



HAL
open science

Drag et performance

Luca Greco, Stéphanie Kunert

► **To cite this version:**

Luca Greco, Stéphanie Kunert. Drag et performance. Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux, 2016. hal-01612233

HAL Id: hal-01612233

<https://hal.science/hal-01612233>

Submitted on 6 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Drag et performance »

Greco Luca, Kunert Stéphanie,

In *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 222-231.

URL : <https://www.cairn.info/encyclopedie-critique-du-genre--9782707190482-page-222.htm>

Résumé :

Dans cette contribution, après avoir retracé l'émergence historique de la catégorie « drag » et circonscrit les contours sémantiques dessinés par cette notion, notamment par rapport à d'autres catégories proches comme « travestissement » et « camp », nous mettrons en évidence ses apports pour une vision performative des pratiques de transformation corporelle genrées. Dans ce cadre, nous présentons les enjeux politiques et épistémologiques de la distinction entre *performance* et *performativité*, de l'approche intersectionnelle des pratiques Drag et d'une lecture chorégraphique inspirée par les *dance studies*. En conclusion, nous montrons quelques pistes de recherche qui permettent de dépasser une vision dichotomique des pratiques Drag (« Drag Queen » *versus* « Drag King ») pour proposer une vision fluide et plurielle des genres.

Renvois aux notices : Danse, Espace urbain, Langage, Queer, Religion, Trans', Vêtement, Regard et culture visuelle

Index : *agency*, artifice, artiste, assignation, binarité, blanchité/blanc, bourgeoisie, butch/fem, communauté/communautaire, corps, dénaturalisation, discours, domination, féminin/masculin, *female masculinity*, féminité, fiction/vérité du sexe, frontières (du genre), hétéro/homo, LGBT+, masculinité, noirité/noir, normes, parodie, performance, performativité, point de vue situé, pouvoir de création/créatif, race, racisé, rôles de genre, sexualité, sexiste, spectacle, Théâtre/théâtralité, violence,

Le mot Drag a plusieurs acceptions et plusieurs étymologies qui ne sont pas toujours claires et identifiables. Selon Roger Baker [1995 p. 17], le mot est utilisé au milieu du XIX^e en Angleterre pour désigner le jupon (*pettycoat*). Dans la culture théâtrale, il fait référence au mouvement et à la taille de longues robes (*dragged along the floor*), mais peut aussi être considéré comme un acronyme de « DRessed As a Girl » (habillé comme une fille). Dans l'argot gay, le mot Drag est utilisé pour désigner des travestis qui draguent les hommes ou qui parodient les codes de la féminité. Dans une acception plus large, drag désigne n'importe quel vêtement qui a une signification sociale en termes de genre et il est utilisé dans les communautés gaies, lesbiennes ou trans' dans un cadre typiquement théâtral [Newton, 1972, p. 37]. Le terme drag désigne ainsi couramment des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub)cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer.

Le Drag connaît de multiples variantes, parmi lesquelles les figures de la Drag Queen et du Drag King sont les plus connues. Les Drag Queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, jouées par des personnes assignées « hommes » à la naissance. D'abord ancrées dans la culture underground new-yorkaise, les Drag Queens deviennent de plus en plus visibles au cours des années 1980, notamment grâce à la fondation, dans l'East Village en 1984, du festival Wigstock, le Woodstock des Drag Queens (« wig » signifiant « perruque ») [Lebrun-Cordier, 2003, p. 159-161]. Le documentaire *Paris is Burning* de Jennie Livingston [1990] et le show télévisé américain *Ru Paul's Drag Race* ont contribué à populariser les concours de Drag Queens auprès d'un large public.

Les Drag Kings sont des personnes généralement assignées « femmes » à la naissance qui mettent en scène les masculinités dans une démarche personnelle (une quête relative à son propre genre), artistique (le désir de se produire sur une scène) et politique (la nécessité de déstabiliser les frontières du genre par l'incarnation de masculinités) [Greco, 2014]. Les Drag Kings émergent à la fin des années 1980 sur la scène des bars lesbiens de New York, San Francisco, Londres et Berlin [Torr et Bottoms, 2010 ; Volcano et Halberstam, 1997] et s'insèrent historiquement dans un réseau de pratiques que les chercheurs·euses ont assimilé à la *female masculinity* (masculinité des femmes) [Halberstam, 1998], à la culture *butch/fem* et *camp* [Case, 1993] et au travestissement féminin [Bard et Pellegrin, 1999].

