L : Luca, C : Chris, M : Max
- 1 L mais c’est vrai que: ... c’est incroyable max/
 2 comment ça cha:nge au cou:rs e(n)fin tu as/ non
 3 seulement l’idée du personnage enfin t-as- tu peux
 4 avoir (e-) un personnage da-dans dans la tête .hh et
 5 après t’en as en fait[t’en découvres un autre/]
 6 C [((hoche la tête))]
 7 M mm mm
- 8 L mais aussi eumh l’idée que tu te fais par exemple
 9 des moustaches/ (1) après euh >c’est incroyable
 10 comment on peut< bricoler [avec/
 11 C [((hoche la tête)) oui
 12 L comment ça peut être matière::
 13 C et tu tu contrôles pas tout
 14 L oUI=
 15 C =tu contrôles pas tout c’est aussi des chos[es
 16 L [oui ça
 17 c’est .. oui
 18 C et ça c’est intéressant parce que quand tu es plus
 19 dans le contrôle du personnage/ tu te dis ben je
 20 vais faire ça
 21 L ouais
 22 C et puis tu te regardes les poils se mettre et tu te
 23 rends compte qu’il y a peut-être- aut- chose plu::s ou
 24 moins contrôlé qui vient à toi

Dans cette expérience, les poils acquièrent une agentivité propre et me guident dans l’incarnation d’un personnage. Ce qui m’aidera à comprendre pourquoi des questions posées par Max en début de séance aux membres de l’atelier, telles que « Quel est ton personnage ? », ne reçoivent souvent aucune réponse (Greco 2014). En même temps que je collais des poils sur mon visage et que je le voyais se transformer dans le miroir, j’étais frappé par la force de l’expérience et des pratiques. Je m’incarnais moins dans un personnage que dans un devenir. De fait, le personnage n’est pas un point de départ qui structure les activités d’atelier, il prend forme et sens peu à peu par et dans la phase de maquillage. Il demande un temps de réflexion :

(45) Ateliers DKB - « Plutôt timide »

M : Max, F : Frédérique

- 1 M bon ça dépend de ce que tu veux faire comme
- 2 personnage, t'as une idée du personnage
- 3 F non pas encore
- 4 M pas encore mais plutôt timide plutôt m'as tu vu
- 5 F non non plutôt timide
- 6 M plutôt timide
- 7 F pas le genre
- 8 M pas le gros lourd quoi
- 9 F ben non pas gros lourd mais plutôt le genre
- 10 M ((rire))
- 11 F je sais pas il faut que je réfléchisse en fait

C'est pourquoi une question sur le personnage, avant le maquillage, est souvent suivie d'un silence – (46), (48) – ou d'un évitement (# 47-2 « c'est toi qui choisis les chansons/ ») :

(46) Ateliers DKB - « C'est quoi votre personnage »

M : Max, C : Carlos

- 1 M alors c'est quoi votre personnage aujourd'hui/
- 2 (2)
- 3 C .hhhhh
- 4 M parce [qu-]
- 5 C °mhm°
- 6 (2)
- 7 M je ne sais pas si on va mettre de la musique

(47) Ateliers DKB - « Vous avez une petite idée »

M : Max, J : Jimmy

- 1 M vous avez une petite idée/
- 2 J ben c'est toi qui choisis les chansons/

(48) Ateliers DKB - « Quel genre de personnage »

M : Max, Christine

- 1 M quel genre de personnage plutôt/ (que) tu préfères/
- 2 (1.5)
- 3 C ((hausse les épaules))

La confrontation avec le miroir peut être décisive comme si le maquillage avait un tel impact que ses effets s'imposaient aux participant.e.s. C'est une vision très intéressante des processus de construction identitaires. Elle nous amène à relativiser, comme on peut le voir en (49). Le travail de transformation du maquilleur rendu visible par le miroir s'impose aux acteurs comme un état de fait :

- (49) Ateliers DKB - « Quelque chose qui s'impose à toi »
 C : Chris, M : Max
 1 C quand tu vas voir dans le miroir/ y a quelque chose
 2 qui s'impo:se à toi
 3 M mh mh
 4 C t'as pas forcément la tête que tu penses ou que tu
 5 veux

En (50), le miroir joue un rôle important dans l'émergence d'un personnage ; Jimmy s'étale un fond de teint sur le visage après avoir construit une paire de moustaches et un bouc (# 1-3) :

- (50) Ateliers DKB - « Pedro »
 J : Jimmy, C : Camille, A : Anna
 1 J ((s'étale de la crème sur le menton et dans le cou
 2 face au miroir))
 3 J ((tourne le visage vers Camille et la regarde))
 4 +(1)+
 5 J +frotte ses mains l'une contre l'autre+
 6 c'est le côté eu:h ((bouge la tête, ferme et serre
 7 les paupières)) <c'est mon côté::> ((avec un
 8 accent)) (1) PEdro\ ((rit))
 9 C <c'est ton côté qu-t-as ((en riant))>
 10 c'est ton côté qui fait [peur]
 11 J [voilà]
 12 j'adore\ qu'est ce que t'en penses
 13 A oulla t'as
 14 J ((rire)) un ptit côté mafieux tu vois

Dans cette séquence, Jimmy accomplit une série de gestes qu'on peut décomposer en trois mouvements : s'étaler de la crème sur le visage (# 1-2) ; se tourner vers Camille ce qui rendant son personnage public et évaluable par elle (# 3) ; se frotter les mains (# 5).

Le personnage que Jimmy est déjà en train de performer prend forme dans le temps de cet échange. Le personnage se rend visible à la fois grâce au miroir qui renvoie à Jimmy l'image qu'il a construite et grâce à la présence des autres qui constituent un public. À partir de # 6, Jimmy commence à rendre compte de cette fabrication par un ensemble de procédures méthodiquement déployées. Ainsi, « mon côté Pedro » (# 7-8) fonctionne comme la clef du personnage et donne à voir la raison d'une construction de soi qui s'exprime aussi par des mouvements de tête hachés, le plissement des yeux (# 6-7) et un accent (# 7-8) espagnol ou latino grâce au prénom « Pedro » (# 8). Cette latinité est re-interprétée par Camille comme inspirant la peur (# 10) et reformulée par Jimmy sous le signe de « mafieux » (« un ptit côté mafieux », # 14).

Cet aspect “*work in progress*” du personnage est aussi présent en (51) :

- (51) Ateliers DKB - « On voit déjà son duvet »
 R : Robin, C : Chris
 1 R on voit déjà son duvet
 2 C oui
 3 R tu vois et donc tu as déjà un amorçage quelque part
 4 tu peux déjà deviner enfin le mec en toi ce que tu
 5 aurais pu être si tu étais un mec

Dans sa prise de parole #1, Robin fait la distinction entre son interlocuteur (Carlos) et le personnage qui prend forme. L'utilisation du déterminant possessif « son » (et non pas « ton ») crée de la distance entre le personnage à venir et le performeur, énonce un élément du personnage qui prend forme et qui le caractérisera probablement, ce qui est ratifié par son interlocuteur (#2). Robin prend à nouveau la parole et décrit un processus de révélation, au sens photographique du terme. Au même titre que le révélateur permet à la photo de se « révéler », le personnage incarné prend forme dans les pratiques de maquillage et amène le participant à prendre conscience d'un processus qui n'est pas totalement contrôlé. L'émergence du personnage se fait ici au prix d'un dédoublement (« tu peux déjà deviner enfin le mec en toi », #4). Cette distanciation est au centre d'un processus de construction théâtrale (Feral 2011) dans lequel les acteurs entrent dans le personnage, puis en sortent. Si dans une pièce de théâtre cette distanciation est opérée par les acteurs sur scène, ici elle se fait par l'intervention d'un.e participant.e pointant le processus de construction, en l'occurrence l'amorçage de son personnage.

6.2.3 Apprentissages corporels

Le maquillage participe à la transformation de l'apparence en modifiant les traits de l'identité liés à des groupes d'appartenance (âge, sexe, catégorie socioculturelle ou ethnique, activité professionnelle...). C'est un dispositif puissant que les Drag Kings manient avec dextérité à la manière d'une compagnie de théâtre qui s'apprête à monter sur scène. Le maquillage en tant que dispositif de transformation est une véritable technique du corps, étrangement négligée dans l'inventaire donné par Mauss (1936). Il met en œuvre toute une série d'objets et de manipulations apprises en groupe avec l'aide de quelques « experts ». Le corps – comme le sexe biologique – n'est pas confiné dans un domaine pré-discursif hors culture. Il est, au même titre que le genre, le produit et le résultat de pratiques linguistiques, collectives et séquentiellement organisées autour du couple « expert » et « novice » où l'expert aide le débutant à se construire un corps King au moyen de ce qu'on peut

appeler des procédés corporels de socialisation.

Cette section précise la dimension linguistique des activités de maquillage. Ces activités sont séquentiellement organisées par les experts qui aident les novices à construire un corps désiré.

En (52), Max, le leader du groupe, aide les novices à se maquiller et notamment à s'ombrer les paupières :

(52) Ateliers DKB - « Tu fermes les yeux »

M : Max, C : Carole

1 M °tu fermes les yeux/°

2 C ((ferme les yeux))

3 M ((passe l'éponge et son doigt sur les paupières et
4 sur la barbe))

5 M °ouvre les yeux°

6 C ((ouvre les yeux))

7 M ((passe l'éponge et son doigt sur les paupières et
8 sur la barbe))

Ce moment pourrait être qualifié de « pédagogique ». Les actions des participant.e.s se situent entre des instructions (# 1, # 5), des réponses non verbales (# 2, # 6) et des opérations faites sur le visage de la novice (# 3, # 7). C'est aussi par l'accomplissement de ces gestes que le corps acquiert une dimension plastique, esthétique.

On assiste à un processus similaire dans (53) :

(53) Ateliers DKB - « Un centimètre et demi »

M : Max, L : Laure

1 M voilà\ exactement mais tu en ((la colle)) mets/ un
2 tout p-tit peu/ à peu près un centimètre >un
3 centimètre et demi</ +(1) et puis tu: tu attends dix
+se touche partie droite ->

4 secondes/ + +et puis tu la mets/+
-> + +tamponne avec main+

5 (1)

6 +du hau::t en bas/+
+geste de h. en bas+

7 ...

8 ? ouais

9 (4)

10 M comme ça viens voir

11 ...

12 L Je te regarde

13 ...

14 M tu vois/ (2) tu vois ça/ (4) j'en ai mis hein un
15 centimètre/ (2) et puis (1) tu fais comme ça / tu
16 tamponnes °comme ça tu mets° (5) °comme ça°

17 (2)

18 L °ok°

19 M tu attends dix secondes pour que la colle sèche

Ces procédés corporels de socialisation sont structurés par des séquences pédagogiques constituées de directives (« tu en mets » # 1, « tu attends » # 3, # 19 « tu fais comme ça » # 15, « tu tamponnes » # 15-16), de démonstrations non verbales (# 3, # 4, # 6) et de réactions verbales (# 8, # 12). Dans l'extrait qui suit (54), Max aide Camille à se faire une barbe. La séquence s'ouvre sur une invitation à imaginer une forme possible :

(54) Ateliers DKB - « On pourrait faire un côté rond »

M : Max, C : Camille

1 M ça dépend c'que tu veux faire/

2 C on pourrait faire un côté rond <et un côté carré>

3 ((en riant))=

4 M =ah pourquoi pas . bah oui/

5 (3)

6 +ah ouais ouais

+se penche vers visage de Camille->

7 ouais donc tu peux faire celui-là +rond avec celui-

+pointe du doigt sur le visage de Camille ->

8 là rond et celui-là carré+

->+

9 C °ouais°

10 M °°ok°°

11 +(3)+

+prend un crayon+

Suite à la proposition de Max (# 1), Camille continue sur la voie de l'« imagination collaborative » (Murphy 2005) avec le pronom personnel indéfini sujet « on » et un conditionnel « pourrait faire » (# 2) incluant Max. Max accepte la proposition et se penche vers le visage de Camille (# 6), le touche avec des gestes de pointage (# 7-8). Cette incursion dans le « territoire sacré » (Goffman 1973 [1971])² du visage est neutralisée par l'activité du maquillage qui transforme la partie touchée en matériau plastique-esthétique de travail (il en irait de même chez le coiffeur ou chez un.e esthéticien.ne visagiste); la forme linguistique correspondante, très professionnelle, est déictique (« celui-là... celui-là », # 7-8). C'est avec l'accord de Camille (« ouais » # 9) que Max prend un crayon (# 11) et commence à dessiner les formes de la barbe imaginée par Camille (# 2). Le visage de la novice dans cette activité de maquillage

2. Je remercie Lorenza Mondada d'avoir attiré mon attention sur ce point lors d'une présentation de ces données à l'Université de Bâle.

devient une matière à partir de laquelle on peut rêver et imaginer des possibles.

