



HAL
open science

Du théâtre de la cruauté à la performance queer. Esthétique et politique des ateliers drag king

Carolina Maldonado Franco

► **To cite this version:**

Carolina Maldonado Franco. Du théâtre de la cruauté à la performance queer. Esthétique et politique des ateliers drag king. Philosophie. Université Paris 8, 2021. Français. NNT : . tel-03649268

HAL Id: tel-03649268

<https://hal.science/tel-03649268>

Submitted on 22 Apr 2022

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.

DU THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ À LA PERFORMANCE QUEER
ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DES ATELIERS DRAG KINGS

THÈSE PRÉSENTÉE POUR L'OBTENTION DU TITRE DE DOCTEUR
EN PHILOSOPHIE ET ÉTUDES DE GENRE
UNIVERSITÉ PARIS 8
SOUTENUE LE 24-06-2021
PAR
CAROLINA MALDONADO FRANCO

SOUS LA DIRECTION D'ANNE-EMMANUELLE BERGER
ET DE CRISTINA CASTELLANO





Université Paris 8 – Saint Denis
École Doctorale Pratiques et théories du sens
Laboratoire d'études de genre et de sexualité

Du théâtre de la cruauté à la performance queer

Esthétique et politique des ateliers *drag kings*

Thèse présentée pour l'obtention du titre de docteur
en philosophie et études de genre
Soutenue le 24-06-2021

par

Carolina Maldonado Franco

Sous la direction d'Anne-Emmanuelle Berger
et de Cristina Castellano

Membres du jury :

Luca GRECO, Professeur à l'Université de Lorraine, Metz
Lissell QUIROZ, Professeure à l'Université de Cergy-Pontoise
Orazio IRRERA, Maître de conférences à l'Université Paris 8
Anne-Emmanuelle BERGER, Professeure à l'Université Paris 8
Cristina CASTELLANO, Professeure à l'Universidad de Guadalajara

Résumé

Du théâtre de la cruauté à la performance queer Esthétique et politique des ateliers *drag kings*

Comment et pourquoi certaines pratiques contemporaines du corps, qui se déroulent au carrefour de l'esthétique et du politique, donnent-elles à la critique de l'ordre sexuel une dimension à la fois vécue et expérimentale ? Comment produisent-elles un sens et des effets susceptibles de mettre en question l'ordre rationnel dominant ? Telles sont les questions qui guident ce travail de recherche. Pour y répondre, je me concentre sur une pratique spécifique qui sert d'outil de lutte féministe : les ateliers *drag king*. Je propose d'analyser l'expérience de ces ateliers à la lumière d'une lecture décentrée du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud : il s'agit d'une approche qui relie la notion artaudienne de cruauté à celles de performance et de performativité, afin de souligner la dimension créative et potentiellement subversive d'une pratique corporelle et collective. Ce faisant, je cherche à retracer une notion du corps comme agent de résistance. En liant transformation esthétique et engagement politique, ce travail sur le « travestissement politique » explore la dimension critique d'un certain questionnement de nos positions corporelles, là où celles-ci reflètent l'échelle des privilèges et des oppressions constituée par un certain régime de rationalité dominante. J'entends ainsi témoigner d'une forme d'« incarnation » de méthodologies transformatrices de savoirs qui peuvent enrichir l'activité intellectuelle et politique.

Mon approche de ces questions est aussi une approche située, d'où la dimension volontairement autobiographique du parcours que je propose et retrace. Artaud a été un grand pourfendeur des formes logiques et esthétiques de la rationalité « occidentale ». C'est pourquoi il me semble que son expérience peut être utile pour penser la clôture occidentale. En effet, sa pensée et son itinéraire me permettent d'articuler ensemble critique de l'ordre du sexe et critique de la rationalité dominante, à partir de ma position de migrante *sudaka*, sud-américaine et colombienne, prise dans une histoire coloniale complexe. Fidèle à une certaine conception du rapport consubstantiel entre esthétique et politique comme entre pratique et théorie, je mets en scène ma rencontre d'Artaud et sa propre rencontre avec le Mexique : double rencontre qui informe ma lecture et mon expérience des ateliers *drag kings* en tant que contre-fabriques du corps.

Mots-clés : Théâtre de la cruauté - performance - performativité - ateliers drag king - corps - corporel - réflexivité

Summary

From the theater of cruelty to the queer performance Aesthetics and politics of the drag king workshops

How and why do some contemporary body practices that take place at the crossroads of aesthetics and politics give to the critics of the sexual order a dimension that is both experiential and experimental? How do they produce meaning and effects that are susceptible of questioning the dominant rational order? These are the questions that guide the present research work. To answer them, I focus on a specific practice that operates as a tool to the feminist struggle: the drag king workshops. I propose here to analyze these workshop experiences at the light of a particular and decentered reading of Antonin Artaud's theater of cruelty. This reading relates the artaudian notion of cruelty to the notions of performance and performativity to highlight the creative and potentially subversive dimension of a corporal and collective practice. Through this way, I seek to trace a notion of the body as an agent of resistance. By relating aesthetic transformation and political engagement, this work on a "political travesty practice" explores the critical dimension of a kind of questioning our own corporal positions reflecting the scale of privileges and oppressions constituted by the dominant régime of rationality. Thus, I intend to give account of a way that transformative methodologies of knowledges are incarnated and can enrich the intellectual and political activity.

My approach to these questions is also a situated approach, hence the autobiographic dimension of the process I propose and retrace here. Artaud has been a harsh critic of the logical and aesthetical forms of "western" rationality. That is why his reading can be useful to think the western closure. In fact, from my own position as a *sudaka*, a south American, Colombian migrant, taken within a complex colonial history, I articulate, through my reading of Artaud's thought and itinerary the critic of the sexual order and the critic of a dominant rationality. Faithful to a conception of the consubstantial connections between aesthetics and politics, as well as between practice and theory, I put on stage my encounter with Artaud and his own encounter with Mexico, a double encounter that informs my reading and my experience in the drag king workshops as counter-factories of the body.

Keywords: Theater of cruelty - performance - performativity - drag king workshops - body - body-reflexivity

Resumen

Del teatro de la crueldad a la performance queer Estética y política de los talleres drag king

¿Cómo y por qué ciertas prácticas contemporáneas del cuerpo, que se despliegan en el cruce entre estética y política, proporcionan a la crítica del orden sexual una dimensión a la vez vivencial y experimental? ¿Cómo producen éstas sentidos y efectos susceptibles de poner en cuestión el orden racional dominante? Estas son las preguntas que guían el presente trabajo de investigación. Para proporcionar algunas respuestas, me he centrado en una práctica específica que sirve como útil de lucha feminista: los talleres *drag king*. Propongo aquí analizar la experiencia de estos talleres a la luz de una lectura descentralizada del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Se trata de una lectura que vincula la noción artaudiana de crueldad a las nociones de performance y de performatividad, con el fin de subrayar la dimensión creativa y potencialmente subversiva de una práctica corporal y colectiva. A través de esto, busco rastrear una noción del cuerpo como agente de resistencia. Vinculando transformación estética y compromiso político, este trabajo sobre un “travestismo político” explora la dimensión crítica de un cierto cuestionamiento de nuestras posiciones corporales, allí dónde éstas reflejan la escala de privilegios y de opresiones constituida por el régimen de racionalidad dominante. Mi intención es así, dar cuenta de una forma de encarnación de metodologías transformadoras de saberes que pueden enriquecer la actividad intelectual y política.

Mi acercamiento a estas cuestiones es un acercamiento situado, lo que implica una dimensión voluntariamente autobiográfica del trayecto que propongo y que trazo aquí. Artaud ha sido un gran detractor de las formas lógicas y estéticas de la racionalidad «occidental», por lo que su lectura puede ser útil para pensar los límites de ésta última. De hecho, a través de una lectura del pensamiento y de la trayectoria de Artaud, articulo aquí la crítica del orden sexual a una crítica de la racionalidad dominante, desde mi propia posición como migrante sudaca, colombiana, comprendida dentro de una compleja historia colonial. Siendo fiel a una concepción de la relación consubstancial existente tanto entre estética y política como entre teoría y práctica, pongo en escena a continuación mi propio encuentro con Artaud, así como el encuentro de éste con México: un doble encuentro que informa mi experiencia de los talleres drag king como contra-fábricas del cuerpo.

Palabras clave: Teatro de la crueldad – performance – performatividad – talleres drag king - cuerpo - corpo-reflexividad

REMERCIEMENTS

Varias veces y de diferentes maneras, señalo en el texto de esta tesis que el trabajo intelectual es un trabajo colectivo, pero es éste el lugar específicamente dedicado para subrayar tal cosa e intentar expresar mi infinito agradecimiento a los valiosos encuentros que hicieron posible esta investigación y me han acompañado en la travesía continua entre múltiples fronteras. Maintes fois et de plusieurs formes, je signale au sein de cette thèse que le travail intellectuel est un travail collectif. C'est pourtant ici l'endroit dédié spécifiquement pour le souligner et essayer d'exprimer ma reconnaissance infinie aux précieuses rencontres qui ont rendu possible le cheminement de cette recherche et qui m'ont accompagné dans cette traversée continue de frontières.

À mes deux directrices pour leur accueil et encouragement de la créativité et de l'« indisciplinarité ». À Anne Berger pour avoir accepté mon projet avec tous ses changements au cours des premières années de thèse ainsi que de m'avoir soutenue institutionnellement lorsque j'en ai eu besoin. Je lui remercie aussi le fait de m'avoir ouvert des possibilités de dialogues théoriques enrichissants, de ses conseils à l'heure de devoir faire de la médiation entre positions et idées diverses, ainsi que de son regard aigu et pragmatique sur l'ensemble de mon travail.

Je remercie Cristina Castellano de son inestimable soutien, de m'avoir ouvert plusieurs champs de recherche et d'apprentissage, de m'avoir guidé avec ses conseils professionnels mais aussi de son amitié, de la confiance qu'elle m'a donnée, de m'avoir accueilli chez elle et dans son cercle tant professionnel que familial. Je lui remercie aussi le fait de m'avoir ouvert plusieurs portes au niveau académique : d'abord avec le projet Gendercit et ensuite avec l'Universidad de Guadalajara et son Centre d'Études de Genre.

Du côté du projet Gendercit (projet IRSES-Marie Curie portant sur les violences de genre et l'éducation populaire en Europe et en Amérique latine), je tiens aussi à remercier Annie Benveniste qui, en plus de m'avoir donnée de son temps pour m'aider avec quelques corrections, m'a invité à participer à ce projet en collaboration avec Castellano. Cette expérience a été précieuse car elle m'a permis d'essayer une approche de recherche qui connecte la philosophie aux sciences sociales à travers une étude de terrain sur le mouvement féministe et l'art populaire à Mendoza, Argentine. Grâce à la richesse du réseau développé par la rencontre d'associations, de collectifs, de chercheuses et d'activistes, j'ai pu consolider mes orientations méthodologiques. C'est pourquoi je

remercie tous les membres de Gendercit, notamment les équipes de Mendoza et de Salta. Je remercie Cristina Fuenzalida, Sara Gutierrez, Rosana Rodriguez et Ana de Anquin pour leur accueil et leur orientation. Je remercie la communauté féministe que j'ai pu rencontrer lors de ce séjour de recherche, laquelle m'a permis de participer à ses activités et de conspirer ensemble dans l'organisation de certaines d'entre elles, ainsi que les amitiés qui ont pu se créer à partir de là. Gracias a la escuela de educación popular Ñañakay, a La Maru, a Jessica Corpas, a Gabriela Pellegrini, a la Palma, a Greis de Herejías del Espiral y a la Tivi, por su acogedora amistad y su apañe sororo.

En cuanto à l'Universidad de Guadalajara, agradezco especialmente a Elizabeth Vivero Marín y a Lupita Nuñez por su calurosa acogida en el Centro de Estudios de Género y por sus invitaciones a valiosas actividades académicas. Je remercie également les rencontres qui ont eu lieu en dehors de l'université lors de mon séjour de recherche au Mexique et dont la contribution à ma recherche a été aussi précieuse. Le doy las gracias a Vimarith Arcega por su amistad: su espontaneidad, su creatividad, su carisma y activismo fueron claves en mi trabajo de campo. Junto a Vimarith, le agradezco también a sus amigas, quienes me acogieron como una de ellas: a Raquel, Aldo, Vivi y Vikingo. También fue central aquí la amistad y el apoyo de Asturiela Mondragón, por su dulzura, curiosidad, empatía y carácter. Agradezco igualmente a la comisión de teatro del colectivo de apoyo al CNI (Congreso Nacional Indígena) por sus aprendizajes sobre la incidencia política del teatro callejero desde una perspectiva zapatista. Al grupo de Jóvenes Indígenas Urbanos en la Zona Metropolitana de Guadalajara (JIU), por compartir algunos de sus horizontes de saberes conmigo. A Susy Flores, a Mariela, a Sarai y a Astrid por su amable acogida, sus diálogos y sus compartires, que siempre me enseñaron algo nuevo.

J'exprime également ma reconnaissance envers le GIS Institut de Genre et l'Université Paris 8, institutions dont les financements ont rendu possible mon travail de terrain au Mexique. Je dois remercier aussi le GIS IdG qui, de la main de l'équipe de la MSH Paris-Nord, m'a octroyé un espace de travail où rédiger la thèse dans les meilleures conditions. Dans ce cadre, je remercie aussi Maëlle, Anne-Cecile, Josselin, Chiara, Hadrien et toutes les personnes avec lesquelles j'ai partagé cet espace, où les conversations et les conseils m'ont aidé à mieux comprendre le fonctionnement académique ainsi qu'à rendre plus solidaire et moins solitaire la tâche de rédaction. Un autre espace où j'ai pu rencontrer cette sorte de solidarité est celui créé par les doctorantes de Berger. Je remercie

donc les personnes que j’y ai rencontré, et dont les partages m’ont toujours donné une sorte de rassurance : Isabelle Klein, Jamie Herd, Heta Rundgren et Derya Uzunkala. J’exprime aussi ma reconnaissance aux autres doctorant·e·s du LEGS, qui ont essayé aussi de vaincre l’isolement dans lequel on retombe souvent lors de ce processus de thèse.

Cette thèse doit énormément aux personnes qui m’ont octroyé leurs temps et énergies pour participer à mes ateliers ou partager avec moi leurs histoires lors d’entretiens ou de conversations. Mil gracias a Sayak Valencia, a Nancy Cázares, a Damian Lázuli, a Clara Camille Greth, a Victor Marzouk, a Lucie Fernandez, a Julia Antivilo, a Alicia Sabina, a Rachele Borghi, a las Drama Cuins, a Oswaldo Calderón, a sus Hermanas Vampiro y a Antonio Marquet.

Debo expresar además mi gratitud infinitamente amorosa hacia mi familia por su compañía a la distancia, sobre todo a Margarita Franco Suarez y a Carlos Maldonado Muete. A mi mamá porque su constante apoyo y sus cuidados me han impulsado a hacer lo que quiero, porque siempre me ha sabido escuchar, por sus consejos y porque su resiliencia ha sido el mejor ejemplo para poder terminar lo que comienzo. A mi papá, también por su apoyo, porque nuestras conversaciones siempre enriquecen mi perspectiva, porque su amor a la pedagogía y sus consejos me ayudaron a salir de varios bloqueos tesisicos y lo hicieron un director indirecto y personal de mi tesis.

Une autre personne qui est devenue également une sorte de directeur personnel et non institutionnel de ma thèse est Noé. Agradezco la gigantesca ayuda que me brindó porque sin todas sus atenciones y cuidados este trabajo no hubiera sido posible. Por un lado, le agradezco porque su afecto, su apoyo, su paciencia y su contención me fueron imprescindible; por otro lado, le agradezco todo el trabajo y el tiempo que dedicó para ayudarme con las correcciones, con las traducciones, con la expresión, la organización y la creación de ideas. Je remercie, par ailleurs, toutes les autres personnes qui à un moment donné ont pu m’aider avec les corrections : Quentin, Dragos, Anne de Marseille, Julie, Ophélie et Marie.

Debo una gratitud incalculable a todas las personas cuya amistad y apañes me permitieron salir sana y salva de esta travesía. A Alejandra, porque me ha abierto perspectivas y horizontes de realidad críticos, porque su sabiduría siempre me ayudó a entender los entramados sociales de nuestras vivencias, porque nuestras conversaciones y experiencias siempre son un aprendizaje, porque sus consejos siempre fueron asertivos y porque su alegría y su activismo siempre fueron fuente de motivación para seguir andando y desandando caminos.

A las colectividades feministas que resultaron en fuertes vínculos de lucha, de amistad y de complicidad, que hicieron la vida en París mil veces más llevadera y de mi cuerpo un agente de resistencia antipatriarcal, antiracista, anticapitalista, descolonial: a la Collective Indéfinie, a la comisión arte de Alerta Feminista, a la Batucada lesbotransfeminista y decolonial Guarichas Cós mikas y a la Conexión Sudaka. A Carla, a Malena, a Fedra, a Carlota, a Mariana, a Mar, a Maye, a Lu, a Cata, a Gianni y a Gonza, por hacer de la resistencia una fiesta rebelde y de la rabia una fuente de creatividad para la lucha.

À Xiaoyi, à Julien, à Rachel, à Thierry, à Gaëlle, à Vivien et au groupe de danse africaine de Lamine, pour avoir réchauffé mon cœur au milieu du froid parisien, pour toute la joie et la danse remplies de partages et d'apprentissages militants, pour l'empathie et le soutien.

A Adriana, a Ana y a Yira por sus consejos tanto emocionales como académicos, por la conspiración, porque su apañe también me ha sido indispensable, porque nuestro encuentro le dio a mi vida un rumbo nuevo, abrió y sigue abriendo horizontes de acción.

A les vecis que me acompañaron en el último tramo de este proceso, en pleno periodo pandémico, a la gente de Sal-a-Caranday y a la bandita querida y peluda, a Cristina, a Germán, a NanciE, a Camito y a CaroMinka, por su solidaridad, su escucha, sus consejos, sus cuidados, su accionar desobediente, por la posibilidad de dispersión cuando fue necesaria, por la amistad animala, por el gatuperio, la ternura y la novela tropical, por tantos consentimientos, porque su apoyo me dio la bienvenida, me recordó el calor humano del territorio en el que nací y supo mantenerme con el corazón pleno.

TABLE DE MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
SUMMARY	4
RESUMEN	5
REMERCIEMENTS.....	6
TABLE DE MATIÈRES.....	10
INTRODUCTION.....	12
ACTE I. POUR UNE CRITIQUE DE LA RATIONALITÉ MODERNE.....	22
SCÉNOGRAPHIE OU LE THÉÂTRE GÉOPOLITIQUE DU CONCEPT	23
Scène 1. Le fond colonial de la rationalité moderne.....	23
Tableau 1. La race et le sexe de la raison	27
Scène 2. La scène d'Artaud. Une lecture critique.....	39
Tableau 2. Pourquoi Artaud ?	40
Tableau 3. Entre la France et le Mexique : la colonialité en scénographie	51
Tableau 4. La civilisation <i>Autre</i>	59
Tableau 5. Le patriarcat : un paysage ambigu, flou et plein de dildos	63
Tableau 6. <i>artaud</i> : une lecture entortillée ?.....	74
PERSONNAGES	83
Cruauté et théâtre de la cruauté.....	83
Performance	96
Performativité	114
LE TERRAIN DE JEU ET DE RENCONTRE DES PERSONNAGES	130
INTERPRÈTES	133
ACTE II. LES ATELIERS.....	134
Scène 1. Scénographie méthodologique : dans les coulisses.....	135
Tableau 1. L'atelier butoh-king au Point-Ephémère, Paris, 17 et 18 septembre 2016	146
Tableau 2. L'atelier drag king-queen-queer au Juana Gallo Bar, Colima le 10 et le 11 novembre 2017.....	150
Scène 2. Le public est directement immergé dans l'espace de la mise en scène à travers un langage concret.....	153
<i>L'entre-deux</i>	153
Tableau 1. Atelier butoh-king au Point-Ephémère, Paris, 17 et 18 septembre 2016.....	160

Tableau 2. Atelier drag king-queen-queer au Juana Gallo Bar, Colima, 10 et 11 novembre 2017	168
.....	
<i>L'entre-deux</i>	172
Scène 3. L'expérience présente des corps met en question l'injonction d'une autorité transcendante	176
.....	
<i>Dans les rues de Colima, México et Paris, toutes confondues</i>	176
Tableau 1. México, 19 décembre 2017	179
Tableau 2. Colima, 10 et 11 novembre 2017	182
Tableau 3. Paris, le 18 septembre 2016.....	189
<i>Dans les rues de Colima, México et Paris, toutes confondues</i>	190
Scène 4. L'estompage des limites entre le théâtre et la vie	203
Tableau 1. Des masculinités désobéissantes et autres hybrides.....	203
Tableau 2. Bénéfices émancipatoires.....	210
Tableau 3. Erotisation	215
Tableau 4. Les différentes expressions de la cruauté.....	220
ACTE III. RECIT D'UN VOYAGE ENTRE MONDES.....	232
Scène 1. Du « <i>playful 'world' – travelling</i> » : les ateliers drag king entre migration et genre	233
Scène 2. En guise de tombée du rideau	238
Tableau 1. Le théâtre de la cruauté et les ateliers <i>drag</i>	238
Tableau 2. Les manifestations de la cruauté et ses limites dans les ateliers.....	241
Tableau 3. Entre <i>artaud</i> , l'autoethnographie et les ateliers	242
Tableau 4. L'espace de la cruauté : l'ambiguïté, l'entre-deux, l'entre-plusieurs, un état coatlicue.	243
.....	
RÉFÉRENCES	245
TABLE DE FIGURES	251
ANNEXES	252
Annexe 1. Entretien avec Clara C. Greth/Clark Kent (CG).....	252
Annexe 2. Entretien AVEC LUCIE FERNANDEZ/ ROBIN DE DOIGT (LF).....	268
Annexe 3. Entretien avec Damian Lazuli (DL)	289
Annexe 4. Entretien avec Nancy Cázares/Gabriel (NC).....	300
Annexe 5. Entretien avec Sayak Valencia (SV).....	309
Annexe 6. Entretien avec Victor Marzouk (VM).....	324
Annexe 7. Entretien avec Rachele Borghi (RB).....	337

INTRODUCTION

Creo que al cambiarnos, cambiamos al mundo, que el viaje por el camino de El mundo zurdo es el camino de un movimiento en dos sentidos- irse al fondo de una misma y extenderse hacia el mundo, una recreación simultanea de una misma y una reconstrucción de la sociedad. Pero me siento confusa sin saber como lograr esto.¹

Gloria Anzaldúa, La Prieta: 167

Approche et formulation de la problématique

Ce travail de recherche est une tentative pour dissiper la perplexité exprimée par Anzaldúa et que je partage. J'essaie de tracer la piste d'un voyage possible vers ce *mundo zurdo* (littéralement, « monde gaucher »), un monde construit par une alliance entre des êtres qui ne rentrent pas, ne peuvent pas ou ne veulent plus rentrer dans les cadres imposés par la vision dominante du monde, une alliance entre des êtres qui travaillent ensemble avec leurs différences, leurs particularités et leurs contradictions, pour produire des transformations effectives. Bien entendu, cette tentative n'est qu'une trajectoire possible parmi d'autres, trajectoire qui s'est offerte à moi en fonction ma situation particulière et que je ne cherche pas à présenter comme une voie royale.