Historiciser les pratiques Drag

La culture du Drag se développe aussi au sein d'une tradition qui est celle des bals ; les gays, les lesbiennes et les travestis blanc·he·s avaient la possibilité de se rencontrer dans des endroits sûrs et d'explorer diverses formes de subversion des normes de genre, par et dans les pratiques de danse et de travestissement. Historiquement, on fait remonter la naissance de cette culture à 1869, lorsque le premier bal masqué a lieu dans un lieu situé dans le quartier de Harlem, le Hamilton Lodge [Chauncey, 2003]. Dans les années 1920 et 1930, les bals se multiplient et suscitent une forte curiosité de la presse. Le public assiste à une mise en scène des genres : des lesbiennes habillées en homme dansent avec des gays habillés en femme. Il faut attendre 1962 pour que le premier bal noir ait lieu, à une époque où les mouvements pour les droits civiques occupent le devant de la scène politique étatsunienne, mais surtout les années 1980 pour que les communautés drag noires et *latina* puissent commencer à s'approprier un certain nombre d'espaces à New York. C'est aussi à cette période qu'un système d'entraide communautaire émerge grâce au système des *houses*, de véritables familles de substitution qui agissent comme des centres d'accueil et de solidarité pour des groupes subissant une forte marginalisation de la part à la fois du milieu homo blanc et des familles d'origine [Bressin et Patinier, 2012]).

Les pratiques Drag se situent également au sein d'une culture de la performance, entendue comme genre artistique. Cette culture émerge à la fin des années 1960 aux États-

Unis et fait du corps un espace de création artistique et de contestation de l'ordre social. Les performances de groupes théâtraux comme les Cockettes ou les Split Britches, aux États Unis dans les années 1970 et 1980, ou les Mirabelles et les Gazolines, en France à la même époque, sont exemplaires en ce qu'elles mobilisent le travestissement et la parodie comme ressources artistiques et politiques. Ces groupes proposent une nouvelle forme d'action politique centrée sur le corps, les vêtements et la parodie et mettent à mal les frontières entre vie personnelle, sphère artistique et engagement politique – des traits caractéristiques d'un bon nombre d'actions politiques féministes et LGBT+ depuis les années 1960 [Munoz, 1999 ; Broqua, 2006 ; Wark, 2006].

Conflits et filiations catégorielles : le Drag au prisme du travestissement et du *camp*

Les pratiques Drag, tout en étant héritières du travestissement, le complexifient d'une façon intéressante. Le travestissement peut renvoyer, tel qu'il émerge dans les pratiques des acteurs-trices et tel qu'il a pu être analysé par les chercheur.e.s, à une « vérité » du sexe qui se cacherait sous les strates des vêtements et qui pourrait être révélée à tout moment, mais qui reste invariablement cachée. Les pratiques Drag se situent, elles, dans une perspective performative et plus clairement politique. De ce fait, elles ne cachent pas une « vérité » du sexe, mais la rendent fictionnelle en révélant son caractère artificiel. Pour les mêmes raisons, les Drag Kings et les Drag Queens ne sont pas non plus assimilables à ce que, dans la tradition théâtrale, on appelle les « *male impersonators* » ou les « *female impersonators* » (des transformistes femmes/hommes incarnant la masculinité/féminité). Ce qui est en jeu dans les pratiques Drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation. De ce fait, les Drag Kings et les Drag Queens sont moins dans l'*imitation du genre* que dans un *processus créatif des genres* en général. C'est le cas des performances des Drag Queens africaines-américaines dont rend compte Rusty Barret [1999], dans lesquelles l'incarnation de la féminité passe par la mobilisation ironique et féroce de stéréotypes de genre et par des registres linguistiques hétérogènes : le parler d'une femme blanche croyante, celui d'un homme gay ou d'une femme noire donnent vie à une performance parodique peuplée par une multitude de voix. C'est justement cette distanciation affichée vis-à-vis des personnages que les Drag incarnent et cette focalisation sur la dimension théâtrale de la pratique qui éloigne la figure du Drag de la catégorie du travesti [Newton, 1972]. Cela permet au Drag d'afficher une posture ironique, voire *camp*. Le *camp* est un ensemble complexe de pratiques ritualisées, 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 racialisé.