Dans l'extrait (55), Max aide une nouvelle à se faire des favoris :

- (55) Ateliers DKB - « Favoris »
- M : Max, A : Anna
- 1 M tu veux faire un favori/
 2 A peut-être/
 3 M +mhm mhm
 +il prend un crayon ->
 4 A °est ce que ça va pas être trop\°(1)
 5 M c'est toi qui dis euh
 6 A on peut les enlever >c'est ça<
 7 M oui+ (0.8) +ben oui
 +il se penche sur le visage de A ->
 8 A tu peux les faire avec les mêmes/
 9 M oui +(3)
 +il trace des lignes sur le visage de A ->

Le contact avec le visage d'Anna est préparé en trois temps. Dans une étape initiale, Max offre son aide à la novice pour faire des favoris par le biais du couple « question / réponse » (# 1-2). Ensuite, il prend le crayon sur la table, ce qui préfigure son intervention sur le visage d'Anna (# 3) avec un échange sur le caractère provisoire des favoris. Enfin, le rapprochement corporel a lieu en deux temps : Max se penche sur le visage d'Anna (# 7) puis esquisse son maquillage comme sur une surface inscriptible (# 10).

6.3 La dimension temporelle

Les procédés de construction et de présentation de soi renvoient à des dimensions catégorielles (de genre) et collectives (dans l'interaction publique). Dans cette section, nous verrons comment le soi a aussi recours au temps des prises de parole dans la séquence dialogale que constitue l'atelier (du début jusqu'à la fin), ainsi que dans des temporalités plus larges, extra-interactionnelles, au nombre de trois :

1. une temporalité propre à la vie personnelle de la ou du participant (§ 6.3.1) ;
2. une temporalité qui est celle de l'enquête, qui m'a donné la possibilité de suivre les participant.e.s au cours de trajets personnels (§ 6.3.2) ;
3. une temporalité qui renvoie à l'histoire des institutions dans lesquelles les acteurs agissent, ici l'histoire des changements dans le fonctionnement de l'atelier (§ 6.3.3).

6.3.1 Citer un personnage du passé

Dans le premier exemple qui suit, Jimmy est interviewé par Gabrielle, étudiante en master d'anthropologie visuelle travaillant elle aussi sur les Drag Kings. La question posée d'emblée est « Jimmy Drag King ou Jimmy la vie ? » visant à interroger la présence ou l'absence de continuité entre les pratiques de l'atelier et les performances Drag King et ce qui se passe dans la vie quotidienne, la vie de tous les jours³. La réponse obtenue donnera d'autres indices de contextualisation à la fabrication du personnage :

(56) Ateliers DKB - « Jimmy Drag King »

G : Gabrielle, J : Jimmy

- 1 G c'est jimmy drag king ou c'est jimmy la vie/
- 2 J jimmy/ jimmy est largement inspiré par les premières
- 3 fréquentations masculines c'est-à-dire quand j'avais
- 4 six sept ans les premières vraiment con-
- 5 confrontations masculines en dehors de mes frères
- 6 c'était les petits amis de ma sœur tu vois
- 7 et les petits amis de ma sœur c'était tous des
- 8 motards donc t'avais t'avais ils portaient aussi des
- 9 prénoms de motard je suppose que peut être parfois
- 10 c'était même pas leurs vrais prénoms tu vois mais
- 11 c'était des jimmy c'était vraiment des frères mais
- 12 ils étaient beaux ils étaient vraiment queers l'air
- 13 de rien sous des aspects un peu barbares ils se la
- 14 jouaient un peu sauvage y a un avait un aspect
- 15 quand même vachement arrangé quoi parce que les
- 16 poils étaient vachement bien coupés leurs motos
- 17 étaient étincelantes enfin vraiment voilà euh en les
- 18 regardant je me voyais bien à leur place tu vois

Cet exemple nous éclaire non seulement sur la façon dont les autres peuvent intervenir dans la construction du soi, mais aussi sur la façon dont le genre n'est pas dans le jeu de la performance, la copie d'un original supposé constituer une sorte de point fixe à partir duquel on se construit.

Dans l'extrait (56), Jimmy n'est pas la copie d'un original composé par les amis de sa sœur. Ce qui est supposé être le « modèle » d'une masculinité pour Jimmy est déjà une « copie » : les petits amis de sa

3. Cette dichotomie, qui revient fréquemment dans le monde DK, a été posée de façon inaugurale par les formalistes russes autour de 1920 ; elle est à l'origine des travaux de Jakobson sur les fonctions du langage ; voir V. N. Volochinov, « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » (1926), dans T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil, 1981.

sœur mettent en scène des masculinités, des copies de copies, d'autres Jimmy (# 10-12), reconnus comme faisant partie de la même communauté (« ils étaient vraiment queers » # 12). Les modèles de Jimmy ne sont pas dépourvus des outils typiques de la performance Drag King : le choix d'un prénom (# 8-10), la mise en scène d'un style, la fabrication d'une posture et d'une corporalité (# 13-17). Le lexique mobilisé contribue également à la création d'un corps théâtralisé : « ils se la jouaient » (# 13-14), « il y avait un aspect quand même vachement arrangé » (# 14-15), « les poils étaient vachement bien coupés » (# 15-16), « leurs motos étaient étincelantes » (# 16-17).

Dans l'extrait suivant (57), c'est la catégorie « poilu de la guerre de quatorze » qui est mobilisée par l'un.e des participant.e.s :

(57) Ateliers DKB - « Poilu de la guerre de quatorze »

M : Max, A : Aurel

1 M mais/ c'est quoi/ c'est quoi ton personnage/

2 (1)

3 A mhm (1) eu:: hm poilu de la guerre de quatorze

Ce dispositif présente trois temporalités imbriquées :

1. une temporalité interactionnelle du type « question / réponse » (# 1-3) dans laquelle la catégorie « poilu de la guerre de quatorze » répond à la question « c'est quoi ton personnage ? » ;
2. le temps de la guerre de 14-18 et des poilus à partir de quoi nourrir son imagination ;
3. l'histoire, plus personnelle, d'Aurel qui a toujours été fasciné par la figure héroïque des poilus qu'il décidera d'incarner lors d'une performance, un an plus tard.

Les années 1920 sont une source d'inspiration importante pour les Drag Kings qui y trouvent des figures de femmes courageuses qui ont osé défier les lois du genre. Dans l'échange suivant (58), Jimmy et Aurel citent deux de ces femmes. La première est une athlète tchèque qui annonce en conférence de presse son intention de changer de sexe.

La deuxième est Violette Morris (1893-1944), ambulancière de la Croix rouge, héroïne de 14-18, sportive de haut niveau, qui affichait publiquement un ethos masculin – son nom n'est pas cité mais les références à son parcours (« faisait de l'automobile », « se faire couper un sein », « elle a fini par collaborer avec les fascistes ») sont claires :

(58) Ateliers DKB - « Athlète tchèque »

A : Aurel, J : Joy

1 A une des premières personnes dans les années vingt à

2 a- avoir émis son souhait de changer de sexe/ à

3 l'époque hein\ donc (1) c'était une athlète tchèque/

4 qui avait annoncé au monde officiellement en

5 conférence de presse qu'elle avait décidé de devenir
 6 un homme (1) à l'époque °bon°/ ça avait fait [xxx
 7 J [y a-
 8 avait un personnage comme ça à l'époque oui c'était
 9 plus entre vingt-quatre proche [quarante]
 10 A [ah mais c'est déjà]
 11 J c'était une française qui faisait de l'automobile/
 12 et s'était fait couper un sein/ (2) et bon (1) elle
 13 a mal fini parce que elle a fini PAR collaborer avec
 14 les fascistes mais (1) voilà un personnage assez
 15 assez particulier

Les renvois à ces deux personnages du passé sont organisés sur le plan interactionnel par l'enchaînement de deux narrations. La première concernant l'athlète tchèque (# 1-6), la deuxième (# 7-15) concerne Violette Morris. Le lien sémantique entre les deux récits est le caractère héroïque et subversif des deux femmes face aux normes de genre.

6.3.2 Changer de personnage

Une autre façon d'observer la manière dont la présentation de soi évolue au cours du temps est de suivre les participant.e.s sur plusieurs années comme j'ai pu le faire. C'est le cas de Jimmy que j'ai connu motard au début de mon enquête et qui un beau jour au cours d'un tour de table, annonce un changement d'incarnation en faveur d'un personnage plus proche de ce qu'il est, d'« un autre moi » (# 4) :

(59) Ateliers DKB - « Un autre moi »

J : Jimmy

1 J mais donc voilà et si non euh voilà maintenant là je
 2 pense m'orienter plutôt vers un personnage qui
 3 ressemblera plus à::: à ce que je suis réellement/
 4 c'est-à-dire à un autre moi/ donc quelqu'un que tu
 5 peux voir tous les jours qui est un un pers- une
 6 personne cultivée donc qu'on peut avoir envie de
 7 rencontrer tous les jours

Jimmy présente sa réorientation vers un autre personnage par petites touches. La grammaire et le temps jouent ici un rôle certain. Le personnage se construit verbalement par paliers à l'aide notamment de la préposition « à » (# 3) dont l'allongement indique l'ouverture des possibles, puis de la locution « c'est-à-dire » (# 4), du connecteur « donc » (# 4) et du relatif « qui » (# 5) reformulant les contours et la matière du nouveau personnage dans sa dimension plastique. Ce nouveau personnage prendra le nom de Manuel à la suite d'une question que je lui pose – par petites touches de réponse :

- (60) Ateliers DKB - « Manuel »
 L : Luca, J : Jimmy, K : Kevin
 1 L toi jimmy ton personnage est en train de changer/
 2 J oui
 3 (5)
 4 L t'as une idée/ sur ce:
 5 (1)
 6 J oui/
 7 (2)
 8 L là par exemple tu: (1) tu t'es en train de
 9 construire quel personnage/
 10 J eu::h un sculpteur/
 11 (2)
 12 K mhmh
 13 (3)
 14 J manuel

Après avoir répondu positivement et minimalement à ma question (# 2), Jimmy me laisse reprendre la parole (# 4) après une pause (# 3) et le relancer sur son personnage. Nouvelle réponse minimale (# 6) et nouvelle pause (# 7), puis je l'interroge à nouveau sur le personnage en train de se construire (# 8-9). Jimmy ne répondra qu'en # 10-14 par la catégorie « sculpteur »⁴ et le nom « Manuel ».

Dans les deux passages suivants, enregistrés à deux moments différents, (61) deux ans avant (62), on remarque comment les personnages incarnés par Max évoluent. En (61), le personnage « un peu gamin » nommé « Kingdom » est lui-même résultat d'une évolution où plusieurs personnages se sont déjà succédé par le passé :

- (61) Ateliers DKB - « Kingdom »
 M : Max
 1 M alors mon king c'est kingdom et il y a plusieurs
 2 pers- personnages comme ça y a plusieurs personnages
 3 y a le personnage du prof y a le personnage du
 4 loubard y a le le mec superclasse et maintenant
 5 c'est l'exploration d'un d'un king plus un peu jeune
 6 voilà franchement un peu gamin

Deux ans plus tard, donc, un nouveau personnage est apparu au fil des séances au sujet duquel je décide de l'interroger :

- (62) Ateliers DKB - « Un nouveau joujou »
 L : Luca, M : Max
 1 L et toi max/ quel est ton personnage ce soir/

4. On pourrait dire que le travail des ateliers DK ressemble à de la sculpture, plus exactement à un travail de modelage plastique de la matière.

- 2 (3)
 3 M j'expérimente (1) j'ai un nouveau joujou là donc
 4 j'expérimente en fait ce qui
 5 +pour euh (2) les prochaines performances/ +
 +met de la colle sur le pinceau puis sur le doigt +
 6 e::t comme j'ai l'occasion ici
 7 +hein (4) c'e::st+
 +met le pinceau dans la colle+
 8 +pour eu:h (2) travailler les sourcils+
 +approche le pinceau et regarde dans le miroir->
 9 L mmh
 10 M eu::h (5)+ mais (2) c'est plus un personnage plus de
 ->+
 11 cirque (1) à ce moment là

La formulation d'un nouveau personnage vient en réponse à la question (« quel est ton personnage ce soir », # 1) posée sur le personnage incarné, au sein d'une triple temporalité :

1. celle de la « question / réponse » ;
2. celle où la catégorie « plus (davantage) de cirque » (# 10-11) est encadrée par la répétition « j'expérimente » (# 3 et 4), et émerge d'un travail minutieux sur les sourcils face au miroir (# 5, 7, 8, 10) ;
3. celle d'un parcours personnel de Max marqué par le théâtre et le cirque, culture revendiquée à plusieurs reprises au cours de mon enquête lors de conversations en dehors des enregistrements.