Malgré son caractère de travail universitaire, ma recherche vise également à mettre en évidence le fait que la production et la transmission de savoir n'appartiennent pas au seul système universitaire : elles se déroulent aussi bien en dehors de ses murs. La connaissance se construit aussi à partir des expériences de vie, en collectivité, car les savoirs sont toujours incarnés, et que ces incarnations peuvent être diverses. La production de savoir dépend même intimement de l'interaction sociale et des apprentissages tirés de rencontres souvent inestimables avec d'autres personnes. C'est pour souligner le caractère incarné du processus de recherche et d'écriture que j'ai choisi d'employer la première personne dans ce travail. Mon emploi de la première personne

¹Je crois qu'en nous transformant nous-mêmes, nous transformons le monde, que se lancer sur le chemin dont il est question dans *Le monde gaucher* [*El Mundo zurdo*], c'est suivre un mouvement à double sens – un plongeon au fond de soi-même et une extension de soi vers le monde, une nouvelle création de soi-même et une reconstruction de la société. Mais je me sens perplexe, sans savoir comment y parvenir. (Toutes les traductions de l'espagnol au français de l'œuvre de Gloria Anzaldúa sont personnelles)

n'est donc pas le signe d'un quelconque égocentrisme, mais au contraire pour signaler que mes propos ne sont pas l'expression d'un sujet universel, mais d'une subjectivité prise dans une position et des relations sociales particulières. C'est aussi pour cela que ce travail prend la forme d'une chronique des e(a)ffe(c)ts (des effets et des affects) d'un voyage *travesti* transfrontalier. Il s'agit d'un récit qui met en œuvre ce que Gloria Anzaldúa (2002, p. 578) appelle une *autohistoria-teoría*, une autohistoire théorisante et réflexive : une construction de savoir à partir de récits personnels et de l'expérience collective qui fait une part à la créativité et à l'imagination en se servant d'éléments fictionnels. L'*autohistoria-teoría* rejoint l'épistémologie située et fait écho à la consigne féministe selon laquelle « le personnel est politique », ce qui veut dire aussi que le personnel est collectif.

Si le personnel est politique, les chemins de la connaissance, de la conscience, de la (ré)incarnation, le voyage vers le *mundo zurdo*, consistent pour moi à aller jusqu'au fond et le faire s'effondrer, c'est-à-dire, en faire une superficie lisse, glissante, ondulante, vive. Par faire s'effondrer le fond, ce que je veux dire c'est de mener une exploration de l'« intériorité » qui construit ma subjectivité. Il s'agit par cette exploration de faire en quelque sorte que cette intériorité (ou ce qui la maintient) s'effondre sur elle-même, de la conscientiser, de l'extérioriser, de la politiser, de la déconstruire : il s'agit d'explorer les entrailles de mon corps pour essayer de détourner ce qui fait fonctionner le système social qui m'opprime et qui opprime à travers moi, et de découvrir ainsi des possibilités d'action subversive. Le féminisme est ainsi pour moi un travail constant d'autocritique, de construction et de valorisation de façons « alternatives » d'être en relation dans et avec le monde, une tentative pour transformer les relations de pouvoir.

Si historiquement le féminisme s'est construit autour d'un sujet femme conçu comme immédiatement universel, dont les limites ont été justement pointées par entre autres le Black Feminism, les féministes Tiers-mondistes, indigènes, des suds du monde, le transféminisme ou les collectifs de lutte des personnes non-hétérosexuelles. L'oppression vécue par ce sujet femme n'est pas universellement partagée car elle est située à l'intérieur d'un système particulier de rapports de pouvoir. Je comprends le féminisme comme une lutte de et pour nos corps désappropriés, objectivisés, disciplinés pour être violemment modelés en accord avec la place qui nous est assignée dans la hiérarchie sociale, place à partir de laquelle nous reproduisons nous-mêmes des oppressions ; une lutte pour la réappropriation de nos corps, qui suppose, au vu de la réalité intimement sociale des corps, de bouleverser les structures sociales toutes entières.

Le processus inachevé de décolonisation de mon propre corps ainsi que mon activité d'activiste féministe m'ont convaincue de la nécessité, pour penser le féminisme, de prendre en compte les particularités situées de chaque personne, les différents rapports de pouvoir qui sont en jeu et les différentes formes d'oppressions qui en découlent, s'entrecroisent et se confortent entre elles. La créativité et l'amitié sont devenues pour moi le pont toujours présent entre l'expérience personnelle, la lutte collective et la théorie. C'est à partir de là que je me suis intéressée aux féminismes décoloniaux provenant de l'Amérique Latine, aux travaux des chicanxs et des féministes Tiersmondistes. Cette approche n'a pas été purement théorique et ne peut pas l'être alors que je suis moi-même une femme cisgenre, latina, migrante, habitant pour le moment dans l'un des pays centraux du monde contemporain (la France). Néanmoins, ayant eu accès aux études universitaires, ma formation académique et mon univers intellectuel se sont nourris d'un savoir consacré et hégémonique, centré sur les écrits d'auteurs venant d'Europe et d'Amérique du Nord, y compris un certain nombre de penseurs critiques au sein de l'hégémonie. Cela se reflète dans les références bibliographique et conceptuelles de ce travail, lesquelles tissent une interaction culturelle et des positions différentes dans la production de savoir.

L'histoire de la philosophie européenne et des États-Unis a occupé une place importante dans l'ensemble des six ans de ma formation universitaire en philosophie. Lors de ce parcours de formation, la lecture d'Antonin Artaud, de sa proposition d'un théâtre de la cruauté (TdC) et de sa critique de ce que lui-même a appelé la raison « occidentale », m'a permis d'envisager la possibilité d'un dispositif esthétique capable d'opérer une modification des corps en mettant en question leur structuration selon une hiérarchie imposée. La lecture du théâtre de la cruauté m'a ainsi permis de penser à la possibilité d'une contre-fabrique des corps qui prendrait la forme d'un processus artistique et de me poser la question de l'existence contemporaine de ces contre-fabriques.

Le terme *contre-fabrique* m'a été suggéré par une amie, Alejandra Bello Urrego. Ce terme me semble particulièrement approprié pour désigner les pratiques où nos gestes et actions désarticulent le fonctionnement habituel et attendu de nos corps, ce fonctionnement que nous avons internalisé jusqu'à le rendre « naturel ». Ce fonctionnement programmé, cette discipline de nos désirs, nous contraint à vouloir adopter une identité fixe et idéale qui limite notre façon de vivre, l'horizon de nos plaisirs et de nos créations de savoirs. Je chercherai ainsi dans ce travail à examiner des réponses possibles à la question suivante : *comment fonctionnent les contre-fabriques du corps*

basées sur une critique du système de sexe ? Ou, de façon plus concise : comment fonctionnent certaines contre-fabriques du sexe ?

Le terme de *sexe* englobe le sexe biologique, qui fait référence aux différences anatomiques entre femelles et mâles ; le genre, qui désigne les comportements et les codes sociaux qui constituent des différences entre hommes et femmes ; et la sexualité, la pratique sexuelle. La pensée féministe sépare ces trois acceptions pour montrer qu'il n'y a pas de lien de causalité entre elles et que l'imposition d'un tel lien est l'expression d'une idéologie et d'une politique qui instaurent un système hétérosexiste et raciste. Certaines féministes se sont centrées sur le concept de genre pour signaler que les caractéristiques attribuées à la masculinité et à la féminité ne sont pas des données naturelles qui suivent nécessairement du fait qu'un corps ait un utérus, une vulve ou un pénis. Pourtant, comme plusieurs autres féministes² le notent, le sexe biologique qui distingue les mâles des femelles n'est pas non plus une donnée naturelle privée de toute signification sociale. En réalité, poser comme une donnée fondamentale des rapports sociaux de sexe la division duale du sexe biologique implique déjà une lecture genrée des corps, basée sur l'hétérosexualité reproductive comme norme. Une contre-fabrique du sexe pourrait se comprendre comme un exercice qui court-circuite cette compréhension du sexe comme marque d'identification de nos corps et nos rôles sociaux.

A partir de la pensée de Michel Foucault (1975, 1976) on entend comment dans les sociétés libérales telle que celles de l'Europe occidentale, les règlements scolaires, médicaux, militaires, de l'église et de la famille hétéropatriarcale, entre autres, sont de mécanismes disciplinaires qui délimitent et façonnent nos corps, nos comportements, nos désirs et notre sexualité. Toute notre vie est façonnée de telle manière que nous servons à produire et reproduire le modèle de société établi. Ce modèle de société, ainsi que les institutions qui l'incarnent, s'est exporté au-delà de l'Europe à travers la colonisation et se maintient aujourd'hui à travers des politiques impérialistes. Comme le montre Maria Lugones (2008), ainsi que de nombreux·euses autres autrice·teurs et activistes qui travaillent depuis une perspective décoloniale, l'imposition coloniale d'un modèle de société s'est faite d'une manière telle que, même après les processus d'indépendance des colonies,

² Par exemple, Elsa Dorlin, Judith Butler, Anne Fausto-Sterling

ce modèle est demeuré comme un idéal à reproduire pour les corps bien disciplinés des ex-colonies, comme un horizon de progrès indépassable.

En même temps que je travaillais sur le théâtre de la cruauté pour mon master, je commençais à prendre conscience de l'imbrication des violences de genre, de race et de classe, autant dans ma situation présente comme migrante racisée latina en France, que dans ma situation passée comme femme non racisée, de classe moyenne, ayant accès à l'éducation universitaire en Colombie. Je prenais aussi conscience des résistances quotidiennes, conscientes ou inconscientes, que j'opposais à ces oppressions, ainsi que des résistances que d'autres personnes leur opposaient. Cela m'a permis de politiser plus explicitement mes expériences à partir d'un féminisme qui se concrétisait dans des actions, des réflexions et des dialogues en collectivité autour de perspectives décoloniales liées notamment au territoire d'Abya Yala³. Dans ce contexte, j'ai essayé de construire des liens entre ma démarche universitaire, ma situation personnelle et mes engagements politiques : pour créer ce lien, la clef a été une analyse du fonctionnement des corps.

Ma lecture d'Artaud s'est alors complexifiée, elle s'est tordue, s'est « entortillée ». Le terme *entortiller* a ici la particularité de faire un pont entre le français et l'espagnol en renvoyant à divers éléments des cultures et des luttes sociales qui me traversent. Le terme français ressemble à celui de *tortilla* en espagnol : un gâteau à base de maïs qui date de l'époque précolombienne et qui forme une partie importante des cultures de certains peuples d'Abya Yala. En Colombie, la version locale des *tortillas* sont les *arepas*, et aussi bien le terme de *tortillera* que celui de *arepera* sont utilisés dans le langage familier pour signifier lesbienne. Ce sont des termes qui étaient péjoratifs, mais qui ont été réappropriés pour être revendiqués politiquement. Aussi le terme *tortilla* rejoint-il celui d'entortiller en français (au sens de tordre plutôt que d'enrouler), dont la traduction en espagnol serait *torcer* : l'adjectif *torcido* ou *torcida* est également utilisé en Colombie pour désigner de manière informelle une personne avec un genre, une sexualité ou une morale « douteuses », c'est-à-dire non-hétérosexuelles. Toutes ces significations sont incluses dans le sens que je donne au mot *entortiller*. Il pourrait sembler proche du terme *queer*, mais celui-ci renvoie à des constructions culturelles qui ne me traversent pas tout à fait. Je me méfie de ce terme car il s'agit d'un vocable qui s'impose parfois de manière problématique, d'une terminologie produite à proximité des

³ Nom en langue kuna du continent qui, à partir de la colonisation, s'est appelé l'Amérique, et que beaucoup de peuples indigènes aujourd'hui en résistance préfèrent et invitent à utiliser.

centres de pouvoir qui invisibilise les processus de lutte d'autres endroits ainsi que le droit de ceux dernières à nommer leurs propres processus. Ce terme peut aussi homogénéiser les différences marquées par des expériences, des contextes et des rapports de pouvoir variés. J'utilise pourtant le terme *queer* à certains moments, y compris dans le titre de ce travail de recherche, parce qu'il peut être pratique, ou même requis dans certains espaces pour faciliter les échanges et la compréhension mutuelle. Toutefois, mon utilisation du terme *queer* dans ce travail renvoie à la signification qu'Anzaldúa lui donne dans ses écrits, la plus appropriée pour exprimer mon expérience. Chez Anzaldúa, le terme *queer* ne fait pas seulement référence à une forme de dissidence par rapport à l'ordre binaire de sexe, il signifie aussi une confrontation des préjugés raciaux et coloniaux. Les frontières nationales elles-mêmes peuvent ainsi être caractérisées par cette autrice comme des espaces queers, où habitent « the people that don't belong anywhere, not in the dominant world nor completely within our own respective cultures »⁴ (Anzaldúa, 2009, p. 50), où co-existent des oppressions multiples. Même si différentes personnes ne subissent pas les mêmes oppressions, ces espaces supposent que l'on ne mette pas de côté les oppressions que l'on ne subit pas comme individu, mais qu'on les reconnaisse sans chercher à les réduire à l'une ou l'autre des oppressions que l'on subit, sans que l'on cherche à déterminer quelle serait l'oppression « principale ». En tant que personne et activiste queer, Anzaldúa ne se voit pas obligée de donner une priorité au mouvement féministe, lesbien, chicano ou ouvrier. Pour elle, « queer » est un vocable flexible qui permet d'éviter de fragmenter son existence et ses luttes entre les différentes dimensions qui construisent sa vie, car ce terme signale précisément leur imbrication.

La lecture d'Artaud, donc, mise en relation avec mes expériences et mes rencontres autour du féminisme et des perspectives décoloniales, est devenue une lecture *tortillera, torcida et travesti*, comme on le verra. Artaud s'est alors mué en *artaud*, sans lettre majuscule. Je me suis ainsi mise à essayer des manières « tordues » ou « entortillées » d'appréhender la pensée d'Artaud, en examinant les logiques qui l'ont construite et les réinterprétations ou les « déviations » qu'elle permet.

L'œuvre d'Artaud et sa proposition du théâtre de la cruauté me sont ainsi apparues comme une expression de l'art de la *frontera* dont parle Anzaldúa : une manifestation du caractère habitable d'un espace marqué par une multiplicité de croisements ou de *passages* possibles. J'ai donc cherché

⁴ « les personnes qui n'appartiennent à aucun endroit, ni au monde dominant ni tout à fait à leurs propres cultures »

à faire dialoguer la pensée d'Artaud avec des discours plus contemporains, pour mettre en évidence les *passages* que cette pensée permet. Ainsi, pour approfondir la critique de la rationalité « occidentale » (que l'on pourrait aussi appeler « moderne ») développée par Artaud, je mets les analyses de celui-ci en perspective avec les écrits de certain·es auteur·trices dont la pensée a irrigué les théories décoloniales et postcoloniales, notamment María Lugones, Rita Segato, Nelson Maldonado-Torres et Franz Fanon. L'analyse que fait Artaud de l'importance et de la centralité de la dimension corporelle de l'existence, qui structure de bout en bout ce travail de recherche, m'a quant à elle amenée à faire dialoguer son œuvre avec celle d'auteur·trices se réclamant du féminisme ou de la dissidence sexuelle et qui mobilisent notamment des outils esthétiques ou artistiques (artistiques et activistes). Parmi ces outils, je me suis centrée sur l'art de la performance en raison de sa proximité avec les caractéristiques du théâtre de la cruauté, en particulier l'importance donnée aux corps : j'ai ainsi cherché à faire dialoguer *artaud* avec des auteur·trices proches des études de la performance comme Diana Taylor et Mariana Ortecho, ainsi que de plusieurs autres performeur·euses féministes, tel·les que Sayak Valencia, Giuseppe Campuzano, Alba Pons Rabasa et Paul B. Preciado.

A partir de l'analyse de certaines pratiques féministes qui visent à casser la discipline dominante de nos corps, il me semble ainsi possible de tisser une notion du corps comme agent de résistance. C'est ce travail que je me propose de tenter, à travers une lecture particulière du TdC en lien avec le concept de performance et de performativité, qui sont autant d'outils d'analyse permettant de comprendre la dimension corporelle de notre existence comme productrice de sens et de subversion politique.

Perspectives et démarches d'étude

Ce travail, centré sur les corps, ce qu'ils font et ce qui leur advient, cherche à mettre en évidence la manière dont on peut concevoir ces corps comme des agents à part entière, comme des outils de création et comme le résultat d'un processus de création. L'art de la performance a particulièrement exploré la dimension à la fois créatrice et créée, en mouvement perpétuel, des corps. En outre, d'une part, cette forme d'expression artistique a été très investie par certaines féministes (Case, 1990) et elle continue à être un outil commun dans leurs mouvements. D'autre part, elle a été historiquement influencée par la pensée d'Antonin Artaud. Je souhaite dans ce travail défendre l'idée que certains types de performance sont des actualisations de ce que Artaud a décrit comme un théâtre de la cruauté. Spécifiquement, je propose d'analyser dans cette perspective des cas concrets d'ateliers *drag king* (dk).

Paul B. Preciado (2002, 2008) inclut ce type d'ateliers dans ce qu'il appelle « des exercices de décodification du genre » et il y voit une technologie de résistance, une contre-discipline sexuelle qui contribue à la déconstruction systématique de la naturalisation des pratiques sexuelles et du système de genre. J'analyserai des cas concrets de ces pratiques, réalisées dans deux contextes différents : en France et au Mexique. En cohérence avec la pratique de l'*autohistoria-teoría*, cette analyse d'ateliers dk situés pour les uns dans un pays de la sphère latino-américaine et pour les autres dans un pays d'Europe font écho à mon expérience de vie et à mes intérêts intellectuels et politiques. Les cas que j'analyse sont soit des ateliers proposés par d'autres féministes, soit des activités que j'ai moi-même proposées à d'autres. Des éléments fictionnels et créatifs viennent alors participer à la production de connaissance.

Toujours en accord avec la pratique de l'*autohistoria-teoría*, l'analyse de ces cas passe par l'expérimentation avec mon propre corps, illustration du principe de l'« auto-cobaye », pour reprendre le terme de P. B. Preciado (2008), comme mode de production de savoir. Comme l'explique Preciado, nos corps sont des laboratoires politiques. Dans la mesure où j'ai participé aux pratiques spécifiques que je décris, mon analyse passe aussi par un examen du ressenti de mon

propre corps. En prenant les ateliers dk comme espace de recherche, ma méthodologie prend un caractère *travesti*⁵, un caractère qui va rejoindre ainsi ma lecture *entortillée* d'artaud.

Je postule donc que les ateliers *drag* sont comme une forme de réactualisation du TdC. Je me propose ainsi d'examiner la manière dont se manifeste le travail d'une cruauté transformatrice dans ces ateliers. Comment ce travail opère-t-il sur les corps ? Quels effets produit-il sur ces corps ? À quelles impositions « industrielles » ou à quels types d'oppression ces contre-fabriques permettent-elles de répondre ? Quelles variations peut-on observer dans les manifestations de la cruauté dans des contextes culturels différents ? En cherchant à répondre à ces questions, je me demande aussi s'il est possible de faire une critique de la rationalité moderne, patriarcale et colonialiste par la pratique de la performance. Les ateliers dont je rends compte dans ce travail constituent des performances qui produisent réellement la désobéissance (notamment de genre) qu'ils mettent en scène, c'est-à-dire, des performances à caractère performatif. L'analyse de ces pratiques met en évidence l'importance du *poner el cuerpo*⁶, expression que je traduirai par « mise en chair », qui désigne le fait de risquer son corps propre, afin de mener un questionnement féministe critique. Ce travail cherche ainsi à présenter une forme d'« incarnation » des méthodologies transformatrices et constructrices de savoirs qui enrichissent l'activité intellectuelle et politique. Le concept de bio-réflexivité⁷ proposé par Raewyn Connell (2014) est central à ce travail : ce concept souligne la participation active des corps dans les processus sociaux à partir de leurs expériences concrètes, sensibles et affectives, de leur fonctionnement irréductible à un objet du discours. On comprend alors les corps comme étant formés par des rapports de pouvoir historiques mais aussi comme producteurs de significations par leurs gestes, leurs mouvements et leurs interactions matérielles.

Sur le plan et l'organisation de la mise en texte de cette recherche

Ce travail, la chronique de ce voyage *travesti* transfrontalier, est présenté sous la forme d'une mise en scène, d'une espèce de pièce de théâtre théorique organisée en actes, en scènes et en tableaux. C'est une pièce qui expose les coulisses de sa construction. Ainsi, la composition

⁵ J'utilise ce terme, comme on le verra plus en détail, comme façon de se le réapproprier comme revendication politique. Les italiques indiquent que j'emploie le terme espagnol qui n'est ni féminin, ni masculin, mais neutre.

⁶ *Poner el cuerpo* est une expression de la langue espagnole qui se traduit littéralement par « mettre le corps ». L'expression signifie risquer son corps, c'est-à-dire non pas en rester à des réflexions, des critiques ou des propositions abstraites, mais faire passer ce travail par les corps, permettre que les corps engendrent leurs critiques et s'expriment.

⁷ Je reprends ici le terme employé dans la traduction proposée par les éditions Amsterdam, bien que « corpo-réflexivité » soit peut-être une traduction plus proche de l'expression anglaise originale, « *body-reflexivity* ».

scénographique occupe toute une partie du premier acte, où elle est explicitement présentée. Les personnages de cette pièce sont des concepts. On les voit se construire à travers une diversité d'interprètes qui apparaissent sur scène pourtant toujours en leur nom propre. Dans ce travail, même l'espace liminal, qui marque le passage de la vie ordinaire à la scène ou à un espace différent, est rendu manifeste dans des interstices textuels où se mélangent ensemble des rues, des personnages, des paysages, des villes et des continents différents. L'acte I est consacré à l'explicitation de la scénographie et à la présentation des personnages : autrement dit, au contexte à partir duquel se développent les concepts que je mobilise, et à ces concepts mêmes. Je mets en scène ma rencontre avec Artaud et sa propre rencontre avec le Mexique, double rencontre qui informe ma lecture et mon expérience des ateliers *drag*. Cette lecture s'inspire de certaines positions théoriques critiques décoloniales et féministes ainsi que des mouvements de dissidence sexuelle. L'acte II est consacré à la méthodologie de ma recherche, au choix et à la présentation de mon travail de terrain. J'y expose une analyse détaillée de mon expérience des ateliers, interprétée à la lumière des caractéristiques du théâtre de la cruauté. L'acte III est la tombée du rideau, où je reviens sur les développements précédents pour en aiguïser les conclusions.