Le *camp* est une pratique interprétative, une sensibilité, comme l'a défini Susan Sontag [1964]. Il est aussi foncièrement lié à une culture homosexuelle [Le Talec, 2008]. Le *camp* est politique en ce qu'il fait passer par le rire une critique du système dominant, hétérocentré et homophobe. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter les pratiques Drag comme relevant du *camp*, même si on assiste, dans la littérature, à un clivage selon lequel les pratiques Drag Queen seraient irréductiblement *camp*, contrairement aux pratiques Drag King, issues d'une culture lesbienne ou butch. Ainsi, selon l'anthropologue Ester Newton [1972], le *camp* est une pratique associée à la culture des hommes homosexuels, qui est transposée dans les performances des Drag Queens. Quelques décennies plus tard, à propos des lesbiennes performant des Drag Queens dans le concours annuel de Cherry Grove (États-Unis), elle nuance son propos et pense le *camp* lesbien comme un phénomène récent permettant d'interroger et de problématiser le monopole des hommes homosexuels dans ce genre de pratiques et d'institutions [Newton, 1996].

Les historiennes Elizabeth Kennedy et Madeline Davis [1993], qui ont travaillé sur l'histoire orale des lesbiennes butch, situent l'incarnation de la masculinité au sein du couple

butch/fem (couple dans lequel les partenaires adoptent l'une un genre féminin - *fem* - et l'autre un genre masculin - butch) en dehors du périmètre du *camp*, tout en reconnaissant dans ce type de dispositif catégoriel un élément relevant de l'artifice du genre [Davis, 1993, p. 383]. Dans cette même perspective, la position de Jack/Judith Halberstam [1998, p. 238] consiste à ne pas appréhender les pratiques Drag King au prisme du *camp*, mais à parler d'une nouvelle stratégie esthétique, performative et politique nommée « *kinging* ». Le *kinging*, suivant des schèmes de l'humour drag, met en scène la masculinité blanche petite bourgeoise, caractérisée par un manque de performativité (la dimension performative, construite, historique de la masculinité blanche est généralement invisible, en tant que norme dominante). Dans ce cadre, un véritable enjeu se pose aussi bien pour les performeurs·euses que pour les chercheurs·euses : comment performer ce qui se présente et est interprété comme « naturel » et en dehors de toute performativité ? Comment, enfin, rendre compte de l'appareil performatif qui produit inévitablement une performance, mais une performance pensée comme « naturelle » et échappant à toute mise en scène ? Le *kinging* tente donc de révéler, en la parodiant, l'existence d'une performativité de cette masculinité blanche petite bourgeoise, qui incarne une sorte de neutralité - liée aux normes dominantes - en termes de performance de genre.

Le drag entre performance et performativité

Cette focalisation sur les pratiques d'incarnation genrées en tant que performances permet d'envisager le Drag à la fois comme un travail artistique, un outil politique de subversion de la binarité du genre et des corps et une appréhension du genre en tant qu'accomplissement pratique [West et Zimmerman, 1987]. Ainsi, les modes d'appréhension du genre au prisme du « faire » se multiplient dans la littérature. C'est dans ce cadre que Judith Butler, dans le chapitre final de *Trouble dans le genre*, montre comment le Drag « révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » [2005a, p. 261].

Le Drag comme performance permet une appréhension du genre en tant que pratique qui se rend intelligible dans et par les pratiques quotidiennes incarnées : le genre s'accomplit par une mise en scène routinière des corps impliquant les gestes, les postures, les mouvements, la parole ; il se situe au sein d'une série des pratiques l'ayant précédé et le rendant possible ; il se construit devant, pour et avec un auditoire, qu'il soit dans un espace théâtral ou dans la vie de tous les jours.