6.3.3 Modifications dans le dispositif de l'atelier : pratiques d'intercorporalité

Un autre niveau temporel par lequel il est possible de rendre compte de la présentation de soi dans le temps est celui de la vie des institutions au sein desquelles les acteurs agissent. Au bout d'un an d'enquête, j'ai assisté à un changement important dans la structure des ateliers. Alors que précédemment, les participant.e.s arrivaient sans idée précise du personnage qu'yels allaient incarner et qu'yels le découvraient au cours des séances de maquillage, Max et les autres animateurs ont décidé de fixer des thèmes de maquillage, ce qui a bien évidemment modifié en profondeur le travail de production. Voici le flyer annonçant le calendrier des ateliers :

(63) Ateliers DKB - Nouveau Flyer
 Calendrier thématique des activités
 Ateliers DRAG KING

Chaque premier vendredi de chaque mois à la MAISON ARC-EN-CIEL, 42, rue Marché au Charbon, 1000 Bruxelles
 Le monde de l'armée
 Le monde des techniciens et des intellectuels



Les garçonnnes : Louise Brooks, Charlotte Andler

SPECIAL L-WEEK : Beyond Butches

SPECIAL FESTIVAL GPS : Les expressions corporelles de l'entre-deux : ni homme ni femme

Le monde des moustaches diversifié

Qu'est-ce que le Drag Kinging ?

Le monde des gays : plusieurs stéréotypes possibles

Le monde des « garçonNES » des années 20

Les modèles peuvent se situer dans l'histoire personnelle – comme on l'a vu plus haut, avec « les amis de ma sœur » (56) –, dans un lien chargé d'affectivité – avec « les poilus de 14-18 » (57) –, mais aussi dans la culture comme c'est le cas des garçonneS des années vingt. Cette catégorie est explicitée et thématisée dans l'extrait (64) :

(64) Ateliers DKB - « Vachement raffiné »

A : Aurel, M : Max, F : Fred

1 A parce qu'après ça ça peut aussi être vachement

2 raffiné quoi les garçonneS [hein avec les perles à

3 M [°ouais ouais°

4 A trois ronds, les aigrettes tu vois ce::- c'est une

5 mode assez euh

6 (1)

7 F mais euh moi moi j'ai vu des photos quand même avec

8 des garçonneS/ qui reprenaient des rôles masculins/

9 genre une nana qui poussait une voiture/ °tout ça°

10 avec un béret

Plusieurs versions sont données de la garçonne : une vision « raffinée » (# 1-2, 4-5) ou plus masculine (# 7-10).

En (65), on voit apparaître une garçonne relookée par la barbe (# 2) :

(65) Ateliers DKB - « Coté Drag King »

C : Camille, M : Max

1 C du coup j'pensais pas euh:: que j'ferais ça

2 +en fait euh:+

+mimique barbe autour du menton, se tapote le cou+
{quelques tours omis}

7 oui comme ça je fais mon truc=

8 M ben oui voilà=

9 C c'est bien d'ailleurs j'pourrais d'ailleurs ça

10 pourrait être intéressant justement d'exploiter euh

11 ce que j'ai un peu euh:::

12 M ah OUI mais c'est c'est pour ça hein c'est pour

13 C enfin décidez un peu: les garçonneS mais ajouter le

14 côté drag king ((rit)) ce serait un peu PLUS actuel/

15 M oui oui oui oui oui tout à fait

Ici, la garçonne est clairement retravaillée dans un contexte DK. La façon dont Camille recycle la catégorie « garçonne » s'insère dans un univers ouvert à l'imagination. Les verbes à l'imparfait (# 1), au conditionnel (# 1, 9-10), les mimiques dessinant une barbe autour de son menton ainsi que le toucher dans la zone du cou (# 2) rendent visible le travail de l'imagination.

En (66), un.e des participant.e.s puise dans ses proches un personnage d'intellectuel négligé en référence à l'un des thèmes proposés par l'atelier ce jour-là (« le monde des techniciens et des intellectuels ») :

(66) Ateliers DKB - « L'intellectuel »

F : Françoise, M : Max

- 1 F je connais une personne proche dans la famille qui
- 2 est plutôt voilà l'intellectuel qui met toujours les
- 3 mêmes vêtements qui fait pas toujours attention à
- 4 son apparence
- 5 M ouais c'est ça

La façon dont le souvenir d'un membre proche de la famille intervient dans la construction d'un personnage reçoit l'accord de Max (# 5) sur les modalités au travers desquelles la catégorie de l'intellectuel est construite. Elle est appréhendée par des caractéristiques typiques et stables comme le montre le rôle de l'adverbe « toujours » (# 2-3) et l'adjectif « mêmes » (# 3). Dans l'extrait (67), issu de la même journée consacrée au monde des techniciens et des intellectuels, c'est la catégorie « nerd » qui est thématisée et soumise au même travail de typification qu'on a vu à l'œuvre pour les intellectuels :

(67) Ateliers DKB - « Les nerds »

A : Aurel, B : Brice, M : Max

- 1 A d'ailleurs les nerds/ ont souvent des boucs hein
- 2 M mhm
- 3 B ben oui
- 4 A c'est c'est c'est vraiment des gars en général
- 5 à: à ce qu'on appelle les petits boucs bien taillés/

Le travail de typification est poursuivi et imbriqué dans une activité de définition (# 1, 4-5) partagé par les autres membres de l'atelier (# 2-3). Ainsi, la catégorie à définir, les nerds, est posée d'emblée comme se caractérisant par un travail sur les boucs renvoyant prototypiquement à la catégorie « nerds » (# 1). Ensuite, le travail de définition se poursuit en mobilisant les attributs du genre masculin (# 4) et ceux concernant le soin porté à la construction du bouc (# 5). Ce travail est possible grâce aux énoncés introduisant la définition proprement dite: « c'est vraiment » (# 4), « c'est qu'on appelle » (# 5). L'adverbe « souvent » (# 1) et la locution « en général » (# 4) confèrent à l'énoncé une valeur de vérité générale.

Un autre type de masculinité travaillé dans les ateliers Drag King est celui des gays. Je me souviens d'avoir vu Max arriver à l'atelier dans une tenue qui a tout de suite attiré l'attention, en bleu de garagiste et tenant une boîte à outils. Cette boîte ne contenait ni marteau ni perceuse mais tous ses accessoires de maquillage. C'est dans cette tenue et avec ces outils qu'il avait décidé d'animer l'atelier ce jour-là. Il y avait dans cette proposition quelque chose qui relève du *camp* mais aussi de la créativité culturelle : à la fois un détournement parodique de l'objet « boîte à outils » considéré par un système dominant binaire comme appartenant à un univers masculin et une réappropriation du fantasme gay du garagiste viril en tenue de travail dans un contexte Drag King.

Ce jeu de transpositions, de citations, de reprises – qui sont moins des reprises littérales que des transformations créatives – est à l'œuvre dans de nombreux modèles culturels explorés par les ateliers Drag Kings. Ils peuvent par exemple s'inspirer de toute une iconographie venant des États-Unis qui prend corps dans les photos de Del LaGrace Volcano et de Judith Halberstam (1999) mais aussi du film *Venus Boyz* de Gabriel Baur (2001). C'est en retravaillant la masculinité dominante par le biais de catégories marginales comme les intellectuels, les nerds, les vieux (dans les dernières performances de Max) ou par le biais des garçonnnes que les Drag Kings déstabilisent les catégories de genre.

En pensant les corps comme des textes et en m'inspirant de ce qu'on appelle l'intertextualité (la capacité de tout texte de renvoyer à d'autres textes, Barthes 1973), je propose le concept d'« intercorporalité » – c'est-à-dire de penser les corps comme des entités portant les marques d'un passé et renvoyant à d'autres pratiques, à d'autres modèles culturels et à d'autres corps. D'une part, l'intercorporalité est proche – par sa dimension interactionnelle – de l'« intercorporéité » telle qu'elle a été imaginée par Merleau-Ponty à plusieurs reprises dans ses livres (1945, 1964) et dans ses cours sur la Nature au Collège de France (1995). L'intercorporalité est liée à la dimension intrinsèquement intersubjective de notre perception et de notre sociabilité. L'intercorporalité – tout en s'inspirant d'une conception de l'interaction comme allant au-delà de la rencontre face à face et intégrant par là même d'autres interactions, d'autres corps, d'autres espaces culturellement pertinents pour l'échange en cours – permet aussi de penser les corps comme pouvant produire de nouvelles pratiques, de nouveaux modèles culturels dans une temporalité future (sur ces propriétés, v. Ochs 1992 : 345) ⁵.

L'intercorporalité n'a donc pas seulement une portée rétrospective. Elle a aussi une portée prospective en ce que les pratiques de construc-

5. Le concept de *co-operation* proposé par Goodwin en 2017 est intéressant à ce propos. Il permet de rendre compte d'un travail de réutilisation et de transformation des ressources matérielles et symboliques.

tion et de présentation de soi peuvent produire de nouveaux corps et de nouvelles politiques corporelles. Ce sur quoi je vais me pencher dans la prochaine et dernière partie.

6.4 La dimension politique

Selon l'historienne Christine Bard, c'est avec Catherine Barmby, à Londres, en 1843, que s'établit un lien co-substantiel entre réforme du vêtement et égalité des sexes. Les socialistes utopistes comme Robert Owen (1771-1858) ou la féministe Amélia Bloomer (1818-1894) en font un outil politique rendant compte et permettant de bâtir l'égalité des sexes. Bard rappelle qu'au tournant du XIX^e siècle, le port d'un vêtement masculin constitue un enjeu pour les femmes (Bard 1999 : 161-162, 2011 : 126-130). On assiste à ce moment-là, et en opposition aux idéaux esthétiques de l'Ancien Régime, à ce que le psychanalyste Flügel appelle (1992 [1933]) « La Grande Renonciation » par et dans laquelle les hommes renoncent à la parure et sont confinés esthétiquement parlant dans l'univers de « l'utilitaire ». Le décret du Préfet de Paris interdisant en 1800 le port de vêtements masculins, à commencer par le pantalon, vise à contrer toute « usurpation » de l'identité masculine et du pouvoir civil qui va avec. C'est bien dans un cadre politique que le port de vêtements masculins constitue un enjeu et devient producteur d'une différence hiérarchisée des sexes (Pellegrin 1999, Bard 2010). Au cours de mon enquête bruxelloise, je comprends que ce n'est pas le port de vêtements masculins qui construit une masculinité « King ». Le port d'un pantalon n'est plus perçu de nos jours comme distinctif des genres (bien que peu d'hommes adoptent la jupe que les grands couturiers leur proposent), ce n'est pas d'ailleurs autour des vêtements que les ateliers fonctionnent. C'est plutôt autour de la transformation du visage par le maquillage, et en particulier, par le port de la barbe que la transformation est perçue comme atteignant un point prototypique du changement de genre. C'est la barbe qui fait le King, pas le pantalon que tout le monde porte en arrivant à l'atelier. C'est avec un faisceau de traits tels que la barbe, le prénom choisi, un bout d'histoire concernant le personnage, les interactions avec les autres participant.e.s et le public de la rue que le personnage prend forme. Mais en quoi se transformer en Drag King peut-il être appréhendé comme un acte politique ? C'est encore une fois par un ensemble de traits : cette dimension politique tient à un discours sur la société et à une prise de conscience (§ 6.4.1), au vécu des pratiques dans un contexte plus large (§ 6.4.2) et à la volonté de construire une dissonance publique (§ 6.4.3).

6.4.1 La prise de conscience

À mon arrivée à l'atelier, j'ai été étonné par la grande capacité dont font preuve les Drag Kings, au moins ceux qui sont là depuis longtemps, de

tourner un regard critique très affûté sur leurs pratiques. Non seulement mes interlocuteur.e.s avaient intégré toute une littérature féministe, d'études de genre et *queer* leur permettant de réfléchir à leur parcours et de se positionner théoriquement dans la société, mais yels appréhendaient aussi les ateliers comme des actes à la fois militants et existentiels, politiques et théoriques pour au moins trois raisons. D'abord les ateliers permettent la prise de conscience par des personnes assignées « femmes » à la naissance de certains aspects de leur genre et de leur masculinité. Ensuite ils donnent lieu à la construction d'un récit cohérent qui lui-même donne du sens à certaines expériences du passé et du vécu éprouvé lors de l'atelier. Enfin ils favorisent l'émergence d'une conscience politique confrontée à l'ordre binaire des genres.