Sans doute faut-il signaler enfin que ce travail incorpore aussi une autre influence : celle des œuvres de littérature latinoaméricaine de la fin du XXe et du début du XXIe siècles qui m'ont parfois servies de refuge intellectuel au cours de ma recherche — notamment les œuvres de Roberto Bolaño et de la littérature chicana, mais aussi de Manuel Zapata Olivella et Tatiana de la Tierra. Sans que je m'en rende compte d'abord, ces lectures ont fini par énormément influencer l'écriture de cette thèse. Selon Francisca Noguera (Montoya Juárez & Esteban, 2008), cette littérature se caractérise par un certain mouvement centrifuge. Ce mouvement n'exprime pas tant la recherche d'une identité personnelle, nationale ou continentale, qu'une diversité des expériences, que des fragments de dialogues entre le local et le global impliquant une pluralité de contextes et de localités. On peut donc affirmer que cette littérature exprime une idée d'extraterritorialité : une traversée continue de frontières diverses et une difficulté à définir des identités de manière tranchée. Ainsi, le récit de ce travail est celui d'un voyage entre plusieurs mondes, un passage de frontières tant extérieures qu'intérieures, de frontières entre des territoires, entre des corps et entre leurs langages. C'est un trajet où différentes scènes culturelles, géographiques, théoriques, disciplinaires s'entremêlent à mesure qu'on les traverse, et qui expose la manière dont nos corps se forment, se déforment et se recréent lors de telles traversées.

ACTE I

POUR UNE CRITIQUE DE LA RATIONALITÉ MODERNE

SCÉNOGRAPHIE OU LE THÉÂTRE GÉOPOLITIQUE DU CONCEPT

Scène 1. Le fond colonial de la rationalité moderne

Dans la formation que j'ai eue en philosophie, on m'a appris que la philosophie moderne est marquée par le virage cartésien du *cogito ergo sum*, à partir duquel s'impose une certaine idée du sujet dans « l'Histoire de la pensée ». En tant qu'étudiante de licence, j'essayais de manière inconsciente de m'identifier avec un tel sujet. J'ai senti plusieurs fois que mon expérience ne correspondait pas à ce sujet, que je n'en comprenais pas tout à fait les positions et les élucubrations, mais j'ai appris à m'en faire une idée abstraite, extérieure à moi-même, et à tenter de l'intégrer comme mienne. On ne m'a pas appris à voir, dans ces écrits, la consolidation d'une idée de sujet construite exclusivement à partir de l'expérience de personnes qui écrivaient depuis des endroits lointains, des hommes blancs européens, pour qui d'autres expériences du monde n'existaient pas. Dans l'histoire de la philosophie moderne, on m'a appris le « *pienso, luego existo* », mais on ne m'a pas dit que toute pensée n'est pas considérée comme telle, qu'il y a des personnes qui ne pensent pas « vraiment », donc qui ne *sont* pas « vraiment », qui ne sont pas des sujets. On ne m'a pas dit non plus que parmi ces non-sujets, on compte les personnes « *del lado del charco* »⁸ où je suis née.

De telles omissions, tout comme la facilité avec laquelle j'ai accepté d'identifier une certaine production discursive provenant des pays du « Nord » à la connaissance humaine elle-même, participent à ce qu'on appelle une colonisation interne. Il s'agit de l'exaltation d'une culture propre à un centre de pouvoir impérial comme modèle universel à suivre dans l'imaginaire des personnes des pays ex-colonisés. Le contrôle colonial s'est installé en réprimant et en dévaluant les croyances, les systèmes symboliques et les modes de production de connaissance des populations colonisées, pour imposer les schémas de pensée de la culture colonisatrice comme seuls légitimes. En Abya Yala, les transformations dans les modes de connaissance du monde ont fait que, même après ladite « indépendance » des colonies, les populations « ex-coloniales » ont continué à percevoir le modèle de la société colonisatrice comme un idéal et comme un progrès. Cependant, ce changement n'a

⁸ Expression utilisée en Amérique Latine qui signifie d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique.

pas été total ; la résistance des communautés a donné lieu à des syncrétismes divers et pour beaucoup, la résistance est encore aujourd'hui une lutte quotidienne. La marginalisation ainsi que le besoin toujours actuel de lutte et de résistance sont liés au fait qu'une relation de subordination entre une culture dominante et les cultures des populations « ex-colonisées » continue d'exister. La « vérité » du savoir colonisateur est toujours considérée comme telle : après la colonisation, ceux qui ont eu accès au pouvoir ont continué à l'adopter jusqu'à aujourd'hui. Cette relation à la vérité des colonisateurs est appelée « colonialité » par le groupe de recherche modernité/colonialité⁹, pour marquer une différence avec le processus historique de la colonisation directe.

La colonisation de l'Abya Yala par l'Europe se distingue de tout autre processus de colonisation ayant eu lieu avant parce qu'elle a créé une Histoire Mondiale là où il n'y avait que des histoires de communautés adjacentes et plus ou moins isolées : la colonisation romaine, perse, chinoise, inca ou maya, celle de l'empire de Songhay ou du Mali, etc. (Dussel, 2000). Cette colonisation s'est faite à une échelle globale à travers le commerce triangulaire. L'expansion portugaise et l'émergence de l'Amérique hispanique feront que le centre d'intérêt politique et économique européen, auparavant situé autour de la Méditerranée, se déplace vers l'Atlantique. Avec ce déplacement, les points cardinaux vont prendre une dimension sémiotique différente. Un mythe de ce qu'est l'« Occident » comme centre de pouvoir mondiale va se créer. Plus tard, en réponse à cela, certains travaux vont tracer des narratives historiques qui sont intéressantes d'exposer brièvement ici parce que, plus que des précisions d'histoire, constituent des sortes de contre-mythes, cherchant à décentraliser cet « Occident » et à signaler son artificialité. Je vais donc présenter certaines de ces narratives dans le but d'approfondir sur le sens que le mythe de « l'Occident » peut prendre dans ce travail. Pour commencer, on a déjà cité le travail d'Enrique Dussel : qui se situe dans le champ de la philosophie latinoaméricaine et dans la philosophie de la libération.

⁹ Le groupe de recherche Modernité/Colonialité se forme à partir d'un projet de mettre en dialogue des théories de l'Amérique Latine sur la colonialité avec l'analyse du système-monde de Wallerstein. Sa période plus active est de 1998 à 2008. C'est un groupe multidisciplinaire dans lequel participent les sociologues Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Agustín Lao-Montes ; les sémiologues Walter Mignolo et Zulma Palermo ; la pédagogue Catherine Walsh, le critique littéraire Arturo Escobar ; et les philosophes Fernando Coronil, Javier Sanjinés, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones et Nelson Maldonado-Torres.

Dussel signale qu'avant que la mer Atlantique prenait un rôle central, l'Europe occidentale n'occupait qu'une position géopolitique périphérique par rapport à « l'Orient » et son contrôle de la Méditerranée. « L'Occident » était la partie de l'empire romain chrétienne et de langue latine, par opposition à « l'Orient », qui était la partie hellénique, de langue grecque, et dont les royaumes allaient jusqu'aux bords de l'Indus et du Nil. A partir du VII^e siècle, confronté à une montée en puissance du monde arabo-musulman, l'empire romain oriental choisit de s'allier avec « l'Occident » latin.

En s'appuyant sur les travaux de Samir Amin, Dussel écrit que « la diacronía unilineal Grecia-Roma-Europa es un invento ideológico de fines del siglo XVIII romántico alemán» (2000)¹⁰. Selon lui, c'est à cette période que l'on établit une relation de descendance directe entre monde hellène, monde romain et christianisme, en mettant l'accent sur l'alliance entre les empires romains occidental et oriental, et en occultant la complexité des rapports interculturels dans la région méditerranéenne et au-delà de l'Europe. C'est cette interprétation de l'histoire qui permet la construction d'une coïncidence entre Europe et « Occident ». La pensée hellénique, par exemple, auparavant géographiquement et politiquement liée à « l'Orient », a non seulement influencé la pensée chrétienne byzantine entre le III^e et le VII^e siècles, mais également la pensée arabo-musulmane entre le VIII^e et le XII^e siècles, bien avant d'inspirer les scolastiques européens à la fin du XII^e siècle (Dussel, 2000).

Le décentrement de la Méditerranée par la traversée de l'Atlantique a offert à l'« Occident » méditerranéen les moyens d'accroître son pouvoir politique et commercial. Cela, comme on le verra plus en détail, a eu des implications épistémiques et ontologiques globales, qui ont fait que le terme « Occident » fasse moins référence à la position d'un point cardinal qu'à une position centrale à partir de laquelle le reste du monde tout entier doit être mesuré.

Pour Gordon R. Lewis (2011), philosophe travaillant dans le champ de la phénoménologie postcoloniale, de la philosophie africaine et de la philosophie de la libération, entre autres, l'émergence du « nouveau monde » en 1492 entraîne une nouvelle organisation dans la gestion de l'économie et de la vie sociale et culturelle au niveau mondial. Les différents centres de pouvoir

¹⁰ « la diachronie uni-linéale Grèce-Rome-Europe est une invention idéologique du romantisme allemand du XVIII^e siècle »

auparavant distincts passent tous sous la coupe d'un pouvoir unique, par une sorte d'effondrement concentrique des centres les uns dans les autres. Cela conduit à une profonde transformation épistémologique : un régime de connaissance particulier s'impose comme le seul modèle légitime de constitution de savoirs. Selon Gordon, parler de connaissance, au singulier, est déjà une manifestation de l'unification des manières différentes de connaître le monde, produite pendant la colonisation. Cette unification a lieu quand les diverses réflexions locales sont forcées de mettre leur attention sur les productions provenant d'un centre de pouvoir qui s'impose. Cela mène à un effondrement concentrique où les connaissances, au pluriel, sont unifiées, organisées et validées sous le signe de *la connaissance* du centre. « Successive collapses of centers under the weight of other centers led, over time, to the global situation of the center and its concomitant organization of knowledges into knowledge »¹¹ (Gordon, 2011, p. 95).

Dans un contexte global, en termes d'orientation géographique, « l'Occident » pourrait désigner plus spécifiquement les pays de l'Atlantique nord. En ce sens, ne parler que d'une opposition entre « l'Occident » et « l'Orient », en général, peut être réducteur par rapport à toutes les relations géopolitiques qui se sont mises en place à partir de la colonisation de l'Abya Yala. Par exemple, en plus des conflits entre un orient et un occident euro-asiatique, il y a les relations de domination entre les pays impériaux qui appartiendraient à ce qu'on a pu appeler le « Nord » et les pays subordonnés qui appartiendraient aux « Suds ». Dans ces pays subordonnés, les institutions ont aussi contribué au développement de la vision dominante du monde en l'adoptant et en la régénérant ; il faut aussi prendre en compte les relations de domination qui existent entre ces pays. Si bien que je préfère parler en termes de « centres de pouvoir » ou de positions centrales et périphériques ; j'utiliserai aussi les termes « Occident », « occidentalisé-e », « Nord global » ou « suds globaux », selon les formulations des autrice-teurs cités ou le contexte discursif.

Anibal Quijano, sociologue qui a formulé la théorie de « la colonialité du pouvoir », laquelle constitue une contribution importante dans la pensée critique latinoaméricaine, explique que, au moment où la colonisation de l'Amérique s'est consolidée, « se constituye el complejo cultural de la racionalidad/modernidad europea como paradigma universal de conocimiento y de relación entre

¹¹ Les traductions de Gordon L. de l'anglais au français sont faites à titre personnel: « Les effondrements successifs des centres sous le poids d'autres centres ont conduit, avec le temps, à l'émergence d'un centre global et à une organisation concomitante des savoirs en savoir »

la humanidad y el resto del mundo»¹² (1992, p. 14). C'est-à-dire que la réalité de la colonisation a grandement influencé l'émergence de ce que dans l'histoire de la philosophie on appelle modernité. L'idée moderne d'un sujet pensant jaillit au moment où l'identité européenne est constituée comme supérieure à celles des populations colonisées. C'est pour se différencier de ces populations, en s'élevant au-dessus d'elles que s'instaure le Sujet, avec une majuscule : la substance pensante du *cogito ergo sum*. Sa supériorité, comme on le verra, sera justifiée par l'établissement d'une échelle raciale qui précisera des grades différents d'humanité et qui sera liée à l'imposition d'un système de genre hétéronormatif où la féminisation et la sexualité non-reproductive seront signes d'infériorité et de perversion.

Tableau 1. La race et le sexe de la raison

Dussel écrit que la substance pensante, cet *ego cogito* est précédée par un *ego conquiro*. Celui-ci serait le fondement pratique du premier. Nelson Maldonado-Torres (2007), dans sa lecture de Dussel, explique que l'*ego conquiro* fait référence à un *moi* colonisateur européen qui, dans sa rencontre avec les populations à coloniser, a besoin de s'en différencier en s'érigeant comme un être idéal. Ce faisant, il se pose en paradigme de l'humain et a pour corollaire la déshumanisation des personnes colonisées, ce qui légitime leur exploitation et celle de leurs terres.

En effet, la mise en doute de l'humanité de peuples entiers constitue l'horizon de sens dans lequel le doute cartésien (sur tout ce qui existe) peut surgir comme méthode philosophique. Le contexte de la colonisation se montre fertile pour le développement d'un dualisme entre une *res cogitans* et une *res extensa*, entre la pensée et la matière, entre la raison et le corps, entre un sujet et son objet. Le *cogito ergo sum* devient la certitude pour l'*ego conquiro* de son être Sujet et justifie, en même temps, le positionnement des personnes colonisées comme son objet, sa matière ou son corps. C'est ainsi que la rationalité cartésienne qui vient fonder la modernité fait de l'esprit (dépositaire de la raison et donc de la « vraie » connaissance) un attribut privilégié de quelques êtres humains : du sujet masculin, blanc, qui se veut universel. Aussi cette rationalité dévalue-t-

¹² Toutes les citations des œuvres en espagnole utilisées dans ce travail sont traduites au français au nom personnel: « le complexe culturel de la rationalité/modernité européenne s'est constituée comme paradigme universel de connaissance et de relation entre l'humanité et le reste du monde ».

elle le corps comme objet machine au service de la raison (de ceux qui détiennent un esprit) et réduit à ce corps tout ce qui n'est pas identifiable à ce sujet dit universel.

Cette mise en doute de l'humanité des personnes habitant les pays colonisés est appelée par Nelson Maldonado-Torres (2007) le « scepticisme misanthropique ». La notion de race est élaborée pour distinguer différents grades d'humanité, ouvrant subséquemment la voie à la production de travaux « scientifiques » qui naturalisent les races comme des données biologiques. Ayant hérité de cette gradation par la colonialité interne, les nations latino-américaines seront construites et demeurent aujourd'hui profondément stratifiés racialement. Dans les mots de l'anthropologue féministe brésilienne Laila Gonzales (1988), une espèce de continuum de couleur se manifeste là comme un arc-en-ciel classificatoire. Ainsi comme le donne en exemple l'autrice, au Brésil il y a plus de cent dénominations pour désigner la couleur des personnes. Cette classification gardant la supériorité des blancs comme groupe dominant applique une idéologie de blanchiment, pour laquelle plus on se rapproche de la couleur et de la culture blanche (c'est-à-dire anglo-eurocentrique), plus on a accès à certains privilèges sociaux et aux positions de pouvoir.

La notion de race se conjugue par ailleurs avec le système de genre implanté en Europe et avec ceux qui existaient auparavant dans les terres colonisées. Pour reprendre les termes de Dussel et de Maldonado-Torres, l'*ego conquiro* est un *ego phallico*. Maldonado-Torres se sert de cette formule, d'abord postulée par Dussel, pour intégrer les relations de genre dans son analyse de la colonialité, gardant quand même une priorité aux catégories raciales. Il ne parle pas, pourtant, de la façon dont Dussel interprète cette formule dans le cadre des relations entre hommes et femmes. Dans le livre *Para una erótica latinoamericana*, Dussel écrit en effet que l'*ego conquiro* est un sujet masculin et que l'*ego cogito* est l'*ego* d'un homme (2007, p. 13). Mais à partir de là, il proposera une « éthique du pro-jet érotique » et une réflexion sur « la moralité de la praxis sexuée », qui laisse intacte la domination masculine en Amérique latine et va jusqu'à condamner le mouvement féministe. Dans ce texte, très brièvement, Dussel rend normative l'hétérosexualité, prenant la seule pénétration phallique comme pratique sexuelle légitime, et relègue les femmes à leur tâche de mères. Il argumente, en plus, que le machisme et l'homosexualité ont été importés par les colonisateurs espagnols. Souhaitant présenter ces derniers comme les seuls dominateurs, Dussel

nie la réalité des relations de pouvoir de genre et de sexe en Abya Yala¹³, et se débarrasse aussi de sa propre responsabilité dans la perpétuation de ces relations.

Pour Giuseppe Campuzano (travesti, activiste et philosophe travaillant sur l'histoire du travestissement au Pérou), l'interprétation des relations non hétérosexuelles ou binaires à travers des identités « LGBT », catégorisées surtout à travers la sexualité comme critère, manifeste la négation d'une perspective historique préhispanique. Cette négation, liée à l'imposition violente des valeurs chrétiennes dans les sociétés colonisées, a donné pour résultat certaines positions anticoloniales qui, cherchant la légitimité devant la population, reproduisent quelques perceptions hétérosexistes établies. Campuzano n'écrit pas en relation à Dussel mais à un contexte péruvien qui lui est proche. Pourtant ses mots me semblent pertinent pour ce qui nous occupe. Il écrit : « We see here the results of a tragic misunderstanding: in their revolt against post-colonial sexual freedoms, the anti-colonialists inscribed further the ideology of the colonialists (...). Gender lost its breadth, depth and elasticity during the colonial exchange of beliefs and ideologies. This has not been recouped in post-colonial times »¹⁴ (2006, p. 36).

Les relations de pouvoir de sexe et de genre constituent un point aveugle dans certaines théories de la décolonialité provenant du groupe modernité/colonialité, surtout celles du début. Mais comme on le verra, à l'intérieur du groupe même, María Lugones formulera une critique sur ce point : elle reprend et impulse des analyses qui manifestent la fausseté d'une position comme celle de Dussel. Elle signale le besoin de penser la colonialité du pouvoir, formulée par Quijano, non seulement à travers les rapports de race, mais aussi les rapports de sexe et de genre. Quijano a ignoré ces derniers et dans son sillage, certains auteurs du groupe modernité/colonialité ont continué à reléguer ces questions dans leurs travaux. Lugones (2008) met l'accent sur la conjugaison entre un processus de racialisation et l'imposition d'un système de genre. Ce dernier est basé sur une opposition binaire, hiérarchique et hétéronormative, où l'anatomie est associée soit au féminin soit au masculin. Lugones développe son analyse en partant des travaux d'Oyèronké Oyèwùmí et de Gunn Allen. D'une part, Oyèwùmí, dans son livre *The Invention of Women*, décrit les effets de l'imposition du système de genre européen sur la société yoruba du sud-est du Nigéria lors de sa

¹³ Pour une lecture plus approfondie à ce sujet on peut voir l'article « Filosofía de la liberación y liberación de la mujer: La relación de varones y mujeres en la filosofía ética de Enrique Dussel » (Zapata, 1997)

¹⁴ « nous voyons ici le résultat d'un malentendu tragique : dans leur révolte contre les libertés sexuelles post-coloniales, les anticolonialistes ont approfondi l'idéologie colonialiste (...). Le genre a perdu son ampleur, sa profondeur et son élasticité pendant les échanges de croyances et d'idéologies »

colonisation par l'Angleterre à partir de 1862. Selon Oyèwùmí, la société Yoruba n'était pas organisée autour des rôles de genre : les concepts de « femmes » et d'« hommes » tels qu'on les entend aujourd'hui n'existaient pas avant la colonisation. Il est possible de trouver dans la langue Yoruba des préfixes (*obin* et *okin*) qui renvoient à une variation anatomique qui pourraient correspondre à la différence entre mâle et femelle, mais pour l'autrice il serait incorrect de les comprendre comme désignant le « masculin » et le « féminin ». Selon l'autrice, la différence entre ces deux préfixes ne correspond ni à une opposition, ni à une hiérarchie. La conception des « femmes » par opposition aux « hommes », comme des personnes qui non seulement n'ont pas de pénis, mais qui corollairement n'ont pas de pouvoir et sont exclues d'une participation à la sphère publique, n'existait pas. Pour Oyèwùmí, la « bio-logie » (ou le déterminisme biologique), qui détermine la position sociale selon la présence ou l'absence de certains organes, n'était pas valable pour la société Yoruba précoloniale (Oyèwùmí, 2017, p. 16).

Pour Lugones, Oyèwùmí montre que la colonisation a mis en place deux processus importants : l'imposition des races, qui a mené à l'infériorisation des personnes africaines, et l'introduction d'un système de genre, qui a mené à l'infériorisation des personnes considérées comme femelles (Lugones, 2008, p. 87-88). Il faut souligner que le travail d'Oyèwùmí n'est pas une apologie d'un passé idéalisé et sans hiérarchies. Elle note en effet que si les organes du corps humain ne déterminaient pas le statut social chez les Yorubas avant la colonisation, leur société était pourtant organisée hiérarchiquement, avec des personnes esclaves et des maîtres. Le statut social était déterminé plutôt par l'âge relative : « the seniority »¹⁵, dans un système de perception où l'audition est privilégiée sur la vision. Cela faisait que l'identité sociale des personnes changeait selon les interactions. D'après l'autrice, cette identité était ainsi relationnelle et non pas essentialiste (Oyèwùmí, 2017).

D'autre part, Lugones s'appuie sur le travail de Gunn Allen. Celle-ci propose une analyse de certaines sociétés amérindiennes qui étaient gynocratiques avant la colonisation, dont certaines reconnaissaient les personnes intersexuelles sans les classer de manière binaire et considéraient positivement l'homosexualité. S'il y avait ce qu'on identifie aujourd'hui comme des rôles de genre, ils n'étaient pas nécessairement liés à des traits anatomiques ou biologiques. La plupart des

¹⁵ L'âge relative ou « the seniority » implique que la majorité d'âge est relative selon les personnes involucrées. Ce n'est donc pas un critère concernant seulement les personnes anciennes (Oyèwùmí, 2017, p. 20).

personnes adoptaient ces rôles selon leur propension ou leur tempérament. Les Yuma, par exemple, désignaient le genre selon les rêves. Mais pour Allen, comme pour Oyéwùmi, la collaboration entre les hommes autochtones et les blancs a été l'un des facteurs importants qui a mené à la transformation des gynocraties en patriarcat et à l'amoindrissement du pouvoir des femmes dans ces communautés. Ainsi, par exemple, dans les cas des Cherokees et Iroquois, les colonisateurs britanniques ont coopté les hommes de ces peuples en les amenant en Angleterre pour y suivre une éducation britannique. Ces hommes ont fini par participer à la mise en place de l'*Indian Removal Act* ou la loi sur la déportation des Indiens, votée en 1830 aux Etats-Unis (Lugones, 2008, p. 90-91).