L'exemple du Drag en tant que performance de genre a sans doute contribué à éclairer la dimension construite et non « naturelle » du genre, mais aussi à entretenir une certaine confusion entre performance et performativité, qui s'inspire de la théorie de la performativité du langage développée par le philosophe anglais John Langshaw Austin [1962]. Le verbe « *to perform* » signifie « faire », « réaliser », « accomplir » ou encore « jouer », « interpréter » le genre ; la « performativité » (*performativity*) désigne la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes, jusqu'au point où l'on ne les perçoit plus comme des normes : « La performativité doit être comprise non pas comme un "acte" singulier ou délibéré mais plutôt comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » [Butler, 2009, p. 2].

Cette distinction est cruciale en ce qu'elle permet de nuancer une interprétation du propos de Butler dans les termes d'un constructionnisme radical qui attribue aux acteurs sociaux une capacité d'agir (*agency*) absolue. La notion de performativité permet de déplacer ainsi la capacité d'agir des acteurs dans le cadre des discours et d'un ensemble de normes au sein duquel le faire s'insère et doit être compris. Les performances Drag et les ateliers de fabrication d'un personnage qui les accompagnent sont, dans ce cadre, de véritables laboratoires de fabrication collective, corporelle et historique d'un soi genré. Ils construisent

un espace dans lequel on peut faire l'expérience, sur son propre corps, de la dimension sexuée de l'espace public (on ne marche pas et on n'occupe pas l'espace de la même façon si l'on est « en femme » ou « en homme ») et de la rigidité des rôles de genre dans la vie de tous les jours. Dans la littérature sur le Drag, ce point ne fait cependant pas l'unanimité. Deux positions s'affrontent : d'une part, celles et ceux qui voient dans les performances Drag un espace pour la subversion des genres, d'autre part, celles et ceux qui ont une vision moins optimiste vis-à-vis du potentiel politique de ces pratiques.

Dans le cadre d'un travail mené sur les séances de gospel du dimanche soir organisées par une troupe de Drag Queens dans un bar gay d'Atlanta, aux États-Unis, Edward Gray et Scott Thumma [2012] soulignent que chanter des cantiques gospel en travesti est un acte rituel qui redéfinit les catégories ordinaires de l'expérience, crée un nouveau modèle d'identité et réconcilie le fait d'être gay et d'être chrétien. Pour Béatrice de Gasquet et Martine Gross [2012], ces rites peuvent être analysés « comme des moments de catharsis réflexive et de prise de conscience critique à l'égard des normes de genre et de sexualité. Dans le cas de l'heure du gospel, le drag permet de créer un rapport critique à l'institution religieuse et à ses normes sexuelles. On peut en même temps se demander jusqu'où le drag trouble la dichotomie féminin/masculin. En effet, dans un contexte religieux non seulement hostile à l'homosexualité mais aussi fermé au pastorat féminin, il pouvait être moins subversif que le gospel soit chanté par des personnages féminins que masculins, qui auraient pu dans ce cas prétendre symboliquement à la position du pasteur ; d'une certaine manière, les *Gospel Girls* ne remettent pas pleinement en cause le monopole masculin sur l'autorité religieuse » [de Gasquet et Gross, 2012, paragraphe 18].