Voyons comment les ateliers permettent de prendre conscience de sa propre trajectoire, de se poser des questions à un niveau existentiel et artistique :

(68) Ateliers DKB - « Des questions plus profondes »

E : Émile

1 E après ça pose des questions plus profondes à plus
2 long terme et plus existentielles aussi qui sont des
3 choix de genre de vie de ou effectivement de théâtre
4 ou de jeu ou de performer et tout ça je suis content
5 d'avoir tenté le coup

En (69), Luc revient (« ce truc-là », # 4) sur l'expérience du *packing* : le fait de se fabriquer un pénis avec un préservatif ou une chaussette remplis de coton.

(69) Ateliers DKB - « Ce truc-là »

L : Luc

1 L en tout cas ça m'a donné envie de revenir donc
2 j'essaierai de revenir avant les deux ans et je me
3 rends compte en fait que j'ai envie d'explorer avec
4 ce truc-là je ne sais pas luigi sais pas et ça me
5 questionne en fait je me sens bizarre avec mais en
6 même temps je suis pas inconfortable avec non plus
7 (3) et je pensais que ça allait me mettre/ ça allait
8 me rendre/ un peu ou moins pas à l'aise ou mais en
9 fait non sur ce coup là c'est intéressant pour moi\

À ce propos, il est intéressant de remarquer comment sa désignation fait du pénis une entité au référent incertain : « ce truc là » (# 4), « je ne sais pas » (# 4), pour aboutir au nom italien « luigi » (# 4) par un lien métonymique, antonomastique, avec l'italianité.

L'atelier permet de construire des ponts entre certaines expériences du passé et ce qu'on ressent aujourd'hui comme dans (70) :

(70) Ateliers DKB - « Quand j'étais plus jeune »

J : Joy

1 J c'est vrai que quand j'étais plus jeune je ne me
 2 sentais pas du tout trans mais c'est vrai que quand
 3 j'étais plus jeune j'avais quand même une certaine
 4 conscience puisque j'étais plutôt masculine je
 5 trouve des choses larges pas du tout ce qui se
 6 rapporte à la féminité entre guillemets des normes
 7 n'est ce pas et donc je pense j'en avais déjà pris
 8 conscience un peu à ce moment là/ et c'est vrai que
 9 bon après on a besoin je me suis beaucoup plus
 10 féminisée/ (1) après ça se rapporte à des lectures
 11 plus tout ce que j'ai pu lire/ sur le genre/ et tout
 12 ça/ et c'est vrai que là ça m'a permis vraiment de
 13 le re ressentir en effet j'avais vraiment cette
 14 impression d'avoir acheté un costume que que j'avais
 15 déjà un peu le matin quand je sors une jupe que je
 16 m'habille et je me dis comment je m'habille vraiment
 17 voilà
 {quelques tours omis}
 22 donc ça ouvre des très grandes/ perspectives et ça
 23 permet de mieux toucher du doigt à des lectures
 24 parfois un peu abstraites ou oui difficiles à sentir
 25 tant qu'on n'a pas expérimenté

Ces moments de partage qui ont lieu à la fin de l'atelier permettent de faire le point sur l'expérience et de construire des narrations dans lesquelles ce qu'on a vécu ce jour-là est reformulé. Ainsi, Joy relie l'expérience de l'atelier à une conscience de la masculinité liée à la jeunesse (« quand j'étais plus jeune », # 1) puis à une phase de féminisation (# 9-10). La façon dont les expériences sont racontées situent l'atelier juste après ses lectures sur le genre (# 10-11). Puis vient l'expérience de l'atelier qui lui permet de revivre quelque chose dont elle a fait l'expérience dans le passé. Son « ressentir » (# 13) est intéressant : l'adverbe « là » (# 12) le situe dans le présent de l'expérience de l'atelier encapsulée dans le pronom « ça » (# 12). Ensuite, cette expérience de la masculinité qu'elle assimile à une part de son passé remonte à la surface avec l'« impression d'avoir acheté un costume » alors qu'elle enfle une jupe pour aller travailler le matin (# 14-17) : l'atelier lui permet enfin d'ouvrir de nouvelles perspectives et de donner de la chair à des lectures trop abstraites (# 22-25).

La participation aux ateliers DK permet une prise de conscience politique de l'ordre genré du monde, en particulier dans l'espace public. C'est en étant « en homme », en marchant avec des chaussures plates, qu'une prise de conscience de la dimension genrée de l'espace public devient possible :

- (71) Ateliers DKB - « Juste un moment »
 L : Luca, J : Joy
- 1 L je voudrais savoir si pour vous/ (2) l'atelier
 2 Drag King c'est ju::ste un mo::ment que vous prenez
 3 euh tu vois une fois par mois/ ...
 4 et puis ça s'arrête là/ (1) ou si: eu::h ... quelque
 5 part/ vous avez l'impression de continuer les
 6 ateliers Drag King (1) même .hh les autres jou:rs
 7 (1) euh du mois\
 8 (1)
- 9 J ah moi oui complètement c'est-à-dire ça m'a o-
 10 m- (2) on continue un petit peu dans la rue on
 11 continue à penser à tout ce qui est conditionnement
 12 gestuel m- m- on repère tout de suite comme des
 13 gestes féminins/ on fait attention à ce que les
 14 autres/ >voient de nous</ ça se voit tout de suite
 15 quand ils sont quand ILS sont troublés quand ils
 16 savent pas si vous êtes °un mec une nana° et bon y a
 17 rien entre les deux /
- 18 L mhm mhm
- 19 J et c'est vraiment intéressant euh à la limite
 20 instamment on peut pas s'empêcher de ((rire)) de
 21 jouer au contraire le: le plus possible à la
 22 caricature
- 23 L mhm mhm
- 24 J ouais c'est c'e::st (2) et aussi moi je trouve ça
 25 m'a ça m'a aidée à me ressentir vraiment mieux parce
 26 que (1) tout ce qui est gestes de Drag King qu'on
 27 associe à des gestes dans lesquels on aime bien se
 28 tenir mmh deux pieds bien droits par terre les
 29 choses comme ça alors que en fille <on va plutôt
 30 d'habitude se tenir comme ça> ((en se déhanchant))
 31 et de: de deux pieds pointés sur terre sur tête/ (1)
 32 lever la tête/ le regard droit devant et tout tous
 33 ces trucs-là ça effectivement ça fait aussi se
 34 sentir mieux et se sentir (1) en possession de
 35 l'espace se sentir le droit d'être là et tout c'est
 36 c'est important

Les propos de Joy s'insèrent dans une séquence typique des entretiens à question / réponse. Suite à ma question (# 1-7), Joy commence à rendre compte de son expérience en dehors de l'atelier DK. Ce qui est significatif dans la première partie de sa réponse c'est d'abord la prise de conscience d'un conditionnement social au niveau des gestes (# 10-12), une compétence qu'on acquiert dans le repérage des gestes « féminins » (# 13) et la prise en compte d'un soi transcendant les genres (# 15-17). Cette prise de conscience permet également de saisir le regard

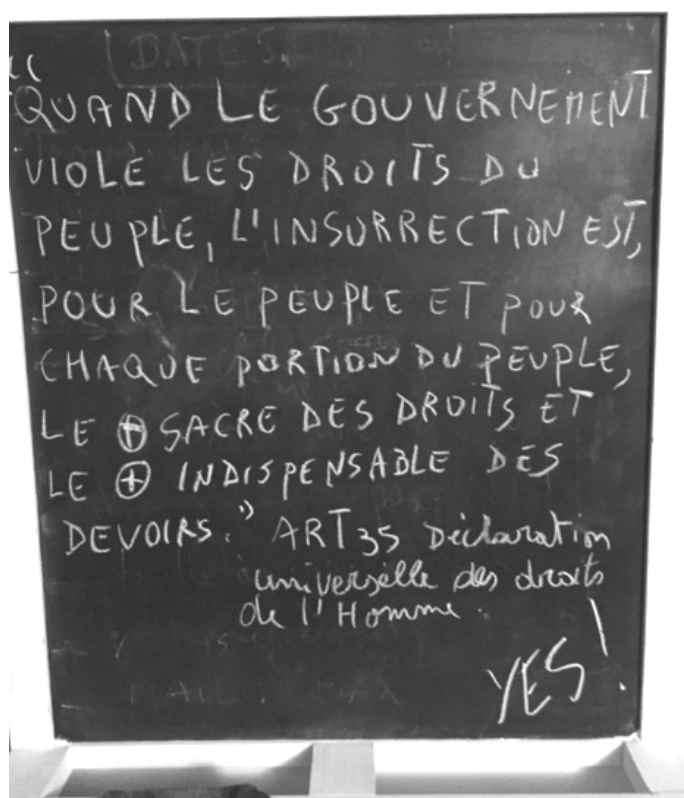
que les autres posent sur soi ainsi que leur trouble face à un corps qui se trouve « entre les deux » (# 16-17).

La deuxième partie de sa réponse (# 19-36) offre deux points de réflexion intéressants. D'une part, la possibilité d'une appropriation (et donc d'une transformation) d'une posture (« deux pieds bien droits par terre », # 28) catégorisée en tant que « gestes de Drag King » (# 26). D'autre part, la prise de conscience d'une position sociale subordonnée dont l'espace public est la métaphore assez éclairante. La posture Drag King s'exprime par opposition (« alors que » # 29) au déhanchement accompli par Joy pour illustrer une posture de fille (# 29-30). Ainsi, l'appropriation d'un répertoire de gestes « Drag King » (# 26) engendre et satisfait le besoin d'occuper l'espace public avec « le droit d'être là » (# 34-35) avec la tête levée (# 32) et « le regard droit devant » (# 32). Marcher « comme un homme » ou s'habiller « comme un homme » est moins une caricature de la masculinité – même si celle-ci peut venir en réponse à certains regards (# 20-22) – qu'une pratique politique en ce qu'elle permet de prendre conscience de la position subalterne des femmes au sein de la société.

10/05/09 Notes de terrain.
après le Réunion, Harlequin TRANS pour
les NULLES - Gare de Bruxelles 18.20.
Jamais comme auparavant, je ne
suis rendu compte à quel point
l'analyse des pratiques interactionnelles
doit être intégrée - d'un point
de vue méthodologique - à une di-
spense ethnographique plus large
composée d'observation participante,
entrevues, récits - de façon
à cet atelier m'a fait
comprendre que ce que j'étais
et j'étais de la scène
DKB en tant que un être très fort
avec la pratique de l'observation

6.4.2 Au-delà des ateliers

Situer plus précisément les pratiques Drag King dans le contexte des actions politiques accomplies par certains membres du groupe (notamment les performeurs) permet d'en saisir la portée politique. Ces pratiques, telles que nous les avons observées, s'imbriquent dans d'autres luttes et actions menées dans le cadre de l'association *Genres pluriels* et rejoignent le quotidien des participant.e.s interrogeant ainsi la frontière entre le temps des ateliers, le temps des acteurs sociaux dans la vie de tous les jours, le temps des luttes. Il m'est arrivé parfois de rester dormir chez Max qui m'a généreusement offert, lors de mes séjours à Bruxelles, d'occuper une chambre d'ami. Chez lui, je n'avais pas l'impression d'avoir quitté les ateliers. J'y retrouvais les traces des idées politiques, des inspirations théoriques qui avaient animé l'atelier : des ouvrages de théorie féministe et d'études de genre, trans, des tracts de l'atelier et de l'association *Genres pluriels*, des journaux militants, éco-féministes, des déclarations politiques affichées dans la cuisine, etc.



Dans la cuisine

Son appartement incarnait différents univers et illustrait parfaitement ce qu'on appelle la convergence des luttes des minorités ou des dominé.e.s.

Le problème de la temporalité s'est posé lors des enregistrements : Comment comprendre qu'un atelier s'achève ? À quel moment éteindre la caméra ? À la fin du tour de table de fin d'atelier ? Au moment où chacun va se dé-kinguer ? Que faire de ces moments où un certain nombre de participant.e.s rentrent chez yels maquillé.e.s en hommes ? Est-ce que nous sommes encore dans l'atelier ? Que penser de celle qui décide d'aller à la fac avec une barbe légère, prolongeant ainsi l'expérience ? Si les frontières temporelles de l'atelier ne vont pas de soi, elles interfèrent avec l'existence de celles et ceux qui interrogent la dichotomie entre scène et vie quotidienne.