Pour Lugones, tant Allen comme Oyéwumî donnent des exemples d'organisations sociales où les différences de genre n'étaient pas dimorphiques, ou bien n'étaient pas basées sur le sexe en tant qu'attribut biologique et n'étaient donc pas obligatoirement hétérosexuelles. L'hétérosexualité obligatoire, liée aux rôles de genre basées sur la reproduction et sur une lecture binaire du sexe, ferait partie du système moderne et colonial qui s'est imposé aux peuples colonisés en se substituant ou en se mêlant aux systèmes d'organisation sociale en place. Il est toutefois important de souligner ici que les analyses d'Oyéwùmî et d'Allen sont basées sur l'analyse de certains peuples autochtones qui ne peuvent être tenus pour automatiquement représentatifs de tous.

Yuderkys Espinosa, dans la présentation de la traduction du livre d'Oyéwùmí en espagnol : *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, signale que l'importance de cette œuvre est qu'elle constitue une invitation à « volver a auscultar lo que hemos dado por supuesto »¹⁶ (Oyéwùmí, 2017, p. 11). Cette œuvre est une contribution aux efforts pour dépasser des conceptions anhistoriques et universalistes des catégories de genre en prenant en compte d'autres horizons d'expérience. Espinosa écrit que « no importa si estamos de acuerdo o no con su interpretación, o si solo lo estamos en parte. Con esta investigación Oyéwùmí nos siembra la duda, nos abre la puerta, nos ayuda a pensar que al final las máspreciadas y compartidas verdades universales sobre la opresión/dominación de las mujeres son solo un punto de vista dominante.»¹⁷ (Oyéwùmí, 2017, p. 11).

¹⁶ « réexaminer ce que l'on tient pour acquis »

¹⁷ « Peu importe que l'on soit d'accord ou non avec son interprétation, ou que l'on ne soit que partiellement d'accord avec. La recherche d'Oyéwùmí nous fait mettre en question, nous ouvre la porte, nous aide à penser qu'au final les vérités universelles les plus précieuses et partagées sur l'oppression/domination des femmes constituent un point de vu dominant »

Pour souligner que les hiérarchies de genre ne sont pas des réalités anhistoriques, certaines féministes communautaires d'Abya Yala préfèrent parler d'un *entronque patriarcal*: une sorte de raccordement entre un système patriarcal en place avant la colonisation et le système implanté par celle-ci (voir, par exemple, Adriana Guzmán Arroyo, 2019). Pour Rita Laura Segato, la conquête coloniale a été possible parce que des hommes non-blancs, vaincus militairement, ont agi en tant que charnières entre le monde de leur propre communauté et le monde des conquérants. Ainsi ont-ils fini par transférer la violence appropriatrice des colons au sein des rapports sociaux de leur propre monde (R. L. Segato, 2016, p. 93). S'il existe une organisation duale des genres dans ce monde que les pouvoirs coloniaux vont envahir, comme le pense Segato, cette dualité implique une forte réciprocité, à la différence de la binarité du monde colonial-moderne. Segato distingue la dualité de la binarité pour signaler que la première « est une des variantes du multiple, et parmi les termes d'une dualité il y a des transits et la commutabilité de positions est possible »¹⁸. La binarité, en revanche, signifie une relation d'opposition entre les termes. Cette différence de termes marque aussi une différence de statut ontologique des personnes impliquées : dans le monde dual, même s'il peut y avoir une hiérarchie, les positions occupées par les personnes sont irréductibles l'une à l'autre, elles impliquent chacune une plénitude ontologique qui rend impossible que l'une des positions subsume l'autre. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de sujet universel, d'Homme avec un H majuscule qui représenterait toute l'humanité ; il n'existe pas de référent universel de ce qui est défini comme l'humain, ni d'énoncés de valeur générale capables de signifier l'ensemble de l'espèce humaine. Par ailleurs, s'il existait une distinction entre d'une part un espace public, occupé surtout par les hommes qui y faisaient de la politique (des affaires, des négociations ou de la guerre), et d'autre part un espace domestique, occupé surtout par des femmes, ce dernier n'était pas apolitique, n'était pas compris comme ressortissant du privé, de l'intime, comme un espace en marge de l'autre, qui ne traite pas de l'intérêt général. Le binarisme colonial est venu coopter cette dualité existante pour imposer une organisation de genre oppositionnelle qui renforça les hiérarchies déjà existantes. Dans le monde binarisé de la modernité, l'un des termes fut destitué de sa plénitude ontologique et réduit à une fonction d'*alter*, tandis que l'autre terme représentait la totalité, l'essence de l'Être humain et du Sujet universel (Segato, 2016, p. 93-94).

¹⁸ « Lo dual es una de las variantes de lo múltiple, y entre los términos de una dualidad hay tránsitos y es posible la conmutabilidad de posiciones »

Ce que ces recherches mettent en évidence, c'est que la colonisation s'accompagne de changements importants quant à l'organisation du genre et du sexe, qui contribuent à imposer comme universelle et naturelle des différences hiérarchisantes et hétéronormatives. Pour Lugones, la science moderne a servi à naturaliser la différence sexuelle (comme système binaire) de la même façon qu'elle a servi à naturaliser la race. « La production cognitive de la modernité (...) a conceptualisé la race comme genrée et le genre comme racialisé de manière particulièrement différenciée entre les Européen·nes blanc·hes et les gens colonisés/non-blancs. La race n'est ni moins mythique ni moins fantastique que le genre –les deux sont des fictions de pouvoir »¹⁹ (2008, p. 93-94).

Les catégories « homme » et « femme » se sont constituées en prenant pour modèle l'expérience des personnes blanches européennes, de classe bourgeoise, en excluant ainsi de ces catégories l'expérience des peuples colonisés. L'homme blanc européen bourgeois a été institué comme représentant l'être humain par excellence : un Sujet actif, apte à gouverner, être de pensée et de raison. Le féminin a été compris selon le modèle d'une femme blanche européenne bourgeoise, lié à la pureté sexuelle, à la fragilité et à la passivité : un être destiné aux activités domestiques, au soin de l'homme et à la reproduction de la race (blanche). (Lugones, 2008). Cette idée de femme, en même temps qu'elle configure un idéal de féminité basée sur des privilèges de classe et sur une sexualité de reproduction obligatoire, positionne la féminité à un échelon inférieur d'humanité, comme un être au service d'un autre qui lui est supérieur.

Dans *La matrice de la race*, Elsa Dorlin (2009) expose la façon dont, à partir du XVII^e siècle, les femmes européennes qui étaient loin de posséder les caractéristiques d'une telle féminité, comme les prostituées, les travailleuses des champs, les ouvrières ou celles qui pratiquaient une sexualité non reproductive, étaient marginalisées et pathologisées. L'autrice explique comment ces corps étaient des « corps mutants », exclus du corps social des femmes tant moralement que physiologiquement, surtout via les discours médicaux et religieux. Mais si la volupté ou la « virilité » de certaines femmes européennes étaient comprises comme une pathologie ou un

¹⁹ « la producción cognitiva de la modernidad (...) ha conceptualizado la raza como «engenerizada» y al género como racializado de maneras particularmente diferenciadas entre los europeos-as/blancos-as y las gentes colonizadas/no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género –ambos son ficciones poderosas»

problème relevant des pratiques « licencieuses », ces caractéristiques adjudgées aux corps colonisés faisaient partie de leur « nature » anthropologique, une « nature monstrueuse ».

Comme exemple, on peut mentionner la soi-disant maladie de la fureur utérine, ou nymphomanie, dont la masturbation était supposée être un symptôme. L'excitation sexuelle des femmes européennes était ici comprise comme pathologique. On trouve des traces de cette pathologisation dans *L'Histoire naturelle* de Buffon (1749) et dans les *Rapports du physique et du moral de l'homme* de Cabanis (1815), cités par Dorlin (2009, p. 82-83) :

Buffon : [La fureur] est une espèce de manie qui leur trouble l'esprit et leur ôte toute pudeur, les discours les plus lascifs, les actions les plus indécentes accompagnent cette triste maladie et en décèlent l'origine.

Cabanis: La nymphomanie, (...) maladie dégradante par ses effets, qui transforment la fille la plus timide en une bacchante, et la pudeur la plus délicate en une audace furieuse, dont n'approche même pas l'effronterie de la prostitution.

La médecine avait donc le devoir de soigner et de redresser les femmes atteintes de cette « maladie ». Elle contribuait ainsi à établir une norme de sexualité féminine, agissant comme agent légitime du contrôle du corps de femmes. Néanmoins, pour les médecins, la fureur utérine ne serait qu'une maladie rare. Selon eux, les femmes (les « saines », les « vraies ») avaient plutôt tendance à être de nature froide, ce qui impliquait un désir sexuel limité, sinon inexistant. Pour soigner la nymphomanie des femmes européennes, en des cas extrêmes, les médecins faisaient appel à une nymphotomie : une amputation des nymphes et du clitoris. Mais comme le dit Dorlin (2009) en suivant ainsi J.-J Virey, en Europe, cette chirurgie n'a pas été utilisée que de façon « curative » et après avoir essayé d'autres « solutions », tandis que dans les pays « chauds » ou « orientaux », cette chirurgie était utilisée de façon « préventive », car les caractéristiques anatomiques des femmes de ces pays étaient jugées impliquer une nature plutôt « chaude » et donc « anormale ».

Dorlin se base sur certains récits de voyage en Afrique qui évoquent souvent des particularités génitales et sexuelles de femmes africaines, ainsi que sur la manière dont ces récits sont repris par le discours médical. Les auteurs de ces récits soulignent souvent avec mépris la présence de l'homosexualité et l'inversion des rôles sexuels, façon de rejeter les corps dont il est question.

« Dans le rejet de ces corps où se mêlent ensemble des identités sexuelles communément antagoniques, où se jouent des conjugalités hérétiques, c'est le possible rencontre entre européens et africains qui est condamnée. C'est l'impossibilité de se figurer une commune humanité morale qui s'exprime dans la lecture des récits d'inversion sexuelle » (Dorlin, 2009, p. 73).

Si l'histoire de l'Afrique n'est pas celle de l'Amérique, ces histoires ont été intimement liées par le commerce triangulaire. En Amérique comme en Afrique, dans les récits de voyages, l'hypersexualisation des corps et l'insistance sur les pratiques sexuelles qui inversent les rôles de genre légitimes en Europe ont été aussi un instrument de domination et de déshumanisation. Dans le livre *Quemando Mariposas*, Federico Garza Carvajal (2002) analyse la construction de la masculinité en Espagne et en Nouvelle Espagne, à partir de chroniques de moralistes espagnols du début de la période moderne et des textes juridiques produits lors de procès pour sodomie au cours du XVI^e et du XVII^e siècles. Cet ouvrage montre la manière dont est construite une image de la virilité espagnole par un discours qui attribue la sodomie, crime contre-nature, à la nature vile des personnes des colonies. Dès les premiers contacts des colonisateurs avec les personnes autochtones, chroniqueurs et officiels coloniaux ont décrit des peuples entiers de l'Abya Yala comme sodomites. Fréquemment, de telles description liaient la sodomie à des récits d'anthropophagie, de sacrifices humains, d'ivresse, de comportements efféminés et d'autres pratiques décrites comme « diaboliques ». La sodomie était décrite comme « une sorte de fléau pestilent et contagieux », et attribuée surtout aux cultures étrangères à l'Espagne (Garza Carvajal, 2002, p.17).

Des cas connus de sodomie existaient déjà en Espagne péninsulaire avant le XVI^e siècle et ils étaient plus ou moins tolérés légalement, mais au fur et à mesure que le discours des moralistes s'est diffusé afin de légitimer le projet colonial, la perception du *pecado nefando* (le pêché abominable) est devenu de plus en plus négative. « Construisant une machine monstrueuse de descriptions (des corps, des désirs, des politiques, des sexualités), les discours moralistes ont essayé de classifier et dominer idéologiquement les sujets colonisés »²⁰. En faisant de ces sujets l'Autre, l'Espagne moderne a fabriqué sa propre position de Sujet (Garza Carvajal, 2002, p. 24). Par ce processus, un « autre », à l'intérieur même de la société espagnole, fut aussi constitué.

²⁰ « Al construir una monstruosa máquina de descripciones (de cuerpos, de deseos, de políticas, de sexualidades), los discursos de los moralistas intentaron clasificar y dominar ideológicamente a los súbditos coloniales ».

Dorlin remarque que dans les récits de voyages en Afrique, les descriptions liées à la sexualité se centrent surtout sur les pratiques et les organes des femmes ; Garza Carvajal centre quant à lui son analyse sur les accusations de sodomie dans les rapports sexuels entre hommes. La perspective de Garza nous permet de souligner la dévalorisation des hommes habitant les colonies ; une dévalorisation qui passe par leur féminisation. En effet, depuis l'invasion du Mexique au XVI^e siècle, les chroniqueurs espagnols ont associé les habitants de l'Amérique aux notions de féminité et de passivité. Les premiers historiens de la cour espagnole à l'âge moderne ont basé leurs écrits sur les descriptions de ces chroniqueurs, sans avoir jamais posé les pieds sur le continent américain ni avoir vu une seule personne autochtone. Leurs travaux furent traduits en allemand, en français et en italien, constituant ainsi la « Connaissance » que l'Europe occidentale possédait sur les personnes colonisées de l'Amérique. Garza (2002) commente une description faite par Cristobal Colon, qui affirme avoir remarqué un homme différent des autres parmi les hommes nus en Hispaniola. Cet homme avait le visage peint avec du charbon, les cheveux longs et attachés, et la tête affublée de plumes de perroquet. Colon continue sa description en notant que ces autochtones ne portaient pas d'armes, qu'ils n'avaient aucun courage et qu'ils étaient d'un tempérament tellement docile que l'on pouvait facilement les commander, les obliger à faire une récolte ou à réaliser des tâches ingrates (193). Dans cette description, on voit que les caractéristiques de ce qui doit symboliser le féminin dans un imaginaire espagnol sont attribués à un groupe de personnes, sans prendre en compte les significations différentes opérant dans leur société. D'une part, s'imposent des valeurs extérieures qui se construisent ainsi comme universelles ; d'autre part, la société ainsi décrite occupe une position inférieure dans l'échelle hiérarchique définie par ces valeurs.

Plus tard, au milieu du XVII^e siècle, les autorités coloniales de Mexico, capitale de la vice-royauté de la Nouvelle Espagne, parleront de la « sodomie efféminée » comme d'un phénomène culturel endémique. Cette « féminité » de la sodomie servait à instituer une différence hiérarchique entre les cas de sodomie dans la vice-royauté et ceux de l'Espagne péninsulaire qui étaient présentés comme une forme de sodomie « virile » associée aux hommes favorisés économiquement et politiquement (Garza Carvajal, 2002, p. 258). La féminisation des hommes autochtones et des sodomites, selon les valeurs normatives de la société espagnole, les plaçait dans une position de soumission et d'immaturation cognitive et morale. Les hommes des colonies avaient donc besoin

d'un tuteur doué de raison qui devait agir comme leur gouverneur légitime. Ces conceptions venaient ainsi justifier le pouvoir espagnol.

Ainsi, l'opposition entre les pratiques et les corps des sociétés colonisées et celles et ceux des sociétés colonisatrices passe par l'établissement d'une échelle raciale, de genre et d'orientation sexuelle. Se constitue alors une représentation normative de ce que doivent être un homme, une femme et des relations qui doivent exister entre ces deux catégories. Comme l'écrit Dorlin :

L'insistance sur les curiosités sexuelles, sur les particularités génitales et sexuelles des femmes de « là-bas » permet (...) aux médecins de situer dans un ailleurs lointain, inconnu et exotique l'ensemble des femmes qui ne correspondent pas à leurs catégories médicales. (...) considérer l'homosexualité comme une caractéristique exclusive de ces peuples équivaut à ne pas penser la multiplicité des sexualités des femmes d'« ici » et à les résorber sous une seule et unique pratique licite et autorisée. (2009, p. 73)

En se servant de l'homosexualité ou de la sexualité non reproductive comme preuve de la dégénérescence des personnes colonisées, deux idées normatives sont exaltées : d'une part, l'idée de *la* femme comme reproductrice de la race blanche ; d'autre part, l'idée de *l'*homme comme chef de famille, de la société, sujet par excellence, porteur de la raison et de la morale. L'hétérosexualité, liée à une idée de la féminité limitée à un espace privé au service des hommes, s'établit ainsi comme norme sur un fond de racisme et devient une marque de civilisation, par opposition aux corps « sauvages », « impurs » et « dégénérés » des colonisé·e·s.

Pour résumer, la monstruosité et la perversion des peuples colonisés ont été associées à un manque de « raison ». Ce manque signifiait leur déshumanisation et fournissait une excuse pour justifier leur exploitation. C'est également au nom de « la raison » que seront développées en Europe les études dites scientifiques qui feront passer comme naturelles les hiérarchies de race et de sexe. Pour analyser ce processus, le groupe modernité/colonialité a distingué des formes de gestion et d'organisation du pouvoir qu'on voit ici interagir pour constituer ce qu'on appelle la colonialité du pouvoir. Celle-ci est intimement liée à la classification raciale et elle est inséparable de la colonialité du genre –que j'appellerais plutôt de sexe en tant qu'attachée à une classification de genre en relation avec la binarité sexuelle et l'hétérosexualité ; de «la colonialité du savoir –liée à la supériorité de certains savoirs et de certaines épistémologies sur d'autres ; et de la colonialité

de l'être –liée à la négation et à l'invalidation de certaines manières de vivre et de comprendre le monde.

Pour mieux comprendre le processus de ce que je déploierais ci-après, il sera utile d'approfondir un peu la notion de colonialité de l'être. Elle fait référence, explique Maldonado-Torres, à une « différence ontologique coloniale » qui se cache sous la différence ontologique dite fondamentale, formulée par Heidegger. Si celle-ci repose sur la différence entre l'être et l'étant, l'analyse de la colonialité de l'être signale que les expériences des sujets colonisés ne sont pas prises en compte dans la catégorie de l'être. La différence ontologique coloniale nie l'être des sujets colonisés. Elle est basée sur une différence sub-ontologique « entre l'être et ce qui se trouve en dessous de l'être, ou ce qui est marqué comme dispensable et non pas seulement utilisable »²¹. Cette ontologie établit une manière d'être comme seule possibilité d'Être. Elle produit des sujets liminaux qui marquent les limites de l'Être et qui, plus qu'un alter-ego, deviennent un sub-alter. Maldonado-Torres conceptualise ce sub-alter à travers la figure, empruntée à Franz Fanon, du *Damné* : un être qui n'est-pas-là, en contraposition au *Dasein* heideggérien : l'être-là (Maldonado-Torres, 2007).

Maldonado-Torres nous dira que le mot damné est lié étymologiquement au mot donner et que le donner et le recevoir sont des caractéristiques fondamentales de la subjectivité. En suivant Emmanuel Levinas, Maldonado-Torres comprend le donner comme une action métaphysique qui rend possible la communication entre un moi et un autre et donc la possibilité d'un monde commun. La subjectivité, et par concomitance la rationalité, n'a pas lieu sans les actions du donner et du recevoir, sans une interaction qui va au-delà d'un sujet pour rejoindre un autre sujet. Il y a là ce que Maldonado-Torres, suivant Levinas, appelle un moment trans-ontologique : là où ce qui est au-delà de l'être lui sert comme fondement. L'ontologique est donc basé sur le trans-ontologique, mais quand la relation réciproque entre le donner et le recevoir est truquée et que le moment trans-ontologique est ignoré, au lieu d'êtres on a l'Être, seul fondement autonome de la réalité, d'une part, et le *damné*, d'autre part. La figure du damné permet à Maldonado-Torres de présenter une subjectivité caractérisée par le donner, mais qui ne peut pas donner car tout lui a été arraché. Il faut comprendre ici le damné comme une figure discursive plus que comme la réalité de tous les peuples

²¹ « entre el ser y lo que está más abajo del ser, o lo que está marcado como dispensable y no solamente utilizable »

colonisés. Ils ont beaucoup à partager, mais ce qu'ils partagent n'est pas valorisé dans ou ne convient pas aux réseaux de production et de distribution dominants.

En réponse à la colonialité, Maldonado-Torres, suivant le groupe modernité/colonialité, parle d'un virage décolonial. Dans les termes de cet auteur, il s'agit d'un changement d'attitude et de perspective lié à l'aspiration d'établir des conditions dans lesquelles les sujets puissent donner et recevoir de manière réciproque et généreuse. Cela mène à faire un projet de restauration et de valorisation de la différence trans-ontologique, pour en finir avec la différence sub-ontologique. Il est intéressant de signaler qu'il s'agit, d'abord, de faire apparaître ce qui a été effacé ou oublié : une relation trans-ontologique. Mais cette relation passe nécessairement par les corps. Pour Maldonado-Torres, comme pour Fanon, le corps, en tant que « porte de la conscience » est fondamental dans le projet décolonial. Il est un mécanisme d'ouverture à et de réception de l'autre. « Le corps permet la rencontre, la communication et la relation intime avec les autres, mais il devient aussi, en raison de cette même exposition, l'objet privilégié de la déshumanisation, à travers la racialisation, la différenciation sexuelle et de genre ». Une restauration de la relation trans-ontologique impliquerait donc de nouvelles coordonnées pour comprendre la corporalité et la relation avec les autres, en rupture avec les dynamiques différentielles en vigueur (Maldonado-Torres, 2007).

Scène 2. La scène d'Artaud. Une lecture critique

« Invoquer aujourd'hui la métaphysique ce n'est pas séparer la vie d'avec un monde qui la dépasse, c'est faire rentrer, dans la notion économique du monde, tout ce que l'on a voulu retirer du monde ».
(Artaud, 1974, p.153)

Cette définition de la métaphysique implique, pour moi, une ontologie qui s'écarte de celle pensée à partir de la différence coloniale où l'humanité des personnes colonisées, racialisées et pathologisées est rendue invisible, tout comme sont rejetés les diversités sexuelles et les parcours de vie non normés. « Faire rentrer dans la notion économique du monde tout ce que l'on a voulu retirer du monde » est une invitation à une philosophie qui prenne en compte des expériences, des

réflexions, des attitudes, des gestes, des contacts considérés comme tabous ou ignorés par un certain régime de rationalité. Ce régime, comme on l'a vu, est aussi un régime de gouvernement des corps. Ce qui est « métaphysique » a, en effet, une réalité matérielle et corporelle. Si la rationalité moderne établit une ontologie qui déprécie le corps et l'efface, il s'agit maintenant de rendre visible sa présence, les effets, les dynamiques, les enjeux qui se mettent en place dans et avec les corps.

Tableau 2. Pourquoi Artaud ?