Les pratiques Drag au prisme de l'intersectionnalité

L'aspect politique du Drag se révèle aussi à l'aune des co-constructions de genre, race et classe révélées par les chercheurs·euses. Jack/Judith Halberstam remarque ainsi que « la masculinité durant le numéro de Drag King est toujours affectée par la race, la classe et le genre et par l'histoire des différentes communautés lesbiennes et leurs relations, variables dans le temps, aux styles butch/fem et à la masculinité des femmes [*female masculinity*] en général. [...] Leurs performances tendent à éroder le mythe de l'autosuffisance [*self-sufficiency*] sur lequel repose la masculinité hégémonique et révèlent sa dépendance à l'aviilissement des masculinités de couleur et des classes ouvrières » [Halberstam, 1997, p. 106-107, notre traduction]. Halberstam observe que, dans les concours de Drag Kings, les mises en scènes des masculinités blanches sont moins théâtrales (au sens de moins « spectaculaires ») que celles des masculinités noires et asiatiques : « La non-théâtralité de la masculinité blanche dominante s'explique par le fait que la masculinité chez les hommes blancs dépend d'une notion relativement stable de réalité et de naturalité du corps mâle et de ses effets de signification. [...] La masculinité blanche pour le Drag King doit être rendue visible et théâtrale avant d'être performée, tandis que les masculinités de couleur ont déjà été rendues visibles ou invisibles, théâtrales ou non théâtrales dans leurs relations diverses aux masculinités blanches dominantes » [Halberstam, 1997, p. 111-112, notre traduction].

Si les réceptions élogieuses de *Paris is Burning* de Jennie Livingston ont souvent lu le Drag en termes de subversion des normes de genre, bell hooks récuse cette idée. Selon elle, ce documentaire érige la féminité blanche des classes supérieures comme référence ultime pour les Drag Queens noir·e·s : « Dans l'univers des *drag balls* gaies et noires [que Jennie Livingston] dépeint, l'idée de la féminité est totalement personnifiée par la blanchité. Ce que les spectateurs voient, ce ne sont pas des hommes noirs désireux d'incarner ou même de "devenir" de "vraies" femmes noires, mais leur obsession d'une vision idéalisée et fétichisée de la féminité, qui est blanche » [hooks, 1992, p. 147-148, notre traduction]. hooks montre que le film ne se situe pas, n'explicite pas son point de vue, qui ne peut être neutre et

« universel » et relève de celui, particulier, d'une réalisatrice blanche. Selon hooks, il conforte le public blanc par la réaffirmation d'une féminité blanche comme modèle auquel aspirer, en adoptant une position surplombante qui ne contrecarre pas les façons dont la blanchité hégémonique « représente » les noirs. bell hooks affirme ainsi que les *drag balls* (bals en travesti) « ne sont pas nécessairement une expression radicale de l'imagination subversive en train d'ébranler et de défier le *statu quo* » [*ibid.* p. 150, notre traduction].

Vers une approche chorégraphique du concept de genre ?

La chercheuse et chorégraphe Susan Leigh Foster avançait, en 1998, que la difficulté de conceptualiser le genre en tant que relation dynamique avec les catégories de race et de sexualité tient sans doute au fait que le terme « performance » (dans « performance de genre ») est utilisé en référence à la théorie de la performativité du langage d'Austin [1962] et non aux théories de la performance issues des études théâtrales et de danse [Foster, 1998, p. 3]. Ceci est d'autant plus étonnant que la figure paradigmatique de la Drag Queen renvoie à l'univers de la scène, du spectacle, de la performance au sens théâtral du terme. Foster propose donc d'examiner non pas seulement la réitération permanente des actes et discours qui « font » le genre (ce qui est appelé dans la littérature la « performativité »), mais aussi le lien que l'on peut établir entre eux. Pour cela, elle avance le concept de « chorégraphie du genre », fondant son étude sur la danse, où les gestes et le rôle du *performer* (danseur, danseuse) sont clairement définis. Selon Foster, le terme de chorégraphie résonne avec les valeurs culturelles qui concernent les identités corporelles, individuelles et sociales, tandis que le terme de performance renvoie aux aptitudes nécessaires pour représenter ces identités. Ainsi, penser avec Foster la performance de genre comme une forme d'exécution (inconsciente/consciente, acritique ou parodique) d'une chorégraphie, permet de s'intéresser aux diverses façons qu'ont les *performers* de s'approprier une chorégraphie en fonction de leur interprétation personnelle et de leurs caractéristiques corporelles. Foster avance aussi que le concept de chorégraphie permet de ne plus opposer le corporel et le discursif dans l'étude du genre – une opposition souvent convoquée dans les discussions autour de l'usage du concept de genre par Butler [2005]. En effet, parmi les controverses suscitées par *Trouble dans le genre*, on trouve l'argument selon lequel la théorie des actes de langage (*speech act theory*) ne peut saisir pleinement les dimensions proprement corporelles du genre et la violence des normes de genre sur les corps.