Lorsque j'ai participé avec le groupe des performeurs à des événements tels que la Marche des fiertés ou la Journée du souvenir transgenre, j'ai eu l'impression d'avoir affaire à un tout au sein duquel les ateliers n'étaient qu'une forme d'expression politique parmi d'autres.

Dans le cadre de l'association *Genres pluriels*, Max, Aurel et Jimmy proposent une vision des genres opposée au principe binaire « homme vs femme » que j'ai vue maintes fois s'incarner dans les pratiques de transformations corporelles des ateliers Drag King. Voici ce que Max avait écrit au tableau lors d'un atelier « les trans pour les nulLEs » :

(72) Ateliers Trans pour NullEs - « Autres »
(note de terrain)

Homme	Femme	Autres
XY	XX	X XXY XXX XXXX
Appareil génital mâle	Appareil génital femelle	Appareil génital indéterminé, transsexuelLEs...
Genre social masculin	Genre social féminin	Transgenre, genre fluide...
Genre psy homme	Genre psy femme	Intergenre, agenre...
Masculin / Viril	Féminin	Garçon manqué, efféminé, <i>butch</i> , folle...
Attiré par les femmes	Attirée par les hommes	Homo, bi, pansexuelLEs, asexuelLEs...

Dans ce tableau, les « autres » sont toutes celles et tous ceux qui tout en échappant et en refusant d'entrer dans une vision binaire des genres, des sexes et des corps, sont ouvert.e.s aux possibles, aux hybrides et aux pluralités. Cette pluralité est rendue visible par les points de suspension posés à la suite des catégories dans la colonne « Autres » mais aussi dans

cet extrait dans lequel Aurel exprime sa préférence pour « les masculinités » (s'opposant à « la masculinité » # 3-4) « qui ont une grande subtilité » :

(73) Ateliers DKB - « Les masculinités »

A : Aurel

1 A j'aime bien en fait les personnages masculins qui
2 sont pas outrancièrement masculins euh voilà moi
3 j'aime bien les personnages comme on disait les
4 masculinités pas la masculinité parce que c'est y a
5 pas que des gros je ne pense pas que la masculinité
6 c'est juste d'être voilà une armoire à glace ou un
7 grand vœu ou quelqu'un comme ça y a y a des
8 masculinités qui ont une grande subtilité

Les pratiques de Max et des autres performeurs sont en rapport avec d'autres luttes menées comme l'effacement de la mention du sexe sur les papiers d'identité.

Cette image, qui est une performance visuotextuelle, imagine ce qu'est une carte d'identité nationale belge dépourvue de la mention du sexe. Une icône dont le genre et le sexe ne sont pas clairement identifiables apparaît. Elle a un pénis dans la main ce qui évoque une nature humaine dans laquelle le pénis n'est pas possédé mais plutôt manipulé, soustrait ou additionné. Elle montre aussi une relation politique entre de nouvelles textualités et de nouveaux corps et un processus temporel au travers duquel la constitution d'un texte sans la mention du sexe projette de nouvelles corporalités.



Les personnes qui participent aux ateliers, et surtout celles qui les ont créés, ont aussi imaginé une nouvelle langue avec de nouveaux pronoms déconstruisant la binarité comme dans ceuses, nombreuxes, toustes, yel, yels ou z à la place d'ils ou elles :

(74) Genres Pluriels, mail

Bonjour à toustes, Je vous présente unE nouvelLE membre kurt. Je lae laisse se présenter yel même.

(75) Genres Pluriels

salut ! je ne sais hélas pas transférer ce mail à toute la liste DKB à partir de ma messagerie... pouvez-vous faire suivre ? (pour ceuses qui ne connaissent pas la liste queeruption...) c'est long, et que en anglais, mais z'ont l'air d'avoir besoin de soutien à Barcelone... merci et bien à vous

(76) Genres Pluriels

j'en profite pour vous rappeler l'atelier mensuel Drag King à Bruxelles de vendredi prochain, le 3 avril à 20h à la maison arc-en-ciel de Bruxelles. adresse : 42 rue marché au charbon, 1000 Bruxelles. Au plaisir de vous y voir nombreuxes

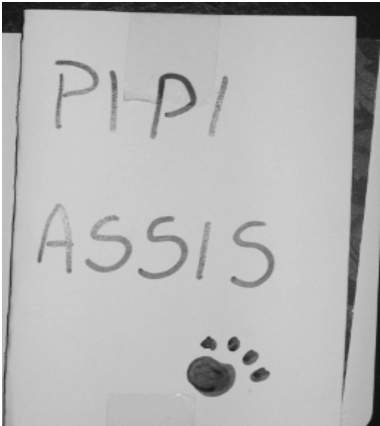
Voici un certain nombre de formes linguistiques rencontrées à l'atelier et dans le forum de membres de *Genres pluriels* :

Forme masculine	Forme féminine	Forme transgenre
<i>il</i>	<i>elle</i>	<i>yel, iel</i> (à l'oral et à l'écrit)
<i>ils</i>	<i>elles</i>	<i>yels</i> (surtout à l'écrit) <i>z</i> (à l'oral)
<i>tous</i>	<i>toutes</i>	<i>toustes</i> (à l'oral et à l'écrit, en alternance dans ce dernier cas avec toutes)
<i>ceux</i>	<i>celles</i>	<i>ceuses, ceuxx</i> (à l'oral et à l'écrit)
<i>nombreux</i>	<i>nombreuses</i>	<i>nombreuxses</i> (à l'écrit)

Dans la participation à des manifestations, des performances publiques invitent les passants à entrer dans des cabines pour se dégenrer⁶ et on reconfigure l'espace des toilettes. Les toilettes deviennent en l'occurrence un espace moins marqué par les sexes que par les pratiques (« pipi debout », « pipi assis ») et par une vision transspéciste marquée par la patte⁷. Les formes pronominales que nous avons vues font écho à celles qui existent dans les pays de langue anglaise depuis plusieurs années pour se référer à des personnes transgenres comme dans le cas du pronom sujet THEY ou ZE ou du pronom génitif HIR (mot-valise formé de *him* + *her*). De la même manière, ces nouvelles formes de concevoir les espaces en dehors des pratiques binaires genrées trouvent leur expression la plus réussie sur le plan institutionnel dans quelques campus nord-américains dans lesquels il existe des espaces toilettes non genrés.

6. Je remercie Max Nisol et Lo Ngosso pour les photos.

7. Je remercie Michèle Monte qui a attiré mon attention sur ce point.



Ces pratiques ont également des liens avec d'autres pratiques politiques mettant les corps en scène : les féministes des années 1960 qui mimaient la vulve dans les manifestations pour la légalisation de l'avortement en signifiant par ce geste l'autodétermination des corps ; les militants des années 1970 qui utilisaient le maquillage et le travestissement pour déstabiliser l'ordre social dans les espaces publics ; plus récemment l'utilisation des corps dans les pratiques militantes d'Act Up lors des *Die-In* mais aussi la critique des objets genrés comme le soutien-gorge qui dans une performance inaugurale du mouvement féministe des années 1960 a été brûlé en tant que symbole de l'oppression des hommes sur le corps des femmes.

De ce point de vue-là, les pratiques Drag King entretiennent des liens intéressants avec le *feldenkrais*, le *body mind centering approach* et le yoga, pratiques par et dans lesquelles on prend conscience de son corps, de la façon dont il fonctionne et de la façon dont il est modelé par les habitudes, par le mouvement, mais aussi des pratiques artistiques performatives qui mettent au centre le corps genré, son caractère plastique, ritualisé et politique.

6.4.3 Vers un post-King

La réécriture des corps à l'œuvre dans mon corpus pourrait être mise en regard de la politique de l'incohérence proposée par Noble (2006 : 15) :

The reading of a body as gendered male and racialized White involves presenting signifiers within an economy where the signifiers accumulate toward the appearance of a body as gendered male and racialized body. Becoming a transsexual man, for me, however, means occupying the permanent space of not just becoming ; that is, it is a permanent place of modulation of what came before by what comes after, never fully accomplishing either as an essentialist stable « reality » but also of permanent incoherence if the subject is to matter at all. But it also means rendering bodies and subject positions as incoherent as possible to refuse to let power work through bodies the way it needs to.

La construction et la présentation de soi des Drag Kings s'affirment comme politiques en ce qu'elles ont pour ambition non pas de reproduire et donner une lecture cohérente et transparente de la masculinité, mais d'interroger l'intelligibilité des corps et des sexes en « piratant » des originaux qui se perdent dans une trame illimitée de citations grâce auxquelles les corps deviennent collectifs, créatifs, prothésiques, parodiques, détachables et distribuables.

Une autre raison d'affirmer la dimension politique de ces pratiques réside dans leur dimension temporelle. Elles sont en effet situées dans une temporalité passée, présente et future projetant par là même un ensemble de possibles linguistiques, corporels et spatiaux et participant à la construction d'un horizon utopique.

Les Drag Kings partagent aussi quelque chose que j'ai observé à Brooklyn où les pratiques King se nourrissent de performances plus classiques à la Murray Hill (performant l'homme d'affaires blanc), et d'autres dans lesquelles s'accomplit moins la masculinité que la dissonance. Dans ce cas, en tant que spectateur, on ne sait plus finalement qui performe quoi, si on est train d'assister à un spectacle de Drag Queen ou de Drag King ou à encore autre chose. Ce qui est mis en scène est finalement l'échec de la représentation et du rapport entre copie et original. Si dans les performances classiques de travestissement ou dans celles des *male* et *female impersonators* (Newton 1972) ce qui est mis en scène est plutôt une *identification* à un personnage, à un genre et à un corps, ce qui est en jeu ici est moins l'identification que la *dés-identification* et la création d'une *dés-orientation* dans les représentations.

En effet, certaines performances rendent de plus en plus floues les limites de genre, les distinctions entre Drag Kings et Drag Queens et du coup la définition donnée par Halberstam (1999 : 232) de ce qu'est qu'un Drag King – “*a female who dresses up in recognizably male costume and performs theatrically in that costume*” – devient de plus en plus problématique. Un exemple en est donné, entre autres, par les performances de H.I.S Kings et de Toe B. telles qu'elles ont été observées par Piontek (2006 : 78) :

H.I.S. Kings demonstrate that a Drag King may expose the artificiality of conventional gender roles just as effectively by layering a female role over the King's female masculinity. By assuming female as well as male roles, these performers drive home the point that any gender is (a) Drag [...].

Ces dernières années, on a assisté à l'émergence d'un genre nouveau appelé selon les contextes “*female to femme-female Drag Queen*”, « bio Queen », « faux Queen » ou “*femme(nini)tease*” (Shoemaker 2007) pour désigner des performances accomplies par des femmes qui revendiquent une conscience politique. J'en ai fait l'expérience à Brooklyn lors de l'élection de Mr Trans Man où Murray Hall – célèbre Drag King new-yorkais – s'adresse à l'une des membres du jury en la désignant comme « FtoF », créant de la sorte une catégorie *ad hoc* :

(77) DK New York – « FtoF »

MH : Murray Hall

1 MH Ladies and gentlemen she's not ftoF or mtoF she's

2 ftoF

Le cas de Lustivious de la Virgion, Drag Queen assignée femme à la naissance présentant une féminité qui s'inspire beaucoup de la culture gay (Piontek 2006 : 75-76), est aussi intéressant ; il montre comment les pratiques d'incarnation genrée traversent les genres et les sexualités en contribuant en même temps à les multiplier et à les problématiser. Ainsi la frontière entre les Drag Kings et les Drag Queens n'est-elle pas si nette

qu'on pourrait croire. Il y a une circulation des savoirs comme on le voit dans ces propos de Gustavo Lagnokka, performeur italien jouant des pratiques Drag Queen, Drag King et Drag Queer :

J'ai appris à être Drag King chez les Drag Queens. Je leur dois ma liberté, mon ironie, ma créativité, mon âme irréductiblement pédé. [...] D'elles j'ai appris la leçon de ma vie : « C'est le rire qui vous enterrera ». Gustavo, il est rangé dans la valise depuis des années. Maintenant que je me maquille, il est devenu facile d'endosser les traits de la Drag Queen ou de la Drag Queer. Mais qui sait, un jour ça reviendra. (Baldi, Borghi & Fiorilli 2014 : 45, entretien avec Gustavo Lagnokka, ma traduction)

Les Drag Kings de Bruxelles sont pratiquement déjà dans le « post-King », car ce qui fait de plus en plus l'objet de leurs performances ce sont des masculinités non dominantes (les vieux, les homos, les nerds, les dandies, les poilus de 14-18...), très éloignées des premières performances Kings aux États-Unis et en Belgique, où c'étaient plutôt des personnages de gangster, de rappeur, de *mafioso* qui étaient performés. Un exemple est donné par le modèle du clown qui semble orienter les dernières recherches en matière de personnage dans les ateliers Drag King. Celles et ceux qui ont suivi des stages de clown savent que ce personnage prend place au sein de pratiques d'improvisation et d'interaction avec les autres et le public.