Lors de mon parcours scolaire et universitaire, l'essentiel des études académiques étaient consacrées à des textes androcentriques provenant du Nord global et écrits par des hommes blancs. Parmi ceux-ci, toutefois quelques-uns pouvaient être plus facilement mis en dialogue avec les critiques de la colonialité ou des actions et des réflexions féministes. En parallèle des programmes officiels, parfois sur les conseils d'amies ou de professeures, j'ai commencé à lire certaines œuvres féministes : des auteures « classiques » telles que Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Julia Kristeva, ou encore Judith Butler et Monique Wittig. Ces lectures m'ont pourtant permis de m'apercevoir que dans ma vie quotidienne, en dehors de l'université, je me rebellais déjà en permanence contre le machisme qui m'entourait, par certains gestes, certaines attitudes et actions que je n'identifiais pas auparavant comme politiques. J'ai alors commencé à me positionner de manière plus consciente contre certaines injustices. Cependant, ces lectures renvoyaient aux expériences d'auteures blanches, de classe aisée, côtoyant les centres de pouvoir du monde. En bon produit du processus d'apprentissage anglo-euro-centrique que j'étais, j'ai continué à faire abstraction de la réalité la plus proche de mon contexte historico-social. Étant identifiée comme femme, de la classe moyenne de la capitale, métisse, perçue comme blanche dans la société colombienne, j'ai essayé de m'identifier, par automatisme, à un sujet féministe constitué d'après l'expérience des femmes blanches de l'Europe ou des États-Unis. J'allais me rendre compte plus tard que ce sujet ne coïncidait pas non plus avec les expériences propres au contexte d'où je suis issue.

Je pourrais dire que cette identification manquée n'a pas tenu longtemps, pourtant, les traces de la colonialité intériorisée sont si fortes qu'elles demeurent soit dans mon interaction avec les

institutions de pouvoir, soit dans des gestes quotidiens dont je ne suis pas tout à fait consciente. Quand je suis allée continuer mes études de master en philosophie en France, en plus d'une chute automatique de classe sociale, on m'a fait savoir que je n'étais pas blanche, mais latina : une *mestiza* qui pouvait « passer » pour blanche si elle se taisait, si elle cachait son bagage culturel et essayait d'assimiler autant que possible la culture et la langue françaises. Dans le même temps, c'est aussi en France que j'ai pu me familiariser davantage avec un féminisme critique théorique et militant. D'une part, j'ai suivi des cours dans le département d'Etudes de Genre à Paris 8, d'autre part, je me suis engagée dans des collectifs activistes avec d'autres personnes migrantes. C'est surtout grâce à ces collectifs que j'ai pu prendre connaissance de théories féministes prenant en compte les expériences des femmes autres que blanches : les théories du *black feminism*, des féministes Tiers-mondistes, des chicanas, des latinas et des féministes décoloniales. L'apprentissage par l'activisme et l'amitié a ainsi commencé à guider peu à peu mes choix universitaires.

Tout cela a été très progressif. Pendant que je rédigeais mon mémoire de master sur Nietzsche et Artaud, je devenais de plus en plus consciente de l'abstraction que j'avais apprise à faire de mon corps et de mon contexte personnel au cours de mes études de philosophie. J'avais déjà perçu cette extra-territorialité étrange en faisant ma licence en Colombie, mais elle devenait insoutenable. J'ai donc voulu ancrer mon travail de mémoire en le reliant à une certaine perspective féministe qui me permettrait de connecter mon travail intellectuel à ma position personnelle et politique concrète. A ce moment-là, je n'étais pas tout à fait sûre de la valeur de mon expérience et je ressentais le besoin d'un bagage théorique féministe plus solide. De plus, j'avais un tuteur mâle, blanc, français, bien qu'il ne m'interdise pas de poursuivre l'orientation que je voulais donner à mon travail, me conseillait de laisser ce travail pour plus tard : d'abord pour une autre partie du mémoire, ensuite, peut-être pour la conclusion, et à la fin, pour un travail ultérieur après le master. Je me suis donc inscrite en doctorat en cherchant davantage de soutien et des outils théoriques susceptibles de nourrir mon positionnement au sein du département d'Etudes de Genre.

Pour mon projet de recherche, je me suis focalisée sur Artaud. J'essaie de proposer une lecture de sa pensée qui le raccroche à une autre tradition que la philosophie anglo-euro-androcentrique promue par l'institution universitaire. Ici, donc, il n'est pas tout à fait Artaud. Il s'agit plutôt d'un *artaud*, d'une lecture qui transforme Artaud en ce qu'il n'a peut-être jamais été.

Qui suis-je ? D'où je viens ? Je suis Antonin Artaud

Et que je le dise

Comme je sais le dire

Immédiatement

Vous verrez mon corps actuel

Voler en éclats et se ramasser

Sous dix mille aspects

Notoires

Un corps neuf

Où vous ne pourrez

Plus jamais m'oublier

(Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté », 2004, p. 1663)

Ma lecture d'Artaud le dépouille de sa chair, lui déchire la peau. Cette peau ne délimite pas un corps unique et encore moins une personnalité unique. Sa peau n'est alors plus la sienne, mais un matériau pour mes ongles et pour les ongles d'autres personnes qui l'ont aussi déchirée. Pour ce travail, je ne considère donc pas l'œuvre d'Artaud comme une illumination à sacrifier, mais j'en propose une lecture qui émerge au contact d'autres lectures. C'est-ce que j'appelle ici *artaud*, sans majuscule, sans lettre capitale (décapité, décapitalisé ?). Je ne tiens donc pas à une quelconque fidélité envers la personne d'Artaud et, au contraire, je la trahis sûrement. Ce que je retiens d'Artaud, ce sont les possibilités conceptuelles qu'il me permet.

A l'intérieur des murs *sacrés* de la littérature qui a le privilège d'être consacrée par l'enseignement officiel, d'être véhiculée par les canaux de diffusion légitimes, *artaud* m'a permis de faire un lien entre mon parcours universitaire et le changement de perspective qui avait commencé, pour moi, en dehors de l'université, à travers la politisation de mon corps et de ma quotidienneté. Les auteurs qui m'avaient attirée jusque-là en philosophie, s'ils étaient bien critiques de la position dominante d'une certaine rationalité, restaient tous plus ou moins éloignés de la réalité, et demeuraient malgré tout dans un cadre et un processus conceptuel intégrant la tradition qu'ils critiquaient. Artaud n'échappe pas tout à fait à son temps ni à son contexte, comme on le verra, mais en le lisant, j'ai vu s'ouvrir une possibilité : celle de faire rentrer le corps, avec fracas, dans la philosophie, le corps en chair et en os et non pas en tant que pur concept. Les textes d'Artaud

invoquent le corps d'une manière tellement intense qu'ils dépassent les conventions du cadre épistémologique dominant. En tant que lectrice, même dans ses écrits les plus argumentatifs, je suis transportée dans une scène où je sens la présence matérielle du corps qui écrit : non pas toujours un corps complet, aux contours précis, mais souvent un corps disséminé, aux organes qui explosent, avec ses souffrances, ses aspirations, ses énervements, ses manies et ses souffles. Cela est sans doute lié à la relation qu'Artaud entretenait avec le théâtre, puisque ses écrits sont toujours infusés de traits scénographiques. Cette relation est justement l'une des raisons pour lesquelles cet auteur m'aidait plus que les autres à fissurer les murs épistémologiques dans lesquels je me trouvais enfermée.

Je pourrais mentionner encore quatre éléments qui expliquent que l'œuvre d'Artaud m'a aidée à dépasser les barrières qui m'entouraient. (1) D'abord, il y a la critique que cet auteur fait de ce qu'il appelle la « Raison ». Ici, la majuscule fait référence, pour moi, à l'imposition d'une rationalité comme la seule légitime et valable. C'est une rationalité qu'Artaud attribue à la culture et à la conscience européenne mais qui, en fait, renvoie à la rationalité moderne, institutionnalisée globalement comme seule base de la connaissance. De cette rationalité, ce qu'il critique peut se résumer dans la séparation radicale entre le concret et l'abstrait, ou le corps et la pensée.

Dans un texte intitulé « L'éternelle trahison des blancs », Artaud (2004) écrit :

Humanisme a de tout temps signifié que l'homme réduisait la nature à sa propre taille, qu'il faisait du patron « homme » une espèce de commune mesure, aussi bien physique que morale, à laquelle périodiquement, devaient se référer toutes les choses du monde.

Et ce moment est toujours celui où se propage le culte d'une faculté spécifiquement humaine : la raison, et où le double point de vue de la morale et de la psychologie humaine étend ses cruautés en tous sens.

Il est déconcertant de s'apercevoir qu'en dehors de l'homme la morale n'existe pas et que le point de vue matérialiste qui cherche à faire de la raison humaine une sorte de patron universel n'aboutit qu'à un asservissement [...] car l'homme se fait l'esclave de sa propre morale et prisonnier des tabous qu'il a lui-même créés.

A son tour, cette conception morale de la nature et de la vie – selon laquelle l'homme sent en lui-même sa propre vie comme distincte de la Nature – correspond à une idée dualiste des

choses. Et on a toujours vu naître l'humanisme aux époques qui séparaient l'esprit de la matière et la conscience de la vie.

Pareille conception est européenne. Le monde blanc s'est toujours, à travers les siècles, fait une spécialité de cette particularisation.

[...] Dans l'esprit de la race blanche il y a une tare qui, périodiquement, la pousse à nier que la compréhension du monde ne peut se limiter, et à rassembler dans un savoir clair peut-être, mais inutile car il ne prend appui que sur des objets morts, les membres dispersés et inanimés de la nature. (p. 681)

Dans l'Europe, Artaud voit, selon ses propres mots, une culture pétrifiée, éloignée du « Cosmos », de « l'Être », où l'humain renonce à lui-même en s'enfermant dans une subjectivité individualiste sans connexion avec la nature, avec tout ce qui l'entoure. Cela se traduit pour lui en une « conscience séparée » : il s'agit de la division et la dissection de la conscience en états de conscience qui permettraient de la saisir. Mais ainsi saisie, elle est déjà morte et ces états sont vides, car « la conscience est un bloc [...]. Ce que nous mettons devant pour que la raison de l'esprit le regarde, en réalité est déjà passé ; et la raison ne tient plus qu'une forme, plus ou moins vide de la vraie pensée » (Artaud, 2004, p. 693). Il en va de même pour la conscience individuelle, enfermée dans un *moi* egocentrique. Artaud écrit : « Ne pas se sentir vivre en tant qu'individu revient à échapper à cette forme redoutable du capitalisme que moi, j'appelle le capitalisme de la conscience puisque l'âme c'est le bien de tous » (Artaud, 2004, p. 710). Et dans « L'éternelle trahison des blancs », il écrit : « le terme d'« humanisme » ne signifie en réalité rien d'autre qu'une *abdication* de l'homme » (Artaud, 2004, p. 682).

C'est sur cette séparation entre corps et esprit, qui donne primauté à la Raison, que sont basées, pour notre auteur, les idées modernes du progrès et de la science : là où on cherche à conquérir la nature à travers les machines pour avoir des commodités extérieures, sans avoir aucune idée de changements intérieurs, de nos corps ou de nous-mêmes. Ce progrès qui « produit l'industrie chimique des récoltes, la médecine des laboratoires, le machinisme sous tous ses formes, etc. » fait de l'être humain un cadavre, divisé en organes sans connexions vivantes ni entre eux ni avec l'espace où il est immergé. Ce « progrès » donne naissance à des déserts immenses et fait que « quiconque est dépourvu de machines, de canons, d'avions, de bombes et de gaz asphyxiants devient nécessairement la proie du voisin ou de l'ennemi mieux armé » (Artaud, 2004, p. 718-721).

Comme conséquence d'une telle suprématie, Artaud parle aussi d'un intellectualisme synthétique, qui veut tout enfermer dans des schémas et des concepts fixes. Ces concepts deviennent des formes vides, mortes, abstractions déliées de toute concrétude. C'est pourquoi il rejette les modes d'expression légitimés par cette culture où règne un excès de paroles sans corps. « Toute l'écriture est de la cochonnerie. [...] tous ceux qui sont maître de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme, et des courants dans la pensée, je pense à leurs besognes précises, et à ce grincement d'automate que rend à tous vents leur esprit, - Sont des Cochons » (Artaud, 2004, p. 165). Les formes se pétrifient pour être ainsi capitalisées, accumulées, collectionnées et devenir des propriétés.

(2) En outre, ce problème qu'Artaud voit dans sa culture, il le ressent douloureusement dans son corps. Dans ses textes, il parle constamment d'une maladie qui déchire son être, il sent « un effondrement central de l'âme », une « érosion mentale », il se sent séparé de sa pensée. Il ressent le gouffre imposé par un système épistémologique et social entre la pensée et le corps. Il parle de cette maladie comme « le poison de l'être. Une véritable *paralysie*. Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée » (Artaud, 1984, p. 41). Ce gouffre qui le traverse s'est développé chez lui corporellement, comme une infection du corps, comme la folie qui le conduira à l'asile.

Artaud dédie sa vie à chercher désespérément une cure, tant pour lui que pour son époque. Pour cela il rêve d'une révolution totale : il n'y a pas de révolution sociale « sans une révolution dans la culture, c'est-à-dire sans une révolution de la conscience moderne face à l'homme, à la nature et à la vie », une révolution dans la façon « de comprendre la vie et de poser le problème de la vie » (Artaud, 2004, p. 733-736). Culture ne veut pas dire ici instruction, la révolution culturelle ne consisterait pas à donner un accès général à cette instruction devenue luxe. Culture revient ici à son sens étymologique de cultiver : « le mot culture (...) signifie que la terre, l'humus profond de l'homme, a été défrichée » (Artaud, 2004, p. 705). Ici, cultiver la terre est lié à la culture du corps où la pensée a lieu. « Séparer l'activité du corps de celle de l'intelligence, c'est mal poser le problème de la vie. La culture c'est manger, c'est aussi savoir comment on mange » (Artaud, 2004, p. 734). Ainsi la révolution culturelle dont parle Artaud consiste en une transformation intégrale de l'être humain, de sa façon de vivre et de comprendre le monde, non pas seulement théoriquement

ni économiquement mais aussi ontologiquement, dans son être, un être qui est nécessairement corps et qui ne peut s'appréhender que dans l'espace dans lequel il est immergé.

Artaud cherchait un dispositif capable de vaincre cette maladie de l'être et de combler le gouffre qu'elle installe. C'est là que le « Théâtre de la Cruauté » vient faire son opération, comme on le verra ultérieurement, dans une partie qui lui sera entièrement consacrée. Mais bien qu'Artaud n'ait pas été le premier à faire une critique de la séparation entre le corps et la raison, ce qui rend son analyse particulière, pour moi, c'est la centralité de la corporalité dans sa lutte contre cette séparation. Il ne reste pas dans une critique abstraite, il met son corps sur le terrain du combat et présente le théâtre comme un dispositif impliquant directement les corps d'autres personnes.

Certes, Artaud n'est pas le premier à risquer son corps en menant une lutte contre la rationalité moderne. Cela existe depuis longtemps et provient souvent des personnes et des peuples en constante résistance dont l'accès aux canaux de diffusion est moindre ou dont les façons de mener la critique ne sont pas prises en compte en tant que telles, mais plutôt dévalorisées comme des archaïsmes, des superstitions et des non-sens. Mais les privilèges d'Artaud, en tant qu'homme blanc européen, lui ont donné une visibilité et un accès plus amples aux réseaux de transmission de savoir. Il faut préciser ici que la position de cet auteur ne lui a pas octroyé tous les privilèges d'un homme blanc : il a été marginalisé et mis à l'écart de la société en tant que malade et fou. Il occupait les marges proches d'un centre de pouvoir.

Né en 1896 à Marseille, à l'âge de 5 ans, Artaud souffre d'une méningite. En 1915, il est diagnostiqué d'une neurasthénie aiguë suit à une crise dépressive. En 1917, le Dr. Grasset croit qu'Artaud a des symptômes d'une syphilis héréditaire et lui prescrit un traitement par piqure de Quinby et d'autres antisiphilitiques à base d'arsenic, de mercure et de bismuth. Il commence à prendre de laudanum pour les douleurs et en prendra l'habitude pour le reste de sa vie. Ses problèmes de santé ne s'amointront pas et accompagneront tous ses processus créatifs et professionnels. Il fera en vain plusieurs cures de désintoxication pour la consommation d'opium. Sa souffrance chronique lui fait passer par plusieurs maisons de repos dès le plus jeune âge. En 1937, pendant un voyage en Irlande, il est incarcéré pour vagabondage et trouble à l'ordre public. Il est alors rapatrié en France où il est conduit à l'hôpital général du Havre en camisole de force et placé dans le service des aliénés. Il y est jugé violent, dangereux, souffrant d'hallucinations et d'idées de persécution. A partir de là, les logements les plus stables d'Artaud deviendront les asiles.

Il est transféré d'abord à l'hôpital psychiatrique de Sotteville-Les Rouen, après au centre Sainte-Anne à Paris. De 1939 à 1943, il est interné à Ville-Evrard où il ne reçoit aucun traitement car jugé incurable, mais aussi car à partir de 1940, l'hôpital étant sur territoire d'occupation Nazi, aura des difficultés de rationnement et d'approvisionnement. En 1943, il est transféré à l'hôpital psychiatrique de Rodez lequel, étant en zone « libre », avait des conditions moins détériorées. Artaud y demeure pendant trois ans et suivi plusieurs séries d'électrochocs. En 1948, il est diagnostiqué d'un cancer inopérable du rectum. Le 4 mars de la même année il est trouvé mort à la maison de santé d'Ivry, probablement à cause d'une surdose accidentelle d'hydrate de chloral (Artaud, 2004).

On peut se demander à quel point Artaud était véritablement fou. D'un certain point de vue, on peut penser que son frôlement de la folie n'était, peut-être et jusqu'à un certain point, que sa proximité avec les limites d'un système culturel qui imposait une rationalité fermée pour maintenir son pouvoir. La folie d'Artaud n'était, peut-être, qu'un reflet de sa disposition à transgresser les limites tracées par cette supposée rationalité.

(3) C'est probablement aussi cette marginalisation qui l'a conduit à s'intéresser à des cosmogonies d'autres marges plus éloignées des centres de pouvoirs globaux. C'est là une autre raison pour laquelle Artaud a constitué pour moi une ouverture dans mon aveuglement par la littérature philosophique légitimée. Sa critique et sa recherche d'une cure et d'une révolution l'ont poussé à reconnaître dans d'autres cosmovisions, notamment celles qui résistaient aux impositions coloniales, des potentialités bouleversantes, des forces critiques et créatrices de connaissance. Il allait ainsi contre l'idée d'infériorité et de sous-développement des peuples des Suds, véhiculée par les institutions colonialistes. Pour donner des exemples, on peut penser à l'intérêt et l'admiration qu'il exprime envers le spectacle du Cambodge qu'il a vu à Marseille, les danses de Bali qu'il a vues à Paris, le bouddhisme, les philosophies ésotériques de l'Asie et de l'Égypte, les références précolombiennes ainsi que contemporaines des peuples autochtones et métis du Mexique, entre autres. Artaud semble s'intéresser à des voix, à des histoires, à des réalités qui ont été effacées de l'Histoire ou qui sont passées sous silence en tant que « non-rationnelles ». Mais il y voit d'autres façons de raisonner, d'autres cheminements possibles de la pensée et de compréhension de la réalité.

Dans ses textes comme dans sa conception du théâtre, Artaud est influencé par ces cosmovisions et l'intérêt qu'il leur porte lui permet de sortir des conventions exigées par le cadre conceptuel et d'expression imposé par les institutions du savoir. Contre les modes d'expressions de la culture dominante, Artaud cherche à créer un autre langage : un langage dont la liaison au corps, au souffle, aux organes, au cri soit évidente. C'est ce qu'on voit, par exemple, dans ses dessins brûlés et percés ou dans les glossolalies de ses écrits.

(4) Un tel intérêt pour des expressions de savoirs non-« occidentales » est une des caractéristiques de ce que Anzaldúa appelle *border arte* : l'art de la frontière. Encore une autre raison pour laquelle je m'attache à artaud ici, c'est que son œuvre se présente pour moi comme une œuvre *de la frontera*. Celle-ci est un endroit de passages continus qui, pour cela, peut contenir plusieurs endroits. Quand on y reste et que l'on y habite, on incarne ces passages. Pour Anzaldúa, les gens de la frontière habitent dans un état de *nepantla*.

Nepantla is the Nahuatl word for an in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity. (...) the once neglected writer whose work is in every professor's syllabus, for a time inhabit nepantla.²² (Anzaldúa, 2002, p. 180).

Artaud a habité dans cet espace de croisements lorsqu'il reprend des symbologies et des expressions tant autochtones que métisses des cosmovisions différentes à la sienne, avec laquelle il ne s'identifie pas tout-à-fait, pour créer des espaces nouveaux.

A *nepantla*, l'espace s'expérimente d'une manière particulière, car l'entrecroisement constant ne permet pas de fixer une forme ou une seule et unique identité. A *nepantla*, on éprouve des moments de dissociation de l'identité, les identités sont changeantes et hybrides. En raison de cela, l'art de la frontière permet de franchir les bornes vers d'autres niveaux subjectifs de conscience. Une caractéristique des *border artists*, écrit Anzaldúa, est le fait d'avoir une multi-subjectivité, et

²² « Nepantla est un mot nahuatl pour un state intermédiaire, ce terrain incertain que l'on croise quand on bouge d'un endroit à l'autre, quand on change d'une position de classe, de race ou de sexe, quand on voyage d'une identité présente à une identité nouvelle ». (...) « L'écrivain-e auparavant négligé-e dont le travail est aujourd'hui dans les syllabus de tout-e professeur-e-, pour un moment a habité nepantla » Les traductions de l'anglais au français des citations d'Anzaldúa sont personnelles.

leurs œuvres expriment un refus de séparer de manière polarisée ces subjectivités (Anzaldúa, 2002, p. 182-184).

Pour témoigner de la position d'Artaud dans cet état de *nepantla*, on peut penser à ce que lui-même appelle « le réel en voyage ». Il utilise ces mots pour décrire la peinture de María Izquierdo, une des artistes qu'Artaud rencontre au Mexique, avec laquelle il entame une amitié et dont il emportera quelques œuvres pour les exposer à son retour à Paris. Dans le texte « Le Mexique et l'esprit primitif : María Izquierdo », Artaud présente Izquierdo comme une artiste « de pur sang tarasque », mais habitant la ville de Mexico, et donc, métissée. Pour lui, ses œuvres laissent pourtant sa race s'exprimer et montrent la communication de l'artiste avec « l'âme indienne ». Cette « âme indienne », qui peut apparaître aussi sous la forme d'un « esprit primitif » dans ses textes, fait référence pour Artaud à une unité avec le cosmos. Selon lui,

le primitif, ne se sentant pas distinct de ce qui est, ne peut pas croire que quelque chose vive en dehors de lui-même, et il n'a pas le sentiment de la propriété ; et à leur tour les choses qui sont ne peuvent pas avoir de propriétés qui réellement leur appartiennent, puisqu'elles participent à tout ce qui est ; c'est ainsi que le sentiment de l'altruisme éternel des choses nous ramène dans une sorte de transmutation alchimique jusqu'au sentiment de l'unité. (Artaud, 2004 ; p. 742)

Dans cette unité se révèle, pour notre auteur, « le réel en voyage » : là où les objets perdent leurs propriétés singulières pour voyager dans toutes les autres propriétés, où

faire le sacrifice de soi, c'est entrer dans la réalité murmurante : c'est permettre à tous les objets du Sensible d'utiliser vraiment leurs propriétés. Renoncer à une propriété singulière, c'est le moyen d'entrer dans toutes les autres. Et l'altruisme primitif qui réside dans l'abandon illimité de soi-même fournit une richesse dont la conscience étriquée de l'homme moderne ne soupçonne pas les propriétés. (Artaud, 2004, p. 743)

Artaud utilise là le mot « objets », mais en parlant d'un sacrifice de soi, il parle aussi d'un sujet. Dans cette réalité en voyage, il n'y a pas une différence nette entre objet et sujet puisque les propriétés bougent. S'il y a un sujet, celui-ci ne prend pas une forme ou une identité fixe : c'est de l'expérience vivante, en bloc, dans une durée continue, sans divisions. Nous nous souviendrons de

la critique de ce qu'il appelle la « conscience séparée ». Si bien que lorsqu'Artaud parle ainsi de l'œuvre d'Izquierdo, je dirais qu'il parle aussi de ce à quoi il aspire avec ses propres créations artistiques et même avec son existence.