Cette conception de la performance dérivée des études de danse, de théâtre et de performance (*theater, dance and performance studies*) permettrait, si l'on suit le raisonnement de Foster, de concevoir le Drag comme l'interprétation hyper-ritualisée d'une chorégraphie sociale et culturelle diffuse (une chorégraphie « sans auteur »). Cette interprétation qui rend visible les motifs de la chorégraphie, motifs naturalisés par leur réitération permanente, mais dont l'imitation parodique révèle la dimension construite, non naturelle. La Drag Queen ou le Drag King sur scène seraient donc, selon Foster, plus *chorégraphes* que *performers*, composant avec un répertoire de codes culturels, corporels, linguistiques. Dans cette perspective, les performeurs·euses mettraient en place un processus de « désidentification » (*disidentification*) [Munoz, 1999], par lequel les sujets minoritaires et minorisés recyclent d'une façon créative et inédite des objets déjà investis par un pouvoir dominant, comme les fantasmes racistes, sexistes et genrés. Ces formes de recyclage des normes ont été notamment mises en place par des performeurs·euses d'origine cubaine et mexicaine comme Vaginal Davis [Munoz, 1999] ou GómezPeña [2000].

Conclusions

Le concept de performance de genre est paradoxal : il renvoie sémantiquement aux arts de la scène, mais porte en lui une référence à la théorie du langage d'Austin et occulte les

études théâtrales et de danse – où la performance est analysée à la fois comme genre artistique et comme métaphore pour rendre compte de l'aspect théâtral, improvisé et créatif de toute pratique quotidienne. Si la figure de la Drag Queen, depuis Butler [2005a], a occupé de façon paradigmatique la scène de la performance du genre, les pratiques Drag Kings commencent, depuis les recherches de Halberstam, à bénéficier de travaux empiriques rendant compte de leur dimension intersectionnelle, incarnée, historique et collective. Depuis quelque temps, on assiste aussi à une problématisation de ces mêmes catégories grâce à des performances dans lesquelles des personnes assignées femmes mettent en scène les féminités *queen*, des Drag Kings performant des Drag Queens, par exemple. Ainsi, de nouveaux assemblages corporels et catégoriels voient le jour, rendant les frontières entre genres de plus en plus fluides et résistantes à toute essentialisation.