Un vieux (vidéogramme)

au début des années 2000, lors des sommets du G7, en particulier pour la visite de Bush en Grande-Bretagne lors de la guerre en Irak. C'est à cette occasion qu'on a vu naître les carnivals anticapitalistes ou ce qu'on a appelé les *"tactical frivolity"* où on attribue à la figure du clown un rapport avec le caractère mortifère de la guerre et de l'économie néo-libérale (Dupuis-Déri 2011). Lors des manifestations, en France, contre la loi travail du printemps 2016, j'ai vu dans le cortège, et tout particulièrement, au niveau d'un collectif LGBTQQIA+, deux clowns qui scandaient les slogans, ponctuant la marche du groupe. Leur présence à la tête du collectif, leur incroyable compétence oratoire et leur non moins grande créativité linguistique dans la ré-écriture LGBTQQIA+ de l'Internationale m'ont fait prendre conscience d'un lien très fort mais encore inexploré entre les pratiques clown et les luttes des minorités de genre et sexuelles⁸.

Cette façon de « faire de la politique » avec le corps fait écho aux pratiques Drag King de transformation physique qui met en crise l'idée selon laquelle on n'interagit pas habillé en clown face à un policier.

Depuis les années 1960, il est possible de trouver au moins quatre exemples dans lesquels le maquillage est utilisé comme arme politique :

1. le groupe hippy des années 1970 « Les Cockettes », non violent, pacifiste, anticapitaliste, qui propose des performances maquillées, travesties, dans les espaces publics et dans les théâtres en incarnant une sorte de mouvement transgenre et Drag avant la lettre ;
2. les Drag Queens qui naissent au début des années 1980 avec l'événement Wigstock, parodie de Woodstock mais aussi affirmation d'une certaine conception de la féminité ;
3. des groupes théâtraux comme les Mirabelles ou les Gazolines, qui utilisent le maquillage et le travestissement pour parodier les normes de genre ;
4. le travestissement dont fait l'expérience Mario Mieli, activiste italien des années 1970, fondateur du FUORI (v. *supra*).

Dans sa pratique militante, le travestissement fait des catégories d'« homme » et de « femme » des fictions tragiques de la différenciation des sexes. La récupération du terme « travesti » – un homme s'habille en femme dont on voit qu'il s'agit d'un homme – ébranle l'ordre binaire des sexes :

8. La figure du clown n'est pourtant pas nécessairement joyeuse, positive. Outre que le Joker, dans l'histoire de Batman, est une variante terrifiante du clown masochiste (l'« Auguste »), les acteurs travestis en clowns qui font de la réclame dans les centres commerciaux effraient souvent les enfants. Ce sont des espèces de Pères Noël à l'envers. On n'en voit d'ailleurs plus beaucoup. (Je remercie François S., ex-clown publicitaire, pour ces informations.)

La présence d'un travesti dans l'espace public est un moment à la fois scénique et politique en ce qu'il est appréhendé comme un clown qui révèle que ce que nous sommes en train de jouer est une tragédie. (Mieli 1976 : 31)

Ces mouvements, et les Drag Kings entretiennent des liens relativement forts avec le féminisme des années 1970 selon lequel le corps et la parole sont des instruments politiques et des champs de bataille. Si pour les féministes les "*consciousness raising groups*" tels qu'ils ont été pensés dans les années 1960 par Kate Sarachild sont des espaces au travers desquels on peut faire l'expérience de la domination patriarcale et développer à partir de là une conscience politique au travers d'une parole et d'un corps libérés, alors le mouvement Drag King entretient un air de famille avec les pratiques linguistiques d'éveil (*raising*) des consciences. Les ateliers, tout comme les « groupes de conscience », donnent la possibilité de faire l'expérience de la dimension genrée du monde, de prendre conscience d'un rapport de domination ou de faire la découverte d'une nouvelle identité. Que ce soit par les "*raising groups*" ou par les techniques de transformation corporelle proposées par les Drag Kings, il s'agit toujours de détermination de soi au travers du corps qui déplace et perturbe les équilibres de genre en proposant non seulement une vision multisémiotique, mais aussi temporelle et praxéologique du genre. Et c'est justement à partir des pratiques, de la primauté des pratiques, que la pensée féministe développe une nouvelle épistémologie du savoir fondé sur l'expérience, le corps et sur la parole.

Tel que nous l'avons présenté ici, le post-King remet en question une vision essentialiste de la masculinité et de ce qu'est un Drag King grâce à la proposition d'utopies corporelles et linguistiques ou langagières ; d'autre part, il n'hésite pas à se situer par rapport à un passé d'incarnation genrée avec lequel il entretient des liens que nous avons soulignés précédemment dans cet ouvrage. Autant dire que le futur des Drag King, le post-King, n'exclut pas les traditions. Il les intègre, les transforme vers des horizons pour l'instant inconnus mais riches en perspectives.

Conclusion

Faire entendre des voix

Des femmes prennent la parole lors d'une manifestation, elles marchent, elles crient et elles reproduisent avec les doigts la forme d'une vulve. Les rues tremblent. Anne-Marie s'adresse à tout le monde en disant « Bonjour Mesdames ». Une femme fait un discours devant un petit auditoire, un adolescent l'entend et reste frappé à jamais. Il ne sait pas ce que c'est qu'une féministe mais il voit le signe d'une révolte, d'un espace pour dire sa différence et sa diversité. Il écrira. Des grands tissus colorés étalés sur tout l'espace d'une place, des noms sont écrits et énoncés devant un auditoire qui honore les victimes du sida. Des amitiés se forment.

Un repas de famille, sur une terrasse, quelqu'un dit à ses parents « je suis », silence. Un groupe de femmes entre dans une église lors d'un mariage, elles crient « Libérez la mariée ! ». Il y a du bouleversement dans l'air... Dans un salon, des femmes assises sur le sol parlent et transforment l'individuel, le personnel en politique. Leur voix dépassent les murs de la maison et les frontières. Elles arrivent jusqu'à nous ; nous les entendons toujours dans le frémissement des poils collés aux visages des Drag Kings et dans le bruit des performances de Bruxelles.

Dans cet ouvrage, j'ai voulu faire entendre des voix. Des voix que j'ai enregistrées, transcrites et publiées dans les limites des pages. Des voix échangées pendant qu'un nouveau corps, un nouveau soi étaient en train d'émerger. D'autres voix m'ont accompagné. Celles que je recevais après les ateliers, dans les bars où nous buvions une bière, dans les restaurants où nous dînions pendant la pause entre deux temps de l'atelier. Des voix que j'ai reçues, sous forme de confidences, cadeaux généreux qui m'ont permis de donner de la chair, des affects aux personnes que j'ai suivies et avec lesquelles j'ai partagé tant d'émotions. Des voix amicales prononcées « à côté », lorsque la soirée s'achevait et qui donnaient du sens à ce que j'avais observé, enregistré.

Les transcriptions de cet ouvrage rendent la parole à un vécu en interaction et incarné. Elles permettent d'appréhender le langage des acteurs dans un collectif, un espace et des corps dont l'imbrication constitue la vie même des participant.e.s aux ateliers. Il était important

de souligner cet aspect et de le restituer pour rapporter la matérialité du langage – cette « face cachée du genre » (Chetcuti & Greco 2012) – et pour qu'il soit non seulement ce qui construit, interroge et déconstruit le *genre* mais aussi ce qui permet la multiplication des *genres*.

Ce qu'il m'a poussé à écrire ce livre n'est pas uniquement la volonté de proposer une monographie sur une communauté méconnue, mais aussi de rapporter un modèle multidimensionnel d'étude de la construction et de la présentation de soi. Pour ce faire, j'ai choisi de décrire les procédés mobilisés par un « groupe de travail » qui se réunit une fois par mois pour donner littéralement « corps » à des soi rêvés ou fantasmés. Assez vite, je me suis rendu compte que la *présentation* de soi est d'abord une *construction* qui se laisse appréhender en tant que processus catégoriel, collectif, temporel et politique. Ce qui est construit par les Drag Kings est moins un soi personnel, monologique, qu'un soi pluriel pointant la pluralité des catégories possibles, des pratiques, des ressources sémiotiques et des univers culturels mobilisés lors des ateliers. Cette pluralité peut être considérée comme paradoxale dans une vision unaire, monologique et monodimensionnelle du soi : pour que le genre soit remis en cause, il faut nécessairement que cette catégorie soit admise, fondée, voire renforcée de ce qu'on lui oppose – en l'occurrence tout une gamme de variations. Cette pluralité, au risque de devenir dissonante et illisible, renvoie au politique en ce qu'elle résiste, justement grâce à son illisibilité potentielle, à toute tentative de récupération marchande, de « glamourification » des pratiques d'incorporation genrée. Drag Kings et post-Kings peuvent posséder le même potentiel subversif que certaines performances dada des années 1920 faisant du langage un matériau fluide, inédit, mal commode et dérangeant. C'est en étant à la fois Drag King, trans, féministe, lesbienne, parlant au masculin mais aussi au féminin, s'habillant en King mais jouant aussi avec les codes de l'homosexualité et de la féminité, que l'on peut proposer une nouvelle sémantique « acide » du genre. L'adjectif acide renvoie à la tradition de la contre-culture des années 1960 et 1970 et à l'usage des « acides » comme instruments de connaissance et de transformation de soi et de la société. L'usage des psychotropes permet dans ce cadre l'émergence d'une nouvelle conscience de soi, comme dans les ateliers Drag King, et une vision plastique de la réalité contre la fixité du réalisme capitaliste (Fisher 2016). En effet, les ateliers Drag King, comme par ailleurs d'autres pratiques de connaissance et de transformation de soi telles que le yoga, et celles que nous venons de mentionner, permettent une nouvelle prise de conscience de soi et du monde environnant et des transformations d'une très grande importance qui peuvent avoir un impact sur notre spiritualité, notre genre, ou nos genres, et notre conscience politique. C'est en proposant

une sémantique « acide » du genre que l'identification dans une catégorie peut devenir impossible et donc intéressante.

C'est une sémantique du paradoxe, de la dissonance et du pluriel qui est proposée. Si les pratiques d'aujourd'hui sont rendues possibles et intelligibles par celles d'un passé auquel les participant.e.s se réfèrent, leur inclusion dans un contexte plus large que celui du cadre interactionnel standard (« un homme et une femme ») permet de les appréhender comme annonçant de nouvelles pratiques, de nouveaux soi, de nouveaux langages. C'est en ce sens qu'on peut penser les pratiques Drag King à la lumière du politique et d'une utopie de voix multiples. Écoutons ces voix, faisons-les nôtres. C'est ainsi que nous réussirons à faire de nos vies des œuvres esthétiques et politiques dans les *coulisses* et sur la *scène* d'existences toujours mouvantes, inattendues et explosives.



Les clowns CRS



© Marie Hamoneau

Bibliographie

- ABBOU Julie, 2012, « Le genre dans les paysages idéologiques libertaires, une politique linguistique de la marge » dans F. Baider, D. Elmiger et J. Abbou (dir.), *Intersexion : Langues romanes, langues et genre*, München, Lincom.
- AHEARN Laura, 2001, "Language and Agency", *Annual Review of Anthropology*, vol. 30, p. 109-137.
- ALPHERATZ, 2015, *Requiem*, North Charleston (SC), CreateSpace Independent Publishing Platform [Amazon].
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. 5^e édition, Paris, Elsevier Masson.
- ANZALDUA Gloria, 1987, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco (CA), Aunt Lute.
- ARNOLD Aron, 2015, *La Voix genrée, entre idéologies et pratiques. Une étude sociophonétique*, thèse de doctorat en sciences du langage de l'Université Paris III.
- AUSTIN John Langshaw, 1962, *How to do Things with Words*, London, Oxford University Press.
- BAKER Roger, 1995, *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, New York, New York University Press.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1975, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BALDO Michela, BORGHİ Rachele e FIORILLI Olivia, 2014, *Il re nudo. Per un archivio Drag King in Italia*, Pisa, EDS edizioni.
- BARASC Katy et CAUSSE Michèle, 2014, *Requiem pour il et elle*, Paris, Ixéditions.
- BARD Christine, 2010, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil.
- BARD Christine et PELLEGRIN Nicole, 1999, « Introduction », *Clio*, t. 10, p. 7-19.
- BARRET Rusty, 1997, "The 'homo-genius' Speech Community", in A. Livia and K. Hall (eds.) *Queerly Phrased. Language, Gender and Sexuality*, London and New York, Oxford University Press, p. 181-201.
- BARTHES Roland, 1957, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, t. 12, fasc. 3, p. 430-441.
- BARTHES Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, 1978, *Leçon*, Paris, Seuil (Leçon inaugurale au Collège de France en 1977).
- BARTHES Roland, 1981, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil.
- DE BEAUVOIR Simone, 1976 [1949], *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard.