Lorsqu'Anzaldúa se positionne à *nepantla*, elle avertit ses lectrice·teur·s et s'avertit soi-même de ne pas romantiser la situation fronteriza et le métissage. Frontera et mestizaje vont ici ensemble en tant qu'espaces de mélanges. Elle se dit que ce ne sont qu'une fiction, mais une fiction dans laquelle elle s'investie. Elle se met aussi en question par rapport à l'accès qu'elle peut avoir aux cultures qui la traversent, comme d'autres *border artists*, notamment à ces cultures qui ont été subordonnées dans le contexte qui est le sien, aux Etats-Unis, celles mexicaines et indigènes, qui lui rappellent ses propres racines. C'est un avertissement et un questionnement auquel moi aussi, en tant que chercheuse latina migrante, je dois faire attention. Si le métissage est un produit de la relation de domination qui s'est installé pendant la colonisation, comme partie de la gradation humaine qui en résulte, il est aussi utilisé comme notion et position de pouvoir dans les états naissants de l'Amérique Latine après les luttes d'« indépendance » et jusqu'aujourd'hui. Il faut se garder de l'idéalisation du métissage pour ne pas tomber dans l'établissement d'un modèle spécifique de mélange culturel qui représenterait *le* paradigme de l'humanité. C'est le cas, comme on le verra, dans l'idéal de *la raza cosmica* de José Vasconcelos. Là, le métissage est utilisé pour créer une identité nationale générale qui représenterait l'équilibre entre les différents groupes sociaux et ethniques. Mais en fait, cette identité est basée sur le profil d'une élite métisse ayant accès aux institutions de pouvoir, niant tant la pluralité ethnique du territoire que l'inégalité sociale existante en elle et entre les différentes formes de métissage.

Chez Anzaldúa, au contraire, le métissage ne porte en soi aucun sens d'équilibre ou d'égalité sociale, puisqu'il est explicitement compris en rapport à la dynamique de la hiérarchie raciale et sexiste. Il s'agit plutôt d'un processus culturel où coexistent tant l'imposition que la résistance face à ce qui est hégémonique. Avec cette autrice, je comprends qu'el mestizaje peut être utilisée comme stratégie de transgression dans un certain contexte, pour créer une rupture avec ce que j'ai de subalterne face à une culture dominante. Mais je suis aussi consciente que dans d'autres contextes ce qui peut me permettre ailleurs la transgression, peut représenter là une position de pouvoir. El mestizaje ne représente donc pas une identité fixe, stable et unidimensionnelle. C'est plutôt un processus en constante formation qui pour fonctionner comme stratégie de transgression demande

la reconnaissance des relations intersubjectives en jeu dans des situations spécifiques. Mais retournons à Artaud : lui, se mettait-il en question ?

Tableau 3. Entre la France et le Mexique : la colonialité en scénographie

C'est à la recherche de l'unité, évoquée plus haut, de cet « esprit primitif », qu'Artaud part au Mexique en 1936. On pourrait dire que 'primitif' ne fait pas référence ici aux cultures indigènes ou à leurs processus historiques, mais à une idée de principe, d'origine préhistorique. Cela ferait référence à un principe mythique : là où il n'y avait pas une pluralité des cultures, mais une unique culture d'unité entre l'humain et toutes les autres formes de vie, avant une quelconque dichotomie, avant la prééminence du logos. Mais cela impliquerait de faire une trop grande abstraction du contexte qu'Artaud lui-même rend présent dans ses écrits. Déjà, l'identification du « primitif » avec l'« indien », ainsi que l'utilisation de ce dernier terme au singulier pour désigner une multitude de sociétés, est problématique. J'y reviendrai tout à l'heure. Je souhaite avant cela dessiner un peu le contexte dans lequel Artaud a envisagé son voyage et dans lequel il arrive au Mexique.

Dans le prologue de l'édition mexicaine d'El Fondo de Cultura Económico du livre d'Artaud intitulé *México y viaje al país de los tarahumanras*, publié en 1984, Luis Mario Schneider se demande : « ¿Pero qué sabía realmente Artaud de México, por lo menos qué conocimiento tenía de lo que pasaba en los instantes mismos en que iba a entrar en contacto con el país? ». Et il répond à la suite : « Al parecer mitificaba, honestamente mitificaba, puesto que no se trataba en última instancia de saber exactamente cuál era la política actual de México o hacia dónde tendía, sino de crear un pensamiento simbólico que lo mantuviera en la acción. (Artaud, 1984, p. 16-17)²³

Artaud emploie beaucoup d'encre et de temps à chercher parmi ses contacts un financement pour son voyage. Tant dans les lettres qu'il envoie dans ce but, que dans les conférences et les articles qu'il présentera une fois au Mexique, il explique à plusieurs reprises les idées préconçues qui ont motivé son voyage, ainsi que la reconnaissance de leur fausseté une fois sur « la terre

²³« Mais que savait réellement Artaud du Mexique, au moins, quelles connaissances avait-il de ce qui se passait dans les instants mêmes où il allait rentrer en contact avec le pays ? » « Il semble qu'il mystifiait, honnêtement il mystifiait, puisqu'il ne s'agissait pas à la fin de savoir exactement quelle était la politique actuelle du Mexique ou sa tendance, mais de créer une pensée symbolique qui le maintenait dans l'action »

rouge ». Dans le milieu artistique et intellectuel français, circulait une idée sur le Mexique. Selon celle-ci, il y avait un mouvement anti-européen qui luttait pour un retour à la tradition pré-cortésienne, faisant de la révolution mexicaine une révolution de l'âme indigène. L'Europe est en proie à cette « hallucination collective », avoue Artaud dans l'article « Premier contact avec la révolution mexicaine » publié au Mexique dans le journal *El Nacional* (Artaud, 2004, p. 709-710).

De cette « hallucination collective » avouée, nous pouvons déduire quelques éléments nous permettant de recréer le scénario dans lequel Artaud se situe. Elle renvoie, en fait, à une politique indigéniste menée au Mexique après la révolution de 1910, dont émerge déjà une idéalisation locale des cultures indigènes. Cette idéalisation, en accord avec les mots d'Artaud, se renforce à l'étranger.

L'indigénisme est une valorisation de ce qui est identifié comme indigène par des personnes qui n'appartiennent pas à une communauté indigène. Cette valorisation a lieu surtout en opposition avec une culture hégémonique « Occidentale », malgré le fait que l'indigénisme lui-même est une manifestation de l'occidentalisation. Certain·es autrice·teurs, tel que Henri Favre (2009), distinguent de et opposent à l'indigénisme, un mouvement indianiste où ce sont les voix des indigènes qui s'expriment directement pour leurs droits et revendiquent leurs cultures. L'indigénisme se révèle donc comme un discours où les personnes indigènes n'apparaissent pas comme des sujets politiques parlant pour eux-mêmes.

Depuis les luttes d'indépendance, un processus de recherche d'une identité nationale propre se met en place dans les nouveaux Etats de l'Amérique Latine. Il fallait se distinguer, d'abord, de l'Espagne colonisatrice, mais ensuite, aussi, des Etats-Unis menaçant ces territoires avec leur politique impérialiste. Les Etats-Unis se sont servis des mêmes idées racistes que l'Europe pour naturaliser une infériorisation des populations de l'Amérique Latine. Le Mexique, par son emplacement géographique frontalier, occupe une position particulière dans cette dynamique, représentant le point d'entrée dans les territoires des « races décadentes », et le point qui les sépare des saxons, de race blanche et donc « évolués ». La révolution mexicaine ouvre une période qui se donne pour tâche de construire une nouvelle identité renversant ces valeurs. La consolidation de cette identité fera de l'époque postrévolutionnaire mexicaine une époque de restauration et de réformes. Le gouvernement cherchera, par-là, à créer une unité nationale dans laquelle intégrer les

différents groupes humains divisés fortement par ethnies, par races et par classes sociales au Mexique.

Notamment, les politiques d'État ont cherché à intégrer dans leur système les groupes marginalisés auparavant à cause du racisme et de la surexploitation, dans le but d'agrandir les limites sociales de la nation. Aussi l'État met-il en œuvre une campagne d'éducation et de culture pour tout le peuple, priorisant l'éducation de la population paysanne, dans sa grande majorité indigène. José Vasconcelos, membre de la résistance contre le porfiriato, est un des personnages clés dans ce processus. Il a été directeur de l'Universidad Nacional de México (1920-1921) et, à la demande du président Alvaro Obregón (1920-1924), secrétaire de l'Education Nationale en 1921. La réforme éducative a joué un rôle fondamental dans la construction de l'identité nationale : elle a été accompagnée d'un soutien spécial aux arts et au développement des moyens de communication, permettant la transmission massive d'images prototypiques qui idéalisait certains traits, comportements et attitudes.

Le but était d'élaborer une perspective historique différente de celle imposée par le colonialisme. Ainsi, si dans le système dominant, la race pure (blanche) était l'idéal de l'être humain, Vasconcelos fera du métissage le nouvel idéal : *la raza cósmica*, une race ayant les meilleures caractéristiques des races déjà existantes. Le Mexique, par sa position frontalière, prendrait ici le rôle de représentant de l'Amérique Latine, en incarnant l'idée de celle-ci comme mère de « la nouvelle race ». Le métissage au Mexique, comme dans toute l'Amérique Latine, était considéré comme provenant du mélange de la population autochtone, de celle de l'Europe Ibérique et de celle d'Afrique. Dans son essai « La raza cósmica », il encourage tant l'acceptation de l'héritage espagnol que l'appréciation des races que les espagnols ont essayé de détruire. Mais pour lui, ce sont surtout ces dernières qui donneraient aux peuples latino-américains les clés et « l'espoir d'une mission sans précédent dans l'histoire » (Vasconcelos, 1966). Pour lui, ce qui ferait de l'Amérique Latine particulièrement le berceau de cette nouvelle race seraient les populations autochtones. C'est pourquoi celles-ci sont centrales dans sa démarche politique.

C'est selon cette perspective que Vasconcelos soutiendra le développement de l'art, envisageant un art national, support de communication massive, capable de transmettre les images du caractère national et un récit historique correspondant aux idéaux sociaux. Ainsi l'indigénisme d'État, l'idéal du métissage et l'exaltation des valeurs de la révolution seront-ils mis en œuvre et en avant par les

expressions culturelles. Dans ce contexte, le muralisme deviendra une des expressions artistiques les plus populaires et les plus soutenues. Dans le muralisme de l'époque on peut trouver facilement des éléments évoquant une fierté des racines indigènes, qui font souvent référence à la lutte pour la liberté et l'égalité du peuple mexicain.

Ces idées sont transmises à l'étranger et les intellectuels des pays du Nord global, comme la France, apprennent ainsi l'existence de traditions et de peuples indigènes préhispaniques, ainsi que celle d'une politique révolutionnaire qui les met en avant dans son identité nationale, se positionnant contre la logique impérialiste et colonialiste de l'Europe et des États-Unis. C'est à ces idées qu'Artaud rêve en organisant son voyage et sur ce mythe que l'hallucination collective dont il parle est fondée.

Artaud voyage au Mexique sous le gouvernement de Lazaro Cárdenas (1934-1940), qui suit dans les grandes lignes le chemin politique de ses prédécesseurs. Il impulsera l'institutionnalisation de l'indigénisme en créant, par exemple, en 1936, le *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas*. Son gouvernement adoptera aussi une politique plus industrielle : il mènera une politique de développement du mode de production capitaliste avec une intention de maintenir une harmonie dans les relations entre travail et capital. Il impulsera ainsi l'introduction de la machinerie et des techniques industrielles modernes dans le but de rentabiliser et de rendre plus productives les terres mexicaines (Lerner, V. 1976). Ainsi s'agira-t-il d'« amener le progrès » aux populations tant indigènes que métisses.

La politique d'État ainsi que les productions culturelles, intellectuelles et artistiques du Mexique ont, en effet, pu donner lieu à la valorisation des racines indigènes de la population métisse. Cela a peut-être aussi permis, quoi que de manière limitée, la continuation des processus sociaux des communautés indigènes et de leur résistance. Ceci est particulièrement remarquable si on compare la situation du Mexique avec d'autres pays d'Amérique Latine qui ont procédé à la mise en place de politiques visant à les supprimer, suivant un idéal de race pure et blanche. Néanmoins, l'indigénisme de l'époque postrévolutionnaire reste « une position des personnes non-indigènes face à celles qui le sont » (Korsbaek y Sámano, 2007, p. 196), comme on peut le voir dans les politiques éducatifs, culturelles et économiques, ainsi que dans le maintien d'une élite métisse au pouvoir. En effet, les politiques menées ont idéalisé un passé indigène sans prendre en compte les voix présentes et contemporaines des indigènes. Elles ont eu, en plus, un caractère paternaliste et

d'assimilation, cherchant à « sauver » les indigènes en les intégrant à « la civilisation » et à son système économique et social (un système, d'ailleurs, fondé surtout sur des idéologies européennes). Dans le même ordre d'idées, l'idéal mexicain était incarné par l'image d'un homme métis. Comme on peut le constater, la *raza cósmica* de Vasconcelos, plutôt que de mettre en question toute structure hiérarchique raciale, place la nouvelle race à son sommet. Ainsi, tant la politique d'éducation et d'alphabétisation de l'Education Nationale que la politique économique marchaient dans le sens d'une acculturation des savoirs indigènes. En résumé, bien que le caractère multiethnique du Mexique fût reconnu par la politique d'Etat, une hiérarchie raciste n'a pas cessé d'exister.

C'est le contexte dans lequel se trouve Artaud à son arrivée et dont il parle à Jean Paulhan dans la lettre du 23 avril 1936 :

La politique du gouvernement *n'est pas Indianiste*, je veux dire qu'elle n'est pas d'esprit Indien. Elle n'est pas non plus pro-Indienne quoi que les journaux racontent. Le Mexique ne cherche pas à devenir ou à redevenir Indien. Simplement le gouvernement du Mexique protège les indiens *en tant qu'hommes*, il ne les défend pas en tant qu'Indiens. (...) Et bien qu'officiellement le préjugé de race soit combattu, il y a un état d'esprit plus ou moins conscient, *mais général*, qui veut que les Indiens soient encore de race inférieure. On continue tout de même à prendre les Indiens pour des sauvages. On considère la masse Indienne comme inculte et le mouvement qui domine au Mexique est « *d'élever* les Indiens incultes jusqu'à une notion occidentale de la culture, jusqu'aux bienfaits (SINISTRES) de la civilisation. (...) Il y a des Maîtres d'École (...), qui vont devant les masses Indiennes prêcher l'Évangile de Karl Marx. (...) À travers 4 siècles la même éternelle erreur Blanche n'a pas cessé de se propager. (Artaud, 2004, p. 665-666)

Comme le remarque Schneider, qui citera cette même lettre dans son prologue de *México y Viaje al país de los tarahumaras* (Artaud, 1984a) : « Artaud arrive au Mexique en préconisant la destruction d'une culture rationaliste et technologique qui détruit l'homme, tandis que le Mexique essaye de rentrer dans cette forme de civilisation »²⁴ (p. 37). La tendance marxiste, qu'Artaud

²⁴« Artaud llega a México preconizando la destrucción de una cultura racionalista y tecnológica que destruye al hombre, mientras México intenta entrar en esta forma de civilización ».

critique, de la position intellectuelle gauchiste française (en raison de laquelle il quittera le groupe surréaliste dès que celui-ci adhérera au parti communiste), il la retrouvera au Mexique. Car, pour lui, le marxisme manque d'une vision plus vaste de l'humain, il continue à diviser la pensée et le corps et donc n'est pas suffisant - encore moins en tant qu'attaché à un parti politique. Et pourtant, comme Vasconcelos, Artaud trouve quelque chose de prometteur dans le contexte mexicain. Dans l'indigénisme et dans la réalité multiethnique mexicaine, il voit un espoir impensable par le marxisme européen. Dans la même lettre citée ci-dessus, Artaud écrit : « Je ne me suis certes pas trompé en cherchant à venir ici. Seulement voilà – et comme partout il y a le monde officiel et l'autre. Mais l'autre est tellement fort que le monde *officiel* lui-même en est bouleversé » (2004, p. 663).

Mais si Artaud remarque les défauts de la politique mexicaine parce qu'elle ne correspond pas à ce à quoi il s'attendait, lui-même ne s'éloigne pas beaucoup des positions qui ont inspiré cette politique. Dans un article publié dans *El Nacional*, le 5 juillet 1936, intitulé « Lo que vine a hacer a México », il écrit : « Le Mexique, ce précipité de races innombrables, apparaît comme le creuset de l'Histoire. De cette précipitation même et de ce mélange de races, il doit retirer un résidu unique. D'où l'âme mexicaine sortira », et quelques paragraphes plus tard : « entre les vestiges aujourd'hui dégénérés de l'ancienne Culture Rouge, tels qu'on peut les rencontrer dans les dernières races autochtones pures, et la culture non moins dégénérée et fragmentaire de l'Europe moderne, le Mexique peut trouver une forme originale de culture qui constituera son apport à la civilisation de cette époque » (Artaud, 2004, p. 718). Comment ne pas trouver dans ces mots un certain écho de la *raza cósmica* de Vasconcelos ? L'originalité du pays reste une référence au passé indigène, qui devrait, pour Artaud, être récupérée d'une façon différente de celle impulsée par le gouvernement. Cette référence n'idéalise pas moins les cultures autochtones, nie leur processus de transformation, ignore leurs phases historiques ainsi que les différences entre les multiples cultures existantes. Il parle de Moctezuma, des Mayas, des Aztèques ou des Toltèques, entre autres, comme un tout, situé dans un même temps historique statique. Cela nie les personnes indigènes comme des sujets et suit les préceptes de la rationalité qu'Artaud critique.

Lorsque je suis arrivé au Mexique et que j'ai parlé de son ancienne culture, de toutes parts on m'a plus ou moins répondu : « mais il y a cent cultures au Mexique ! » -preuve que les mexicains aujourd'hui ont oublié jusqu'à la signification du mot culture et confondent culture

uniforme et multiplicité des formes de civilisation. Pour distinctes que fussent ses civilisations, l'ancien Mexique n'avait en réalité qu'une seule culture, c'est-à-dire une idée unique de l'homme, de la nature, de la mort, de la vie (...). (Artaud, 2004, p. 705)

Artaud voit dans ces civilisations et leurs cosmogonies une force subversive qui au fond, nous invite à prendre soin de la vie, de l'univers dont on fait partie. La culture du soleil, comme il appelle cette idée de culture unique, est « une culture pour laquelle l'Univers est un tout », qui sait donc « que chaque partie agit automatiquement sur l'ensemble » (p. 722). Peut-être qu'en effet, parmi les apprentissages que quelques savoirs indigènes nous communiquent, à travers leurs luttes, leurs résistances et leur histoire, se trouve la relation profonde entre les êtres humains et les autres formes de vie qui habitent notre monde, ainsi que l'importance d'une vie qui est collective avant d'être individuelle. Mais Artaud romantise, réduisant ainsi toutes les possibilités de transformation de ces peuples à une seule et unique idée. Dans son obsession de trouver une unité, il l'impose. Il maintient le silence imposé aux sociétés autochtones par une conscience colonialiste. Même les voix qu'il entend de loin, celles qui lui répliquent « mais il y a cent cultures au Mexique ! », seront non seulement ignorées, mais rendues ignorantes. Faute de les écouter, il restera dans une démarche tracée par et pour son imagination, détachée d'un fondement historique concret.

De la même façon que les politiques du gouvernement mexicain prétendaient « sauver » les peuples indigènes en les « civilisant », Artaud semble vouloir occuper une position de « sauveur » du peuple mexicain en général. Dans une lettre à Jean Paulhan datée du 19 juillet 1935, lorsque notre auteur cherche des moyens pour son voyage, il explique sa motivation : il croit que le mouvement au Mexique en faveur d'un retour à la civilisation d'avant Cortez n'est pas conscient « de la magie qu'il cherche ». Suivant les conseils de l'intellectuel Robert Ricard, qu'il a consulté sur le Mexique, il se propose d'aller contribuer à redresser les notions de ces gens qui « ne savent pas en réalité ce qu'ils cherchent » (Artaud, 2004 : 659-660). Schneider, faisant référence à cette même lettre, appellera Artaud dans son prologue « el actor-misionero », qui cherche les moyens d'aller évangéliser (Artaud, 1984). Dans le même sens, Schneider décrit le texte « Lo que vine a hacar a México », paru dans *Le Nacional* le 5 juillet 1936, comme un appel au peuple mexicain dans lequel Artaud fait office de messie venant « prévenir et sauver pour que le mexicain reconquiert son ancien secret » (Artaud, 1984, p. 61). Avec un certain caractère de paternalisme et de prophétisme, Artaud veut faire comprendre au peuple mexicain qu'il ne faut pas suivre les

valeurs européennes, mais récupérer celles qui proviennent d'une « culture primitive enterrée », à retrouver dans les civilisations indigènes. Il demandera même qu'on lui permette de contribuer à la recherche de cette culture, souhaitant participer au jaillissement de cet « esprit indien » qu'il est venu trouver :

Personne n'a pensé jusqu'ici à rendre manifestes les forces cachées de l'âme mexicaine, à les énumérer, à les rassembler méthodiquement. Je connais les noms de ces forces psychologiques et je désire écrire un livre à leur sujet, mais des éléments me font défaut qui ne peuvent s'obtenir que sur le sol lui-même : les rites, les croyances, les fêtes, les coutumes des tribus autochtones authentiques. J'écrirai un livre à partir de ces recherches et ce livre servira à la propagande du Mexique.

Je demande au gouvernement mexicain de me laisser entreprendre ce travail car ce serait bien triste pour moi, bien triste pour les jeunes intellectuels français si la Révolution mexicaine ne répondait pas à nos espoirs. Je n'ai nulle autre ambition que de contribuer à la gloire de la terre dont je suis l'hôte aujourd'hui. (Artaud, 2004, p. 731)

Artaud pose les termes de sa recherche et, selon cette citation, on dirait qu'il le fait en se rattachant à une épistémologie de la modernité coloniale et de sa rationalité. De même que sa proposition de faire de la propagande au Mexique, cela peut sembler paradoxal, compte tenu des critiques qu'Artaud formule contre cette rationalité et la position plutôt anti-partidiste qu'il prend face à la politique européenne. Quoiqu'il en soit, on peut remarquer une caractéristique de la colonialité du savoir dont j'ai parlé plus haut : c'est un homme blanc européen qui vient élaborer de la connaissance légitimée en se servant des « ressources naturelles » du Mexique : les sources étant les activités des personnes racialisées (indigènes et métisses), dont les voix, comme on l'a vu, ne sont pas prises en compte dans la construction de cette connaissance. La dernière citation est révélatrice à ce sujet : on y remarque une demande de satisfaire les espoirs de « la jeunesse française ». Le Mexique n'aurait rien à envier à l'Europe, mais tout à lui donner. Artaud viendra donc extraire les « produits bruts de la terre rouge » pour faire jaillir ses valeurs lui-même, en tant que sujet de connaissance plus averti et légitimé.