Bibliographie

- AMBROISE B. (2010), « Peut-on penser une construction performative du genre ? », *Agone*, n° 43, <<http://revueagone.revues.org/923>>.
- AUSTIN J. L. (1962), *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BAKER R. (1995), *Drag. A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, New York, New York University Press
- BARD C. et PELLEGRIN N. (dir.) (1999), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*. *Clio. Histoire, femmes et société*, n° 10.
- BARRET R. (1999), « Indexing polyphonous identity in the speech of African American drag queens », in BUCHOLTZ M., LIANG A. C. et SUTTON L. (dir.), *Reinventing Identities. The Gendered Self in Discourse*. New York, Oxford University Press, p. 313-331
- BRESSIN T. et PATINIER J. (2012), *Strike a Pose. Histoire(s) du voguing*, Paris, Des ailes sur un tracteur.
- BROQUA C. (2006), « Sida et stratégies de représentation. Dialogue entre l'art et l'activisme aux États-Unis », in BALASINSKI J. et MATHIEU L. (dir.), *Art et contestation*, Rennes, PUR, p. 169-186.
- BUTLER J. (2009 [1993]), *Ces corps qui comptent*, Paris, éditions Amsterdam.
- BUTLER J. (2005a [1990]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.
- (2005b [2000]), « Changer de sujet : la resignification radicale. Entretien réalisé par Gary A. Olson et Lynn Worsham », in BUTLER J., *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CASE S. E. (1993), « Toward a butch/femme aesthetic », in ABELOVE H., BARALE M. A. et HALPERIN D. M. (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, p. 294-306.
- CHAUNCEY G. (2003 [1993]), *Gay New York. 1890-1940*, Paris, Fayard.
- DE GASQUET B. et GROSS M. (2012), « La construction rituelle du genre et de la sexualité : initiations, séparations, mobilisations », *Genre, sexualité & société*, n° 8, <<http://gss.revues.org/2543>>.
- GRAY E. R. et THUMMA S. (2012 [1996]), « L'heure du gospel. Liminalité, identité et religion dans un bar gay », *Genre, sexualité & société*, n° 8, <<http://gss.revues.org/2476>>.
- FOSTER L. (1998), « Choreographies of gender », *Signs*, n° 24, p. 1-33.
- GÓMEZ-PEÑA G. (2000), *Dangerous Border Crosser*, New York, Routledge.
- GRECO L. (2014), « “Quel est ton personnage ?” L'accomplissement situé des identités dans un atelier bruxellois de Drag Kings », in GRECO L., MONDADA L. et RENAUD P. (dir.), *Identités en interaction*, Limoges, Lambert Lucas, p. 45-64.
- HALBERSTAM J. (1997), « Mackdaddy, superfly, rapper : gender, race, and masculinity in the drag king scene », *Social Text*, n° 52-53, p. 104-131.
- (1998), *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press.
- HOOKS B. (1992), *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press.
- KENNEDY E. L. et DAVIS M. D. (1993), *Boots of Leather, Slippers of Gold*, New York/Londres, Routledge.
- LEBRUN-CORDIER P. (2003), « Drag queen », in ERIBON D. (dir.), *Dictionnaire des cultures gaies et lesbiennes*, Paris, Larousse, p. 159-161.
- LE TALEC J.-Y. (2008), *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte.
- MUNOZ J. E. (1999), *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- NEWTON E. (1972), *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

NEWTON E. (2000 [1996]), « Dick(less) Tracy and the homecoming Queen : lesbian power and representation in gay male Cherry Groove », in NEWTON E., *Margaret Mead Made Me Gay. Personal Essays, Public Ideas*, Duke University Press, Durhall, p. 63-89.

SONTAG S. (1982 [1964]), « Notes on camp », in SONTAG S. (dir.), *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Book, p. 105-119.

TORR D. et BOTTOMS S. J. (2010), *Sex, Drag and Male Roles. Investigating Gender as Performance*, Michigan, University of Michigan Press.

VOLCANO D. LG. et HALBERSTAM J. (1997), *Drag Kings. Queer Masculinities in Focus*, Londres, Cassell.

WARK J. (2006), *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America*, Québec, Mc Gill-Queen's University Press

WEST C. et ZIMMERMAN D. (1987), « Doing Gender », *Gender and Society*, vol. 1, n° 2, p. 125-151.

Présentation auteur-e-s :

Luca Greco est maître de conférences HDR en sciences du langage à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Au sein du laboratoire CLESTHIA, il travaille sur les articulations entre genre, sexualité et langage à partir de deux terrains menés en contexte homoparental et drag king. Sur ces questions, il a coordonné deux numéros spéciaux pour la revue *Langage et Société* (2014, 2015) et publié deux ouvrages collectifs (« La face cachée du genre », avec Natacha Chetcuti en 2012 et « Identités en interaction » avec Lorenza Mondada et Patrick Renaud en 2014). Il a fondé avec Maria Candea en 2014 l'Association « Genres, sexualités et langage ».

Stéphanie Kunert est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Lyon II. Au sein du laboratoire ELICO elle travaille sur les constructions médiatiques du genre, dans une perspective socio-sémiotique. Elle a notamment publié l'ouvrage *Publicité, Genre et Stéréotypes* (Lussaud, 2014) et *Quand l'État parle des violences faites aux femmes* (avec M. Hernandez Orellana, UPEC-Ceditec) (Lussaud, 2014). Elle a co-dirigé avec Karine Berthelot-Guiet (Celsa-GRIPIC) un dossier pour la revue *Communication & Langages* sur la thématique : « les langages du genre : sémiotique et communication » (n° 177, 2013).