- BELL Shannon, 1993, "Kate Bornstein: a Transgender, Transsexual Postmodern Tiresias", in A. Kroker and M. Kroker (eds.), *The Last Sex : Feminism and Outlaw Bodies*, Basingstoke, Macmillan, p. 104-119.
- BENJAMIN Harry, 1966, *The Transsexual Phenomenon*, New York, Julian Press.
- BLANCHET Philippe, « Essai de théorisation d'un processus complexe », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 10, n° 1, 2005, p. 17-47.
- BLANCO Mercédès, 2006, « Tirso de Molina: une dramaturgie du travesti féminin », dans G. Leduc (dir.) *Travestissement féminin et liberté(s) en Europe et en Amérique du Nord (Moyen Âge – XX^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, p. 125-140.
- BOAL Augusto, 1977 [1996], *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- BORNSTEIN Kate, 1994, *Gender Outlaw : On Men, Women, and the rest of Us*, New York, Routledge.
- BOURCIER Marie-Hélène (HélèneSam), 2001, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BOURCIER Marie-Hélène (HélèneSam), 1999, « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », *Clio, Histoire, Femme et Société*, n° 10, p. 117-136.
- BOURCIER Marie-Hélène (HélèneSam) et MOLINIER Pascale (dir.), 2008, « Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ? » *Cahiers du genre*, n° 45, Numéro spécial.
- BOURCIER Sam, 2017, *Homo Inc.orporated. Le triangle et la licorne qui pète*, Paris, Cambourakis.
- BOURDIEU Pierre, 1980, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- BOUTET Josiane, FIALA Pierre et SIMONIN-GRUMBACH Jacky, 1976, « Sociolinguistique ou sociologie du langage ? », *Critique*, n° 344, p. 68-85.
- BRAIDOTTI Rosi, 2006, *Transposition: On Nomadic Ethics*, New York, Polity Press.
- BRAIDOTTI Rosi, 2011, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BRESSIN Tiphaine et PATINIER Jeremy, 2012, *Strike a Pose. Histoire(s) du voguing*, Paris, Éditions des ailes sur un tracteur.
- BROQUA Christian, 2006, « Sida et stratégies de représentation. Dialogue entre l'art et l'activisme aux États-Unis », dans J. Balasinski et L. Mathieu (dir.), *Art et Contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 169-186.
- BROTH Mathias, LAURIER Eric et MONDADA Lorenza (eds.), 2014, *Studies of Video Practices : Video at Work*, New York, Routledge.
- BUCHOLTZ Mary and HALL Kira, 2004, "Theorizing identity in Language and Sexual Research", *Language and Society*, vol. 33, p. 469-515.
- BULLOUGH Vern L. and BULLOUGH Bonnie, 1993, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BUTLER Judith, 1990 [2005], *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- BUTLER Judith, 1993 [2009], *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER Judith, 1997 [2005], *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER Judith, 2004 [2006], *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam.

- BUTLER Judith, 2005 [2007], *Récit de soi*, Paris, PUF.
- CAMERON Deborah, FRAZER Elizabeth, HARVEY Penelope, RAMPTON Ben and RICHARDONS Kay, 1993, "Ethics, Advocacy and Empowerment: Issues of Method in Researching Language", *Language and Communication*, vol. 13, n° 2, p. 145-162.
- CAMERON Deborah and KULICK Don (eds.), 2006, *Language and Sexuality. A Reader*, New York, Routledge.
- CASE Sue Ellen, 1989 [1993], "Toward a Butch / Femme Aesthetic", in H. Ablove, M. A. Barale and D. M. Halperin (eds.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, p. 294-306.
- CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, 2016, article « Queer », dans J. Rennes (dir.) *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte.
- CHAUNCEY Georges, 2003 [1993], *Gay New York – 1890-1940*, Paris, Fayard.
- CHECUTI Natacha et GRECO Luca (dir.), 2012, *La Face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes* Paris, PSN.
- CLAYTON Susan, 1999, « L'habit ferait-il le mari ? L'exemple d'un *female husband*, James Allen (1787-1829) », *Clio*, n° 10, p. 2-15.
- CONNELL Raewyn, 1995, *Masculinities*, London, Polity Press.
- COSTA James, 2015, "New Speakers, New Language: On Being a Legitimate Speaker of a Minority Language in Provence", *International Journal of the Sociology of Language*, n° 231, p. 127-145.
- DAVIS Kate, 1994, "Fe/Male Impersonation. The Discourse of Camp", in M. Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, New York, Routledge, p. 130-148.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- DRUCKER Peter, 2014, « La fragmentation des identités LGBT à l'ère du néolibéralisme », *Période* (en ligne) – article paru en anglais dans *Historical Materialism*, vol. 19, n° 4, p. 3-32.
- DUPUIS-DÉRI François, 2011, « Nouvelles du front altermondialiste : l'armée de clowns rebelles tient bon », *Les Cahiers de l'Idiotie*, n° 3, *Le Clown, une utopie pour notre temps ?*, p. 213-250.
- DURANTI Alessandro, 1997, *Linguistic Anthropology*, Cambridge, CUP.
- DURANTI Alessandro and BRENNEIS Don (eds.), 1986, "The Audience as a Co-Author", *Text*, vol. 6, n° 3.
- DUSTAN Guillaume, 1998, *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L.
- ELLIS Havelock, 1913, "Sexo-Æsthetic Inversion", *Alienist and Neurologist*, vol. 34 p. 156-167.
- ERIBON Didier, 1999, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.
- ERIBON Didier (dir.), 1998, *Les Études gays et lesbiennes, Actes du colloque des 23 et 27 juin 1997*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou.
- ESCUDERO-ALIAS Maite, 2009, *Long Live the King: A Genealogy of Performative Genders*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- FEINBERG Leslie, 1996, *Transgender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*, Boston, Beacon Press.
- FENOGLIO Beppe, 1968, *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi.
- FÉRAL Josette, 2011, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps.

- FHAR, 1971, *Rapport contre la normalité*, Paris, Champ Libre.
- FISHER Mark, 2016, "Acid Communism : Drogues et conscience de classe", *Période* (revue en ligne) (Transcription et traduction par Jean Batou et Stéphanie Prezioso d'une conférence donnée à Londres, le 23 février 2016, disponible sur Youtube).
- FLÜGEL John Carl, 1992 [1933], *Le Rêveur nu : de la parure vestimentaire*, Paris, Aubier.
- FORESTIER Georges, 1988, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz.
- FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- FOUCAULT Michel, 2001, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto ».
- FOUCAULT Michel, 2009, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- GARBER Marjorie, 1992, *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, London and New York, Routledge.
- GARFINKEL Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall
- GEERTZ Clifford, 1973 [1982], *Interprétation d'une culture*, Paris, PUF.
- GOFFMAN Erving, 1956 [1973], *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit.
- GOFFMAN Erving, 1963, *Behaviour in Public Places*, New York, Free Press.
- GOFFMAN Erving, 1971 [1973], *La Mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Minuit.
- GOFFMAN Erving, 1977, « La ritualisation de la féminité », *s Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, p. 34-50.
- GOFFMAN Erving, 1981 [1987], *Façons de parler*, Paris, Minuit.
- GOODENOUGH Ward H., 1957, "Cultural Anthropology and Linguistics", in L. P. Garvin (ed.) *Report of the Seventh Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Study*, Washington D.C., Georgetown University, Monograph Series on Language and Linguistics No. 9. p. 167-173.
- GOODWIN Charles, 1981, *Conversational Organization: Interaction between Speakers and Hearers*, New York, Irvington Publishers.
- GOODWIN Charles, 2017, *Co-operative Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOODWIN Charles and GOODWIN Marjorie Harness, 2004, "Participation", in A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford, Blackwell, p. 222-244.
- GOODWIN Marjorie Harness, 2006, *The Hidden Life of Girls: Games of Stance, Status, and Exclusion*, Oxford, Blackwell.
- GRECO Luca, 2008, « Identité, contexte et pratiques sociales : l'accomplissement interactionnel d'un tour de table », *Verbum*, t. XXVIII, n° 2-3, p. 153-174.
- GRECO Luca, 2011, « L'homoparentalité entre parenté, genre et langage : différenciation et binarité dans les procédés d'appellation et de catégorisation du lien parental », dans A. Duchêne et C. Moïse (dir.), *Langage, genre et sexualité*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 147-172

- GRECO Luca, 2013, « Exhumer le corps du placard : pour une linguistique queer du corps King », dans P. Zoberman, A. Tomiche et W. Spurlin (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Garnier, p. 269-288.
- GRECO Luca, 2014, « “Quel est ton personnage ?” : l’accomplissement situé des identités dans un atelier bruxellois de Drag Kings », dans L. Greco, L. Mondada et P. Renaud (dir.), *Identités en interaction*, Limoges, Lambert Lucas, p. 45-64.
- GRECO Luca (dir.), 2014, *Langage et Société*, n° 148, *Les Recherches linguistiques sur le genre : bilan et perspectives*.
- GRECO Luca (dir.), 2015, *Langage et Société*, n° 152, *Genre, langage et sexualité : données empiriques*.
- GRECO Luca et KUNERT Stéphanie, 2016, « Drag et performance de genre », dans J. Rennes et alii (dir.), *Genre et sexualité. Encyclopédie critique*, Paris, La Découverte, p. 222-231.
- GRECO Luca, MONDADA Lorenza et RENAUD Patrick (dir.), 2014, *Identités en interaction*, Limoges, Lambert Lucas.
- GRECO Luca et TRAVERSO Véronique (dir.), 2017, *Langages*, n° 204, *Définir les mots en interaction. Essais de sémantique interactionnelle*.
- GUATTARI Felix, 1977, *La Révolution moléculaire*, Paris, Éditions Recherches.
- HADEN Elgin Suzanne, 1982, *Native Tongue*, London, Women’s Press.
- HAK KYUNG CHA Teresa, 2001, *Dictée*, Berkeley, University of California Press.
- HALBERSTAM Judith, 1998, *Female Masculinity*, Durham (NC), Duke University Press.
- HALBERSTAM Judith, 2005, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press.
- HALPERIN David, 1995, *Saint Foucault*, Oxford, Oxford University Press.
- HANISCH Carole, 1969, *The Personal Is Political* (with a new explanatory introduction, 2006), online.
- HARAWAY Donna, 1991 [2009], *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Actes Sud.
- HEKMA Gert, 1996, “‘A Female Soul in a Male Body’: Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology”, in G. Herdt (ed.) *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books, p. 213-240.
- HERDT Gilbert (ed.), 1996, *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books.
- HIRSCHFELD Magnus, 1910 [1991], *Transvestites. The Erotic Drive to Cross Dress*, New York, Prometheus Books.
- HOUEBINE Anne-Marie, 1977, « Les femmes et la langue », *Tel Quel*, n° 74, p. 84-95.
- HOOBS Bell, 1982, *Ain’t I A Woman. Black Women and Feminism*, London, Pluto Press.
- HYMES Dell, 1972, “Models of the Interaction of Language and Social Life”, in J. J. Gumperz and D. Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, New York, Holt, Rinehart, & Winston, p. 35-71.