Pourtant, dans l'article publié dans *El Nacional* le 28 mai 1938, intitulé « Bases universales de la cultura », on peut lire que pour Artaud, il ne s'agit pas de suivre la mode de l'exotisme, alors en

vogue en Europe. Dans ce texte, il se distancie d'une tendance qui consiste à vulgariser des doctrines sacrées non-occidentales pour en faire un thème à la mode et en déduire une dogmatique personnelle à nom propre, alors qu'il s'agit « de traditions qui représentaient la sagesse collective et anonyme de pays et d'époque immenses » (Artaud, 2004, p. 705-707). Ces mots me permettent d'affirmer qu'Artaud est conscient, jusqu'à un certain point, des problématiques de l'appropriation culturelle et de l'exotisme à travers lesquels s'exprime le pouvoir sur les cultures colonisées. Mais je dirais que cela ne l'empêche pas de participer à une expression, peut-être plus subtile que celle qu'il remarque, du colonialisme. Il n'arrive pas à questionner sa propre position dans un système qui le rend automatiquement privilégié face à ces cultures.

Tableau 4. La civilisation *Autre*

Artaud a un projet qu'il mène depuis longtemps et qui se traduit dans le théâtre de la cruauté, comme on le verra plus en détail. Il a travaillé à sa conception en faisant plusieurs tentatives avant de penser à aller au Mexique. Il y arrive avec une idée, avec un objectif assez établi de ce qu'il cherche et, contre toute intervention du savoir historique et contextuel mexicain, il le maintiendra comme une obsession. Schneider dira qu'Artaud a préféré suivre son « aventura interior ». Dans cette aventure intérieure et imaginative, comme l'explique Susan Sontag, Artaud n'a pas proposé le théâtre de la cruauté comme une idée nouvelle dans le théâtre occidental, mais comme un théâtre qui prend sa source dans une autre forme de civilisation. Toutefois, celle-ci ne renvoie à aucune configuration historique précise. Il s'agit d'une idée, ou plutôt d'un mythe, qui comporte de multiples éléments empruntés à l'histoire des sociétés non occidentales passées et actuelles, dans lesquelles les sociétés actuelles sont quand même censées conserver un secret antique (Sontag, 1981, p. 42-45).

Avant de s'intéresser au Mexique, Artaud montre un intérêt pour d'autres expressions culturelles lointaines, telles que celles de l'Asie du sud-est : pour sa conception du théâtre, il s'est inspiré du théâtre cambodgien qu'il a vu à Marseille en 1922 et d'un spectacle de Bali qu'il a vu à Paris lors de l'exposition coloniale de 1931. Sur ce dernier, Nicola Savarese (Savarese & Fowler, 2001) a fait une recherche très intéressante sur le processus culturel qui a conduit Artaud à assister au spectacle balinais et à en tirer ses interprétations. Pour cela Savarese explique le contexte de

l'exposition coloniale de 1931 et offre une description assez précise de sa construction à la Porte Dorée, au parc de Vincennes. Il rappelle que les expositions coloniales étaient l'occasion pour les pouvoirs coloniaux de montrer la richesse de leurs possessions. Elles exaltaient l'esprit colonisateur et généraient dans le public une curiosité pour l'exotique. Dans l'exposition de 1931, chaque pouvoir colonial participant avait un pavillon dans lequel étaler des trésors et des produits extraits des colonies, dont leurs expressions artistiques et traditionnelles. Mais à ce moment, la richesse due soit à un passé colonial, soit à une présence coloniale encore en vigueur rencontrait déjà de grandes oppositions. Certains pays colonisateurs commençaient à s'affaiblir et, étant pris dans des luttes de pouvoir, ont dû limiter leur étalage ou refuser leur participation à l'exposition. Savarese commente le fait que l'Angleterre, par exemple, arguant de difficultés financières alors qu'elle représentait le pouvoir colonial le plus étendu du monde, a limité sa participation à un petit stand situé dans le centre d'information de l'exposition. C'est qu'à cette époque elle essayait de gérer la campagne de désobéissance civile menée par Gandhi en Inde. En outre, l'Allemagne et l'Espagne étaient absentes. L'Allemagne connaissait vraiment une crise financière et les fascistes commençaient à se rassembler autour de Hitler. L'Espagne, de son côté, était en proie à l'agitation interne qui donnerait lieu au remplacement de la monarchie par une république. Parmi les nations non-européennes, alors que le Brésil a accepté de participer en construisant un pavillon pour exposer son passé colonial, le Japon s'est absenté car trop occupé à préparer son attaque surprise en Manchourie (Savarese & Fowler, 2001, p. 54-55)

Bali, de son côté, faisait partie à l'époque des Indes orientales néerlandaises. Les Pays-Bas était le troisième pouvoir colonial le plus important après l'Angleterre et la France. Son pavillon était donc un des plus luxueux. Sa décoration était inspirée par les styles de construction autochtone de Bali et de Java, mais elle ne reproduisait aucun bâtiment spécifique existant. Les artistes étaient logés à l'intérieur de ces structures. Savarese se demande ce que pouvait signifier pour Artaud le fait que ces artistes étaient là, obligés à s'exhiber pour le plaisir de leurs maîtres néerlandais (2001, p. 53). En effet, les conditions dans lesquelles les personnes provenant des colonies ont été ramenées et logées sont problématiques. Pour illustrer cela, Savarese fait allusion au témoignage de l'anthropologue Roselkne Dousset : elle a vu, lors de son adolescence, comment quelques personnes kanakes avaient été incitées sous de faux prétextes à quitter leur village en Nouvelle Calédonie et aller à l'exposition de Paris, où elles ont été enfermées dans une cave et obligées à y vivre jusqu'à l'ouverture de l'exposition (p. 62).

Artaud ne semble pas touché par la réalité derrière l'exposition coloniale. Il n'en parle pas dans ses écrits, alors qu'au même moment, et en France même, il existait une position anticoloniale qui prenait de l'ampleur. Il y a eu même une contre-exposition qui a été installée à Paris, organisée par les surréalistes et le parti communiste, au comité central du parti. Or, à ce moment-là, Artaud avait déjà rompu ses liens avec les surréalistes, justement en raison de leur affiliation politique. Il a donc préféré ignorer cette position pour se répandre dans ses écrits en éloges sur les spectacles balinais.

La réaction d'Artaud face à ces spectacles, pour Savarese, est presque surdimensionnée. Selon ce dernier, elle est extraordinaire si l'on tient compte du fait qu'il n'a pu les voir qu'une ou deux fois au maximum. Cette réaction, plus qu'une preuve de la connaissance d'Artaud des Indes Orientales, est comprise par Savarese comme l'expérience d'une illumination : le spectacle aurait suscité chez Artaud un certain éveil imaginaire qui a donné forme à quelque chose qui bourdonnait déjà en lui. Ses réflexions révéleront plutôt un manque de connaissance de ces cultures et de leur histoire.

Alors que le programme de l'exposition coloniale annonce la présentation de diverses danses balinaises, Artaud les rassemble dans une unité qu'il appellera le « théâtre balinais », où il voit une très haute forme de théâtre, sans spécifier le nom ou le type du spectacle dont il parle. Dans sa recherche, Savarese se demande quelles représentations et quelles compagnies artistiques de Bali Artaud a réellement vu et si elles étaient vraiment des exemples de l'art balinais. Après une analyse détaillée du programme de danse, de la publicité, des critiques et des comptes rendus publiés sur les spectacles, Savarese arrive à la conclusion suivante : la première danse vue par Artaud, prise par celui-ci comme exemple du « théâtre balinais » et dont il parle avec exaltation, est le *janger*. Mais cette danse, écrit le chercheur, ne fait partie d'aucun rituel sacré ni des danses anciennes traditionnelles. Au contraire, c'est une danse séculaire qui, si elle s'inspire bien des pas et des mouvements traditionnels, est née au début des années 1920. Selon Savarese, il s'agit plutôt d'une petite saynète familière. Peut-être que, pour Artaud, c'est l'étrangeté radicale de cette danse, dont l'esthétique ne produit pas de « sensation » (aesthesis) reconnaissable, qui le remue. Mais pour Savarese, ce qui a dû impressionner Artaud, ce sont plutôt les artistes eux-mêmes, la puissance de leur présence sur scène. En effet, l'exécution de cette danse demande une précision technique de haute qualité. Les danseur·euses, au lieu d'utiliser les mots, les gestes et les mouvements de la vie quotidienne « taillent des hiéroglyphes dans l'air », comme le font les danseur·euses des danses

plus anciennes et sacrées. Cela permettrait à Artaud d'y voir une révélation : la maîtrise et la discipline de l'énergie corporelle ne tuent ni la spontanéité ni la grâce de l'acteur, mais sont plutôt la source de la vie du théâtre (Savarese & Fowler, 2001, p. 68).

Savarese note que, malgré l'ignorance et les limites de son interprétation, Artaud parvient à reconnaître la complexité de l'aspect hautement codifié, technique et artistique des mouvements des danses balinaises. Ces mouvements sont en effet l'expression d'un langage corporel qui n'est pas basé sur l'imitation des gestes quotidiens, mais qui est une action précise symbolique engageant le corps et la pensée, et qui est capable de produire méthodiquement un « state of grace in the spectator ». Il s'agit, en effet, continue Savarese, d'un travail qui rend plus visible le corps des artistes : il s'agit d'une « collection d'hiéroglyphes vivants, décrit par les bras, les pas, par les légers mouvements de tête, par le clin d'un œil, les vibrations des doigts, de chaque doigt. (...) Ainsi ce qu'on a là, ce n'est pas que l'histoire racontée, ce n'est pas que le contexte exotique de l'exposition (...), mais aussi un langage puissant qui est transformé en métaphysique ». (Savarese & Fowler, 2001, p. 74).

Si Artaud a approché une certaine réalité des danses de Bali, celles qu'il a vues représentaient pour lui quelque chose qu'elles n'étaient pas tout à fait : une culture archaïque et primitive. Au contraire, comme toute autre culture, celle de Bali était vivante, active et donc en changement constant. Les danses présentées étaient, en fait, la preuve du dynamisme de ses expressions culturelles. Sans chercher vraiment à acquérir une connaissance historique et ponctuelle sur Bali et ses danses, Artaud se sert de son étrangeté et de son exotisation pour en faire, selon les mots de Savarese, « un défi du théâtre et de la culture européenne » (p. 70). Je me demande, donc, ce qu'il se serait passé si, dans l'exposition coloniale, Artaud avait rencontré des expressions culturelles provenant du Mexique ou de n'importe quel autre pays d'Amérique Latine. Peut-être que cela aurait suffi pour nourrir son imagination et faire avancer son projet de théâtre de la cruauté. Mais beaucoup des commentatrice·teurs d'Artaud disent plutôt qu'il avait besoin de vivre une expérience directe et corporelle de ce qu'il imaginait trouver au Mexique. C'est peut-être vrai puisqu'il cherchait, entre autres, une cure pour lui-même. Pourtant, comme le dit Sontag, pour Artaud, l'inspiration pour son théâtre de la Cruauté « aurait pu venir de l'observation du théâtre d'une tribu Dahomey ou des cérémonies shamanique des indiens de la Patagonie. Ce qui compte est que l'autre culture soit vraiment autre, c'est-à-dire non occidentale et non contemporaine » (p. 44) – au moins

dans son imagination, car décrire comme non contemporaines des communautés existantes c'est déjà les réduire à un passé statique illusoire.

Dans son rapport aux danses de Bali, on reconnaît la démarche qu'Artaud reproduira plus tard en relation à son voyage au Mexique. Cela marque une sorte de *modus operandi* de son approche des cultures non- « occidentales », dans le sens où il y a certains traits qui se répètent. Par exemple, on peut noter la réduction d'une multiplicité à une unité ; cette unité n'a pas d'histoire et est liée à un temps passé et statique. On peut noter aussi que derrière ces deux approches par l'auteur de cultures qui ne sont pas la sienne, il y a une demande de satisfaction d'un public blanc européen. Enfin, dans les deux cas, Artaud se servira des cultures exotisées pour son propre processus imaginatif et de création. Sontag affirme que ce type d'approche fait partie d'une certaine phase moderniste où il y a un « raffinement du point de vue colonialiste : une exploitation des cultures non-blanches, dont la vie morale est drastiquement simplifiée et dont la sagesse est pillée et parodiée »²⁵. Dans la démarche d'Artaud, d'autres civilisations sont utilisées comme modèles et « sont disponibles comme stimulants pour l'imagination précisément parce qu'elles ne sont pas accessibles. Elles sont et modèles et mystères »²⁶ (Sontag, 1981, p. 43 - 45). Artaud pouvait viser une critique de la culture européenne et du système qu'elle a répandu et qui se renouvelle dans d'autres pays, mais le manque de questionnement de la position que lui-même occupe dans ce système l'a mené à reproduire ce qu'il critiquait.

Tableau 5. Le patriarcat : un paysage ambigu, flou et plein de dildos

La même dynamique a lieu lorsqu'on réfléchit aux rapports de genre qu'Artaud entretient. Revenons à la rencontre entre Artaud et Izquierdo. On peut ici noter que l'influence d'Artaud est souvent mentionnée dans les commentaires sur l'œuvre d'Izquierdo. On ne trouve rien, au contraire concernant l'influence d'Izquierdo sur l'œuvre d'Artaud. En tout cas, Izquierdo a logé Artaud à Mexico, elle le nourrissait et prenait soin de lui. En lui donnant quelques-unes de ses œuvres pour

²⁵ « (...) refinement of the colonialist outlook: an imaginative exploitation of non-white cultures, whose moral life it drastically oversimplifies, whose wisdom it plunders and parodies ». Toutes les citations de Sontag S. sont des traductions personnelles de l'anglais.

²⁶ « Other civilizations are being used as models and are available as stimulants to the imagination precisely because they are not accessible. They are both models and mysteries ».

les ramener à Paris, Izquierdo envisageait, certes, de se faire connaître en Europe, mais aussi d'aider Artaud à récolter de l'argent pour qu'il puisse prendre un traitement de désintoxication (Geis, 2005). Au moment où ces deux artistes se sont rencontrés, Izquierdo était déjà reconnue comme artiste au niveau national et international. Elle a été la première femme mexicaine à exposer à l'étranger. Dans les textes d'Artaud, Izquierdo semble rester une référence uniquement liée à l'« esprit primitif » mexicain qui obsédait l'auteur. Pourtant, dans le contexte artistique et social mexicain, Izquierdo occupe une place bien plus importante. Elle faisait partie du mouvement critique et activiste, étant notamment membre de la LEAR (*liga de escritores y artistas revolucionarios*) ainsi que d'autres associations politiquement proches, et participant à plusieurs actions revendiquant les droits des femmes (A. Torres, 2011). Dans son travail artistique, en plus d'exprimer l'esprit indigéniste qui imprègne le milieu, elle a donné une place centrale à des figures de femmes mexicaines. Cela contraste avec l'art le plus valorisé à l'époque, où l'esprit révolutionnaire et national était représenté par des protagonistes masculins et où les hommes étaient plus reconnus en tant qu'artistes. Comme exemple, on peut penser au muralisme. Celui-ci, en tant qu'expression artistique soutenue par l'État pour la communication des idéaux sociaux postrévolutionnaires, était un domaine très largement réservé aux hommes. Izquierdo a été une des premières femmes qui a osé dénoncer publiquement les pratiques autoritaires et machistes dans ce milieu, notamment, le monopole instauré par *los tres grandes* (« les trois grands ») du muralisme : Diego Rivera, José Clément Orozco et Diego Alfaro Siqueiros.



Figure 1. Izquierdo, proyecto mural, 1945

En février 1945, Izquierdo signa un contrat pour réaliser un mural dans *El Zócalo*, le bâtiment emblématique du gouvernement de Mexico, mural ayant comme thématique l'histoire et le développement de Mexico. Mais une fois que l'artiste eut préparé tout le nécessaire pour commencer à peindre le mur (matériaux, échafaudages, esquisses, peintres assistants, maçons, etc.), son contrat fut annulé. Le chef du département de Mexico avait émis des doutes concernant les capacités de l'artiste à la suite des conseils de Rivera et de Siqueiros, pour qui elle était incapable de réaliser un mural. Izquierdo rendit alors public son désaccord et dénonça *los tres grandes* comme responsables d'un complot contre elle (A. Torres, 2011).

Dans les esquisses (Izquierdo, proyecto mural, 1945) que l'on a conservées de ce « mur infranchissable », on peut voir que des femmes occupent une place centrale. Pour citer les mots d'Ana Torres : « Rivera y Siqueiros no permitieron que el muralismo hecho por mujeres quedara plasmado en un edificio público dedicado, justamente a la superioridad del centro, lo masculino ; lo femenino era aceptado, pero sólo si se constreñía a los caballetes y la periferia »²⁷ (A. Torres, 2011, p. 596).

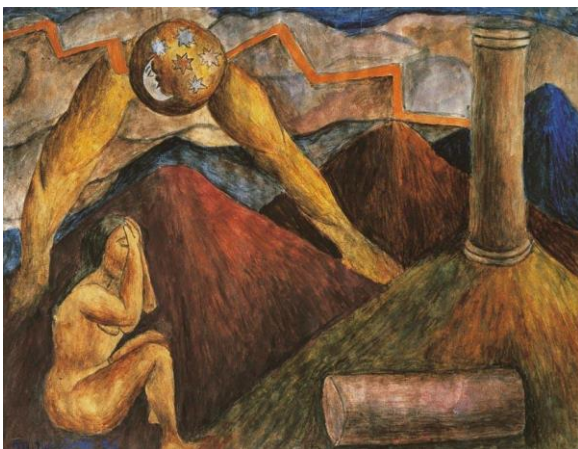


Figure 3. Izquierdo, Alegoría del trabajo, 1936



Figure 2. Izquierdo, Alegoría de la libertad, 1937

²⁷ « Rivera et Siqueiros n'ont pas permis que le muralisme fait par des femmes soit dessiné dans un bâtiment public dédié, précisément, à la supériorité du centre, le masculin ; le féminin n'était accepté que si cela se limitait aux chevalets et à la périphérie »

Pour prendre un autre exemple dans l'œuvre d'Izquierdo, il est possible d'apercevoir, dans *Alegoría de la libertad* (Izquierdo, 1937) et *Alegoría del trabajo* (Izquierdo, 1936), une remise en question des idéaux de la révolution mexicaine : sous ceux-ci se cacheraient la position sacrificielle mais invisible des femmes. La soi-disant liberté, représentée par un être blanc ailé, porte avec elle des têtes des femmes, que je décrirais comme non-blanches, tenues par leur chevelure longue et noire. On pourrait en faire une interprétation selon laquelle la race et le sexe des figures dans la toile s'entrecroisent en signalant les corps qu'il semble donc que cette liberté sacrifie, voire emporte avec elle comme butin de guerre. Dans l'*Alegoría al trabajo*, on voit une imposante figure qui porte dans l'entrejambe les astres célestes, comme si le centre du système était localisé là. En bas, dans un coin, un corps de femme nu se trouve assis, la tête baissée entre ses bras. J'y vois le fonctionnement d'un système patriarcal, où l'importance des hommes est exaltée au détriment de celle des femmes. Cependant, je ne vise pas à faire une analyse approfondie de l'œuvre d'Izquierdo ; je m'en tiendrai ainsi à souligner ce qui permet de situer la position de l'artiste et de la faire dialoguer avec ce texte.

Il est remarquable que, parmi tous les artistes de l'époque, Artaud ait surtout admiré le travail d'une femme mexicaine. Il a dédié des textes entiers à l'art d'Izquierdo sans même consacrer quelques lignes à la production artistique de ses collègues masculins, qui jouissaient davantage de reconnaissance médiatique et institutionnelle au Mexique et dans le monde. Artaud voyait dans les œuvres d'Izquierdo une originalité et une expression de ses racines personnelles qu'il ne retrouvait pas chez les artistes plus reconnus, selon lui trop influencés par l'art européen. En même temps, Artaud ne signale pas du tout l'importance des personnages de femmes dans l'œuvre de l'artiste, ni sa lutte en tant que femme dans le milieu misogyne de l'art. La réduction de l'œuvre de l'artiste à un « esprit primitif » peut donc se lire comme l'expression de l'obsession d'Artaud. Cependant, il ne faut pas oublier que derrière cette obsession, les structures de pouvoir racistes s'expriment. Ces mêmes structures rendent plus facile encore d'ignorer les luttes d'une femme pour ses droits. Artaud semble aveugle aux privilèges conférés par le statut d'homme blanc européen, ainsi qu'aux situations des femmes et à leurs luttes, tant dans le contexte mexicain que dans le contexte français. Ainsi faisant, il reproduit les dynamiques de pouvoir inscrites dans la différence sexuelle et raciale.

Carlos Monsiváis écrit que « al ir adquiriendo mayúsculas la Revolución Mexicana, un lenguaje de época reaparece como mitología pública. Admiren al macho a partir de la vestimenta, véanlo

hablar, miren la gallardía con que nos mira desde la foto histórica »²⁸ (1981, p. 10) – ou depuis son mural, dans notre exemple. En effet, au cours de l'époque postrévolutionnaire, les médias ont transformé une expression de masculinité propre à un contexte de guerre et de conflit en expression de masculinité ayant valeur d'identité nationale générale. Monsiváis explique qu'après les luttes, le terme de *macho* prend une place importante dans l'exaltation de la Révolution Mexicaine. Il devient le superlatif du concept d'homme : un signe regroupant toutes les valeurs nationales, celles-ci étant associées à un idéal de « véritable masculinité ». Le *macho* représentait la valeur suprême d'une virilité prescrivant « une indifférence envers le danger, le mépris des vertus féminines et l'affirmation de l'autorité à tout niveau » (Monsiváis, 1981, p. 10). Dans l'article cité, Monsiváis présente comme exemple la figure de Pancho Villa. Via différents supports tels que les articles de journalisme, la fiction et le cinéma, cette figure devient le symbole d'une virilité exaltée. « la esencia del personaje : familiaridad con la muerte, instinto sin contención, avides feudal por las mujeres »²⁹ (1981, p. 10) . Pour Monsiváis, on oublie là que cette attitude appartenait à une époque spécifique avec des exigences qui lui étaient propre, et on assiste à la construction du *macho* comme symbole de la révolution et de l'identité nationale.