- KENNEDY Elizabeth L. and DAVIS Madeline D., 1995, *Boots of Leather, Slippers of Gold*, New York and London, Routledge.
- KESSLER Suzanne J. and McKENNA Wendy, 1978, *Gender. An ethnomethodological approach*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- KOSOFSKY-SEDGWICK Eve, 1990 [2008], *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.
- KOSOFSKY-SEDGWICK Eve, 1998, « Construire des significations queer, » dans D. Eribon (dir.), *Les Études gays et lesbiennes, Actes du colloque des 23 et 27 juin 1997*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, p. 109-116.
- KOSOFSKY-SEDGWICK Eve, 2003, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham (NC), Duke University Press.
- VON KRAFFT-EBING Richard, 1965 [1866], *Psychopathia Sexualis*, New York, Bell Publishing.
- KRIMMER Elizabeth, 1967, *In the Company of Men. Cross-Dressed Women Around 1800*, Detroit, Wayne State University Press.
- LAQUEUR Thomas, 1992, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard.
- LAURETIS Teresa de (ed.), 1991, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*.
- LEBOVICI Elisabeth, 2017, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, JRP/Ringier.
- LEDUC Guyonne (dir.), 2006, *Travestissement féminin et libertés*, Paris, L'Harmattan.
- LEMOINE Xavier, 2001, *Naissance et développement du théâtre queer aux États-Unis*. thèse de l'Université Paris 10 Nanterre.
- LE TALEC Jean-Yves, 2008, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte.
- LEVINSON Stephen, 1979, "Activity Types and Language", *Linguistics*, n° 17 p. 365-399.
- LONZI Carla, 1978, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminista.
- LORDE Audrey, 1984, *Sister Outsider : Essays and Speeches*, New York, Ten Speed Press.
- MALINOWSKI Bronislaw, 1974 [1935], *Les Jardins de corail*, Paris, Maspero.
- MARCH Florence, 2006, « Le travestissement féminin sur la scène comique de la Restauration anglaise (1660-1710) : parenthèse carnavalesque ou stratégie subversive ? », dans G. Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s) en Europe et en Amérique du Nord (Moyen Âge – XXe siècle)*, Paris, L'Harmattan, p. 155-165.
- MARIGNIER Noémie, 2016, *Les Matérialités discursives du sexe. La construction et la déstabilisation des évidences du genre dans les discours sur les sexes atypiques*, thèse de doctorat en sciences du langage, Paris 3 et Paris 13.
- MAUSS Marcel, 1936, « Les Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, t. XXXII, n° 3-4, p. 365-386.
- MEAD Margaret and BATESON Gregory, 1977, "On the Use of the Camera in Anthropology", *Studies in Visual Communication*, 4 (2), p. 78-80.

- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1964, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1995, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France, 1956-1960*, Paris, Seuil.
- MEYER Christian, STREECK Jurgen and JORDAN Scott (eds.), 2017, *Interocorporeality. Emerging Socialities in Interaction*, Oxford, Oxford University Press.
- MICHARD Claire, 2002, *Le Sexe en linguistique. Sémantique ou zoologie ?*, Paris, L'Harmattan.
- MIELI Mario, 1976, "First Lady", *FUORI*, n° 15, p. 31-32.
- MONDADA Lorenza, 2001, « Intervenir à distance dans une opération chirurgicale : l'organisation interactive d'espaces de participation », *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, n° 74, p. 33-56.
- MONDADA Lorenza (dir.), 2014, *Corps en interaction : participation, spatialité, mobilité*, Lyon, ENS éditions.
- MORAGA Cherrie and ANZALDUA Gloria (eds.), 1981, *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table – Women of Color Press.
- MUÑOZ Javier Esteban, 1999, *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- MURAT Laure, 2006, *La Loi du genre: une histoire culturelle du troisième sexe*, Paris, Fayard.
- MURPHY Keith, 2005, "Collaborative Imagining: The Interactive Use of Gestures, Talk, and Graphic Representation in Architectural Practice", *Semiotica*, vol. 156, n° 1/4, p. 113-145.
- NEWTON Esther, 1972, *Mother Camp : Female Impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press.
- NEWTON Esther, 1996, "Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen : Lesbian Power and Representation in Gay Male Cherry Groove", in E. Newton, 2000, *Margaret Mead Made Me Gay. Personal Essays, Public Ideas*, Durham, Duke University Press, p. 63-89.
- NOBLE John B., 2004, *Masculinities without Men ? Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*, Toronto, UBC Press.
- NOBLE John B., 2006, *Sons of the Movement : FtM's Risking Incoherence on a Post-Queer Cultural Landscape*, Toronto, Women's Press.
- OCHS Elinor, 1979, "Transcription as Theory", in E. Ochs and B. Schiefflin (eds.) *Developmental Pragmatics*, New York, Academic Press, p. 43-72.
- OCHS Elinor, 1992, "Indexing Gender", in A. Duranti and C. Goodwin (eds.), *Rethinking Context*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 335-350.
- ORTNER Sherry, 1984, "Theory in Anthropology since the Sixties", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 26, n° 1, p. 126-166.
- ORTNER Sherry and WHITEHEAD Harriet (eds.), 1981, *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexualities*, New York, Cambridge University Press.
- PELLEGRIN Nicole, 1999, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *Clio*, n° 10, p. 21-53.

- PERREAU Bruno, 2012, « La réception du geste queer en France. Performativité, subjectivation et devenir minoritaire », dans N. Chetcuti et L. Greco (dir.), *La Face cachée du genre. Langage et pouvoir des normes*, Paris, PSN, p. 114-134.
- PERREAU Bruno, 2016, *Queer Theory: The French Response*. Redwood City (CA), Stanford University Press.
- PIONTEK Thomas, 2006, *Queering Gay and Lesbian Studies*, Champaign, University of Illinois Press.
- PREARO Massimo, 2012, «Le radici rimosse della queer theory. Una genealogia da ricostruire», *Genesis*, t. XI, n° 1-2, p. 95-114.
- PRECIADO Beatriz Paul, 2008, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset.
- PRECIADO Beatriz Paul, 2015, « Par delà le bien et le mâle », interview dans *Le Temps* (en ligne).
- REGNAULT Chantal, 2012, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-1992*, London, Soul Jazz Book.
- RIVIÈRE Joanne, 1929, "Womanliness as Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, p. 303-313.
- SACKS Harvey, 1972, "On the Analyzability of Stories by Children", in J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication* New York, Rinehart & Winston, p. 35-71.
- SACKS Harvey, 1992 [1964, 1972], *Lectures on Conversation* (2 vols.), Oxford, Basil Blackwell.
- SACKS Harvey, SCHEGLOFF Emmanuel and JEFFERSON Gail, 1974, "A simplest Systematics for the Organisations of Turn-Taking for Conversation", *Language*, n° 50, p. 696-735.
- SARACHILD Kate, 1978, "Consciousness-Raising: A Radical Weapon", in *Feminist Revolution*, New York, Random House, p. 144-150.
- SENELICK Laurent, 2000, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, New York, Routledge.
- SHOEMAKER Donna, 2007, "Pink Tornados and Volcanic Desire: Weaver's Resistant 'Femme(nini)tease' in 'Faith and Dancing: Mapping Femininity and Other Natural Disaster'", *Text and Performance Quarterly*, vol. 27, n° 4, p. 317-333.
- SONTAG Susan, 1964, "Notes on Camp", in S. Sontag (ed.), 1982, *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Book, p. 105-119.
- SPINOZA Baruch, 1661-1675 (1965), *Éthique*, Paris, Flammarion (traduction et notes de Charles Appuhn).
- STEINBERG Sylvie, 2001, *La Confusion des sexes*, Paris, Fayard.
- STOLLER Robert, 1982, "Transvestism in Women", *Archives of Sexual Behavior*, n° 11, p. 99-115.
- STONE Sandy, 1996, "The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto", in K. Straub and J. Epstein (eds.), *Body Guards: The Cultural Politics of Sexual Ambiguity*, repris dans S. Stryker and S. Whittle (eds.), 2006, *Transgender Studies Reader*, New York and London, Routledge, p. 244-256.
- STRYKER Suzanne, 2008, *Transgender History*, Berkeley, Seal Studies.

- TORR Diane and BOTTOMS Stephen, 2010, *Sex, Drag and Male Roles : Investigating Gender as Performance*, Michigan, University of Michigan Press.
- Trapeze Collective (eds.) [Alice Cutler, Kim Bryan and Paul Chatterton], 2007, *Do it yourself. A Handbook for Changing our World*, London and Ann Arbor (MI), Pluto Press.
- TROKA Donna, LEBESCO Kathleen and NOBLE Jean (eds.), 2002, *The Drag King Anthology*, New York, Harrington Park Press.
- VALENTINE David, 2007, *Imagining Transgender. An Ethnography of a Category*, Durham and London, Duke University Press.
- VALLON Sandrine, 2015, *Faire la femme : genre, interaction et multimodalité dans les ateliers d'effeuillage burlesque*, mémoire de master en sciences du langage, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- VIENNOT Éliane, 2014, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Paris, Éditions iXe.
- VIENNOT Eliane, CANDEA Maria, CHEVALIER Yannick, DUVERGER Sylvia et HOUDEBINE Anne-Marie, 2016, *L'académie contre la langue française. Le dossier féminisation*, Paris, Éditions iXe.
- VOLCANO De La Grace and HALBERSTAM Judith, 1999, *The Drag King Book*, New York, Serpent's Tail.
- VOLOCHINOV Valentin N., 1981, « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » (1926), dans T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil.
- WARNER Michael (ed.), 1993, *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- WESTPHAL Carl, 1870, "Contrary Sexual Feeling", *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, B. 2, p. 73-108.
- WITTGENSTEIN Ludwig, 1953 [2005], *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.
- WITTIG Monique, 1969, *Les Guerrillères*, Paris, Minuit.
- WITTIG Monique, 1992, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam (2^e éd. 2007).
- WITTIG Monique, 2010, *Le Chantier littéraire et le métier d'écrivain*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon et Paris, Éditions iXe.
- WITTIG Monique et ZEIG Sande, 1976, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset.
- WOOLF Virginia, 1929, *Une chambre à soi*, Paris, UGE-10/18.
- X Malcom and HALEY Alex, 1966, *Autobiographie de Malcom X*, Paris, Grasset.
- ZIMMAN L., DAVIS J. L. and RACLAU, J. (eds.), 2014, *Queer Excursions. Retheorizing Binaries in Language, Gender, and Sexuality*, Oxford, Oxford University Press.
- Zoo (collectif), 1999, *Q comme Queer*, Lille, Cahiers Gay Kitch Camp.

Filmographie

- G. Bauer, 2001, *Venus Boyz*
- J. Livingston, 1990, *Paris is Burning*

Performances

Kate Bornstein, 1989, *Hidden: A Gender*

Yvonne Rainer, 1966, *The Mind is a Muscle*

Martha Rosler, 1975, *Semiotics of the Kitchen*

Peggy Shaw, 1994, *You're Just Like My Father*

Diane Torr, 1982, *Arousing Reconstructions*

Diane Torr, 1983, *Amoebic Evolution*

Diane Torr, 1986, *Girls Will Be Boys Will Be Queens*

Table des matières

Une entrée en matière. Le langage est un champ de bataille	13
--	----

Première partie. Repères

1. Qu'est-ce qu'un Drag King ?	29
2. Sociohistoire de la catégorie Drag King : sites d'émergence, filiations et dissidences	37
2.1 Une explosion catégorielle	37
2.2 La <i>female masculinity</i>	39
2.3 Les travesti.e.s dans les ouvrages scientifiques	42
2.4 Les travesti.e.s dans la vie courante et dans les pratiques théâtrales : des <i>male impersonators</i> aux Drag Kings	48
2.5 Travestissement et pratiques Drag	53
2.6 Les pratiques Drag face au camp	56
2.7 Les années 1990	59
3. Les ateliers Drag King	65
3.1 Naissance de l'atelier de Bruxelles	67
3.2 Temporalités et spatialités	68
3.3 Défier les identités	69
3.4 Les participant.e.s	72
3.5 L'importance du personnage	73
3.6 La structure des ateliers	75
3.7 Un répertoire de techniques	77
3.8 Les objectifs poursuivis	81

4. L'enquête Drag King : une ethnographie polyphonique	83
4.1 De l'observation participante à l'observation de la participation	83
4.2 Des motivations aux processus : quelques choix méthodologiques	85
4.3 Conventions de transcription des enregistrements	88

Deuxième partie. Construction et présentation d'un soi pluriel

5. La présentation de soi	95
5.1 Le rôle du langage	96
5.2 La présentation de soi comme construction	98
5.3 La présentation de soi et la relationalité : Goffman et Butler en dialogue	100
6. Le soi pluriel	103
6.1 La dimension catégorielle	106
6.1.1 Construire la dissonance	107
6.1.2 Procédés de réécriture du corps	113
6.2 La dimension collective	118
6.2.1 Co-construction et autorité collective	119
6.2.2 L'émergence du personnage	124
6.2.3 Apprentissages corporels	128
6.3 La dimension temporelle	131
6.3.1 Citer un personnage du passé	132
6.3.2 Changer de personnage	134
6.3.3 Modifications dans le dispositif de l'atelier : pratiques d'intercorporalité	136
6.4 La dimension politique	141
6.4.1 La prise de conscience	141
6.4.2 Au delà des ateliers	146
6.4.3 Vers un post-King	151
Conclusion. Faire entendre des voix	157
Bibliographie	161