En outre, Monsiváis remarque que l'obsession pour la virilité de la part d'un *pelado* (selon le terme de l'auteur), c'est-à-dire, un homme *dépourvu des moyens de subsistance*, n'est pas la même que celle que l'on trouve dans les « cultes phalliques » (ou phallocentrisme) de ceux qui possèdent ces moyens. Je souligne ici les termes pour remarquer un lien avec la question de l'ontologie coloniale, c'est-à-dire que les moyens dont on parle ici ne se limitent pas à l'argent. Le phallus dénote une idée de pouvoir. Pour un *pelado*, dépourvu de ce pouvoir en tant que « être sans contenu substantiel », son obsession exprime une tentative pour remplir ce vide avec ce qu'il a à sa portée : la valeur du *macho*. En d'autres termes, sans les ressources pour atteindre la masculinité de l'*Être*, *el pelado* n'a que son indifférence à sa propre mort ou à la douleur d'autrui pour se faire valoir. Ainsi, comme l'écrit Monsiváis : « Cuando [un varón mexicano] se compara con el hombre extranjero y resalta su nulidad, se consuela del siguiente modo : Un europeo –dice - tiene la ciencia, el arte, la técnica, etcétera, etcétera, aquí no tenemos nada de eso, pero... somos muy hombres. [...] »

²⁸ « au fur et à mesure que la Révolution Mexicaine commence à acquérir des majuscules, un langage d'époque réapparaît sous la forme d'une mythologie publique. Admirez le macho à partir de ses habits, regardez-le parler, voyez la bravoure avec laquelle il nous regarde depuis la photo historique »

²⁹ « L'essence du personnage : la familiarité avec la mort, l'instinct irrépressible et l'envie du contrôle féodal des femmes »

El machismo queda como el espejo deformado a donde se asomarán, sonrientes y sometidas las clases subalternas»³⁰ (1981, p. 11).

On peut se rappeler ici certaines citations d'Artaud où il justifie son voyage au Mexique en soulignant ce qu'il peut offrir et que le Mexique n'a pas : la méthodologie pour redresser « les forces cachées de l'âme mexicaine » et les notions pour « ces gens qui ne savent pas ce qu'ils cherchent ». La connaissance, la technique ou la méthodologie apparaissent ici comme quelque chose qui provient plus « naturellement » d'un homme européen que d'une personne mexicaine (ou, plus généralement, d'une personne latina). Ce faisant, Artaud est pris dans les mécanismes structurels du patriarcat colonial, marqués par le sexe, la race et la classe, où les hommes racisés se trouvent dans une situation d'infériorité à laquelle ils essaient d'échapper au détriment d'autres corps racisés et sexualisés, comme ceux des femmes de la même race qu'eux, ou de personnes d'autres races non-blanches.

En outre, Artaud semble ignorer les rapports de genre inégaux qui s'instaurent dans ses relations avec les femmes sur la scène européenne ; ou plutôt, il semble vouloir garder ses privilèges masculins. C'est-ce que nous montre, par exemple, cette lettre destinée à Génica Athanasiou, actrice avec laquelle Artaud a entretenu une longue relation amoureuse.

J'ai besoin, à côté de moi, d'une femme simple et équilibrée, et dont l'âme inquiète et trouble ne fournirait pas sans cesse un aliment à mon désespoir. [...] j'ai besoin d'une femme qui soit uniquement à moi et que je puisse trouver chez moi à toute heure. Je suis désespéré de solitude. Je ne peux plus rentrer le soir, dans une chambre, seul, et sans aucune des facilités de la vie à portée de ma main. Il me faut un intérieur, et il me le faut tout de suite, et une femme qui s'occupe sans cesse de moi qui suis incapable de m'occuper de rien, qui s'occupe de moi pour les plus petites choses. Une artiste comme toi a sa vie, et ne peut pas faire cela. Tout ce que je te dis est d'un égoïsme féroce, mais c'est ainsi. Il ne m'est même pas nécessaire que cette femme soit très jolie, je ne veux pas non plus qu'elle soit d'une intelligence excessive, ni surtout qu'elle réfléchisse trop. Il me suffit qu'elle soit attachée à moi (Artaud, 2004, p. 167-168).

³⁰ « Quand un homme mexicain se compare avec un homme civilisé étranger et remarque sa propre nullité, il se console de cette manière : un européen –dit-il –a la science, l'art, la technique, etc. etc. Ici nous n'avons rien de cela; mais... on est très hommes [...]. Le machisme devient le miroir déformé dans lequel se regardent, souriantes et dominées, les classes subalternes »

Pourtant, Artaud dénonçait le patriarcat. Dans plusieurs de ses textes, on peut trouver de nombreuses références liées au renversement du Père et de l'unité familiale, dont le Père représente le chef. Derrida dira que l'origine du théâtre pour Artaud « c'est une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le Dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte » (Derrida, 1967, p. 350). La figure du Père apparaîtra souvent comme un pouvoir contre lequel Artaud réagit dans ses créations. Comme exemple, on peut parler de son œuvre *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (A. Artaud, 2004, p. 405-474): un empereur romain de quatorze ans provenant d'Emèse, en Syrie, qui encourage l'androgynie, le travestissement et la castration rituelle. Il s'agit d'un empereur dont le père biologique est absent et incertain, et qui se retrouve être l'instrument d'une conspiration matriarcale ourdie par quatre femmes. Certaines des dates et des événements historiques mentionnés par le texte sont exacts, mais on y trouve également des détails inventés et des interprétations propres à Artaud. S'y retrouve ainsi l'idée d'un Orient mystique et exotique, typique du point de vue colonial évoqué plus haut s'agissant des danses balinaises ou des cultures mexicaines. Je me bornerai cette fois à analyser la structure interne du texte et le mythe qu'Artaud y développe, sans trop m'attacher au contexte historique.

Dans un article intitulé « Modernist Family Romance : Artaud's Héliogabale And Paternity », John C. Stout (1991) remarque que dans cet ouvrage, l'empereur provoque un chaos qui bouleverse Rome, la capitale de la civilisation patriarcale occidentale, motivé par une admiration pour sa mère et par une identité de genre qui défie l'opposition binaire entre le masculin et le féminin. Ce chaos s'accompagne d'une sorte d'anarchie textuelle où la narration de la vie d'Héliogabale est faite d'évènements aléatoires, sans connexion linéaire. Avec Stout, on peut dire que ce roman mène un assaut contre l'ordre textuel, sexuel et politique. Ce texte se présente donc comme une tentative d'Artaud pour subvertir l'ordre hiérarchique dominant qui caractérise « le savoir », les corps et l'Etat. « Si Héliogabale apporte l'anarchie dans Rome, s'il apparaît comme le ferment qui précipite un état d'anarchie, la première anarchie est en lui, et elle lui ravage l'organisme, elle jette son esprit dans une sorte de folie précoce qui a un nom dans la terminologie médicale d'aujourd'hui » (A. Artaud, 2004, p. 451-452).

Il est intéressant de souligner la relation de complicité entretenue par les femmes autour desquelles se construit l'histoire de cet empereur : il s'agit de deux sœurs, Julia Domna et Julia Mœsa, ainsi que des filles de cette dernière : Julia Mammoa et Julia Scœmia, qui a accouché

d'Héliogabale. La « promiscuité » semble être un trait commun à chacune d'entre elles, selon les écrits biographiques de l'empereur sur lesquels Artaud a basé son propre texte. Il s'agit notamment de biographies écrites au IV^e siècle, par des historiens tels que Aelius Lampridius, qui se trouvent dans l'Histoire Auguste : un recueil de biographies des empereurs romans des II^e et III^e siècles. Mais si pour ces historiens la « promiscuité » de ces femmes constitue une faute, Artaud en fait une marque de force, qui relie ces femmes entre elles et leur donne du pouvoir. On pourrait même dire qu'il s'agit d'une marque de sororité entre ces femmes, qui résistent ensemble à l'imposition du patriarcat « occidental ».

Il s'agit en effet de femmes de pouvoir. Artaud cite Lampridius pour décrire Mœsa comme une « femme ambitieuse à l'excès et résolue de tout risquer plutôt que de demeurer dans l'obscurité de la condition privée ». Il cite encore cet historien dans sa description de Scœmia : une femme qui « vivant en courtisane, s'abandonnait dans le palais à toute sorte de désordre ». Refusant, semble-t-il, d'être astreinte au foyer et privée de pouvoir politique, Mœsa conspire avec Scœmia pour faire d'Héliogabale l'empereur de Rome. Pour cela, Macrino, l'empereur en place, doit être détrôné. C'est lui qui a dépossédé les Julias de leur pouvoir en détrônant Caracalla. Ce dernier, fils de Julia Domna et donc cousin de Julia Scœmia, légitimait la participation des Julias aux décisions politiques.

Mœsa décide donc avec Scœmia de répandre, parmi les soldats d'Emèse, la rumeur selon laquelle Scœmia, une femme mariée, aurait couché avec Caracalla, son cousin. « [N]e craignant point de déshonorer sa fille, elle [Mœsa] disait que cet empereur l'avait aimée [Scœmia] et qu'elle avait eu pour lui toutes les complaisances ». Héliogabale, fils de Scœmia, serait ainsi également, le fils de Caracalla. Les soldats d'Emèse idolâtraient Caracalla et soutiendraient son fils. Mais Héliogabale ne faisait rien dans la république sans consulter Scœmia. On dit même que son amour pour elle relevait de la « perversion ». Le couronnement d'Héliogabale signifierait donc le maintien du pouvoir de ces femmes ainsi que de leurs pratiques matrilineaires.

En ce sens, Artaud écrit que pour Scœmia dans « les amours, dans la facilité et, on peut dire, la veulerie sexuelle (...) il y a une volonté et de l'ordre. Il y a même de l'unité, une sorte de mystérieuse logique qui ne va pas sans cruauté » (A. Artaud, 2004, p. 439). Cette *cruauté* réside, pour moi, dans la rupture d'un ordre patriarcal qui veut que ces femmes restent soumises : une rupture qu'il faut mener d'abord en soi-même. Car habituellement, une telle rumeur - celle que la

mère à répandu sur la tromperie de sa fille - aurait été comprise comme une trahison ou comme de la diffamation. Elle supposerait, d'une part, une concurrence entre les femmes ; d'autre part, elle définirait une « mauvaise femme » vivant dans la « promiscuité » et faisant de sa sexualité une affaire publique. Mais « [l]oin de protester, Sœmia se fait la complice de sa mère, elle devient l'alliée de sa mère dans la révélation adultère. Elle s'honore de ce qui, pour toute autre femme, serait la preuve de son infamie. Cette infamie, ce déshonneur, elle les revendique ». C'est ainsi que Sœmia applique la *cruauté* « d'abord contre elle-même », contre une morale qui veut contraindre son corps (2004, p. 439).

S'il peut sembler que la conspiration entre les femmes de cette histoire se fait au nom d'un roi, donc au bénéfice d'une figure masculine, Artaud n'oublie pas de souligner qu'on se sert d'Héliogabale « comme d'un fantoche, d'un fantoche vidé de roi, pendant qu'on le manipule comme un membre » (2004, p. 446). Plus loin, notre auteur, analysant le nom de l'empereur, dira que 'Héliogabale' se forme avec GABAL, ce qui veut dire selon lui, « chose plastique et formatrice. Mot qui prend forme et donne la forme » (2004, p. 448). Selon moi, Héliogabale serait donc une espèce de *dildo*. C'est-à-dire, une technique de modification qui manifeste la plasticité du corps, la possibilité de modifier son contour. Paul B. Preciado (2002) explique qu'un *dildo*, ce n'est pas la représentation d'un phallus en tant que signifiant de pouvoir dans l'ordre symbolique du patriarcat, et qu'il ne vient pas satisfaire l'absence de quoi que ce soit. Un *dildo* est plutôt un organe ou un membre transférable qui peut mettre en question la lecture que l'on fait de ce qui structure nos corps.

Stout remarque que tous les personnages masculins pouvant signifier la paternité finissent par signifier plutôt la perte de celle-ci à travers le parricide ou la castration. Pourtant, dans ce roman, il reste une figure paternelle centrale, représentée par un monolithe phallique qui symbolise le dieu Elagabalus, à qui Héliogabale rend hommage. Stout écrit que la révolte contre le père que constitue l'abolition de la différence sexuelle, abolition incarnée par un empereur androgyne, est en fait récupérée pour établir un nouvel ordre qui reste masculin. Le comportement de Héliogabale « apparemment subversif fonctionne en fait comme une forme de soumission à la volonté d'un dieu symbolisant la contenance de l'androgyne à l'intérieur d'une masculinité toujours dominante »³¹

³¹ «His apparently subversive behavior in fact functions as a form of submission to the will of a god who finally symbolizes the containment of the androgynous within a still dominant maleness »

(Stout, 1991, p. 421). Aussi Héliogabale établit-il une certaine alliance avec le patriarcat, malgré son mépris envers la figure du père. Il me semble que c'est aussi le cas d'Artaud. Sa révolte contre la figure du père devient une envie d'occuper sa place. Même si la manière d'occuper cette place est différente, la place en tant que telle n'est pas mise en cause. Ainsi peut-on interpréter, par exemple, la famille fictive qu'Artaud se construit pendant ses années à l'asile de Rodez. Dans cette famille, il s'imagine être le père de ses six « filles du cœur », six femmes imaginaires basées sur des personnes réelles qui ont marqué sa vie: Marie et Neneka, ses deux grand-mères ; Cécile Schramme, Anie Besnard, Yvonne Allendy et Ana Corbin, ses amies.

Pourtant, il semble que pour Héliogabale, le monolithe phallique que constitue le dieu Elagabalus soit également un *dildo*. Je dirais qu'aux yeux de l'empereur, ce monolithe devient Le *dildo*, davantage qu'un *dildo* parmi d'autres comme c'est le cas pour les Julias : « Car si pour Julia Mœsa, Elagabalus n'est qu'un membre, une sorte de statue peinte qui sert à halluciner des soldats, pour Héliogabale, Elagabalus c'est le membre érectile, à la fois humain et divin. Le membre érectile et le membre fort. Le membre-force qui se partage, qu'on n'utilise que partagé » (A. Artaud, 2004, p. 450). Le monolithe semble être pour l'empereur le modèle des *dildos*, et sans doute des pénis. Le pénis en tant qu'organe biologique n'est donc pas le modèle ou l'origine de quoi que ce soit, il est compris, mesuré et jugé selon les caractéristiques du *dildo*. Poser le *dildo* comme originaire revient à nier le caractère soi-disant naturel de la différence de sexe que symbolise l'institution du pénis comme signe de pouvoir. Or, le *dildo*, contrairement au pénis, est à partager et ne s'utilise que partagé : le pouvoir n'appartient donc pas naturellement et exclusivement à un seul type de corps. Le *dildo* est un organe artificiel ; cette artificialité est soulignée par la possibilité qu'il a de circuler soit sur la peau d'un même corps, soit d'un corps à l'autre. Cette capacité de circulation du *dildo* à la fois met en évidence le caractère construit de la corporéité et signale le caractère toujours périphérique, en transition, du *dildo* : ce décentrement perpétuel différencie radicalement le *dildo* du pénis, qui dans une lecture patriarcale, au contraire, se caractérise comme symbole statique de domination des autres membres et ensemble de membres, dont les corps sans pénis.

En cherchant les sources sur lesquelles Artaud s'est basé pour son texte d'Héliogabale, Stout montre que le dieu Elagabalus est en fait inspiré de la déesse de la lune, Artémis. Comment affirmer donc, se demande Stout, la primauté masculine du monolithe phallique d'Elagabalus, « si ce dieu ultra-mâle était tout ce temps l'appendice d'un espace féminin, d'un temple maternel ? » (1991, p.

426). Le monolithe serait donc comme le *dildo* d'Artémis. Nous assisterions à une forme de retournement ironique où les figures masculines renverraient à des figures féminines et vice-versa. La différence sexuelle deviendrait floue.

« Dans une vie dont la chronologie est impossible, mais où les historiens, qui racontent tout au long ses cruautés sans date, voient un monstre, je vois, moi, une nature d'une plasticité prodigieuse, qui ressent l'anarchie des faits et s'insurge contre les faits » (A. Artaud, 2004, p. 454). Cette insurrection, comme la cruauté que Scœmia s'applique à elle-même, Héliogabale la dirige contre lui-même : « il bouscule l'ordre reçu, les idées, les notions ordinaires des choses. Il fait de l'anarchie minutieuse et dangereuse, puisqu'il se découvre aux yeux de tous. *Il joue sa peau*³² pour tout dire ». Aussi il se travestit, il est à la fois homme et femme, il incarne une figure androgyne, il fait de l'obscénité une habitude et met au jour, obstinément, ce que d'habitude on garde caché (A. Artaud, 2004, p. 464). C'est-à-dire qu'il expose en public sa sexualité, une sexualité qui n'est pas hétérosexuelle mais pas non plus homosexuelle, une sexualité qui efface la binarité des contraires et la transforme en continuité.

Cette insurrection, cette cruauté, Artaud la nomme aussi anarchie. « Héliogabale est un anarchiste-né et qui supporte mal la couronne, ennemi de l'ordre public ». S'il pratique d'abord son anarchie – son « inconséquence sexuelle », son travestisme et sa débauche – d'abord sur son propre corps, cela ne signifie pas que cette anarchie soit confinée à son intimité, car ces pratiques affectent aussi sa façon de gouverner. C'est ainsi qu'arrivé à Rome, Héliogabale remplace les hommes du Sénat par des femmes, et choisit ses ministres selon la taille de leur pénis, en les comparant au *dildo* Elagabalaus. « Pour les Romains, c'est de l'anarchie, mais pour la religions des menstrues, qui a fondé la pourpre tyrienne, et pour Héliogabale qui l'applique, il y a là un simple rétablissement de l'équilibre » (A. Artaud, 2004, p. 460-461).

« Héliogabale peut donner aux coutumes et aux mœurs romaines toutes les entorses qu'il voudra, jeter aux orties la toge romaine, endosser la pourpre phénicienne, donner cet exemple d'anarchie qui consiste pour un empereur romain à prendre le costume d'un autre pays et pour un homme à revêtir des habits de femme, se couvrir de pierres, de perles, d'aigrettes, de coraux

³² C'est moi qui souligne

et de talismans, ce qui est anarchique du point de vue romain est pour Héliogabale la fidélité à un ordre » (A. Artaud, 2004, p. 459).

Cet ordre répond à « la logique mystérieuse » qui guide la cruauté de Scœmia : une rationalité non-occidentale qui confronte et bouleverse la norme de l'empire romain et sa rationalité à travers une action qui met en question la lecture de son propre corps. Dans ce sens, Artaud écrira qu'il est facile « de mettre sur le compte de la folie et de la jeunesse tout ce qui, chez Héliogabale, n'est que le rabaissement systématique d'un ordre, et répond à un désir de démoralisation concertée. / Je vois, dans Héliogabale, non pas un fou, mais un insurgé » (2004, p. 463).

Tableau 6. artaud : une lecture entortillée ?

Charnière féministe

La position d'Artaud envers le patriarcat peut être ambiguë, mais dans cette ambiguïté les bornes qui délimitent nos corps deviennent flexibles. Cette flexibilité se matérialise aussi dans le corps du texte, dans le style d'écriture et, comme on le verra, dans sa conception du théâtre : là, dans ses pièces, malgré la prééminence d'une perspective masculine blanche et d'un langage qui attribue au masculin une position ontologique de sujet universel, le questionnement des structures corporelles ou corporalisées, des structures sociales et du langage, est ouverte et est encouragée. En effet, écrit-il : « De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête (...). Il part de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée » (Artaud, 1985, p. 171). C'est l'une des raisons qui explique que certaines artistes et écrivaines féministes, aient repris et réinterprété quelques conceptions d'Artaud, afin de questionner et transformer les rôles prescrits aux personnes par une société patriarcale.

En effet, Artaud a en commun avec beaucoup de féministes que leurs actions ont été jugées intolérables par la société. Toutefois, l'élément fondamental que partagent les interrogations d'Artaud et le féminisme est la place centrale attribuée au corps. Le corps, son contrôle et ses limites sont des enjeux constitutifs pour tous les mouvements féministes. Prendre au sérieux la dimension corporelle de l'existence et l'agir qui s'y joue, c'est-à-dire comprendre le corps comme une force investie d'une charge politique, est l'un des acquis fondamentaux des féminismes. La

grammaire dont Artaud parle n'est pas l'expression abstraite d'un cerveau comme organe bien délimité et séparé du reste du corps. C'est une grammaire en mouvement, c'est de la corporéité en mouvement, qui se construit au même temps qu'il s'exprime.

Malouissi toumi

Tapapouts hermafrot

Emajouts pamafrot

Toupi pissarot

Rapajouts erkampfti

Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps par des ignares qui

Lokalu durgarane

Lokarane alenin tapenim

Anempfti

Dur geluze

Re geluze

Re geluze

Tagure

Rigolure tsipi

(...)

Du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jusqu'au corps.

(A. Artaud, 2004, p. 1335)

Réinvestir intellectuellement et pratiquement la corporéité est en ce sens un geste profondément féministe. Chez Artaud on comprend qu'il n'y a pas de réelle transformation politique sans modification du corps, du ressenti ; la transformation politique est un processus ou un choc émotionnel, physiologique, un glissement des organes, c'est-à-dire de la hiérarchie de nos perceptions. Le corps est en effet ce dont on ne peut jamais se défaire, ce qui empêche que l'on puisse se « retirer du monde ». Le corps est la marque de notre finitude, de notre incapacité à nous élever à l'universalité d'un agir désintéressé : parce que nous avons un corps, nous sommes donc

toujours nécessairement pris dans un monde d'intérêts et de passions, un univers de lutte, un monde politique.

Pour donner quelques exemples de féministes qui ont réinterprété certaines des idées d'Artaud dans leur champ d'expression propre, en plus de Maria Izquierdo, on peut penser à l'artiste Nancy Spero ou à la poète et chanteuse Patti Smith. On peut citer en outre la dissertation universitaire de la performeuse Heather Barfield, intitulée *Artaud's "Daughters" : "Plague," "Double," and "Cruelty" as feminist performance practices of transformation* (2012). Barfield, entre autres, fait un lien entre certaines des conceptions d'Artaud et « l'écriture féminine » formulée par Hélène Cixous, comme une invitation à la création d'un langage avec lequel résister au patriarcat. Dans des contextes moins institutionnels, on peut trouver aussi des références à Artaud dans des écrits critiques sur la normativité des pratiques sexuelles et des corps. C'est le cas, par exemple, du livre *la Cerda Punk* de Constanza Alvares Castillo (2014) ou de celui de Maria Llopis, *El postporno era eso* (2010), où on trouve la même citation d'Artaud : « Nada me toca, nada me interesa, salvo lo que se dirige a mi carne ». Gerard Sharpling (2004), dans l'article *Women's Stage: Female Characters in Antonin Artaud's "Theatre of Cruelty"*, signale que la conception du théâtre d'Artaud est si flexible qu'elle peut être réappropriée facilement par des spectatrices, des personnages et des actrices. Celles-ci peuvent faire de cette conception un outil qui visibilise et subvertit les structures de domination au sein desquelles cette conception du théâtre a émergé.

Ces exemples montrent la possibilité de prendre des propositions artaudiennes et d'en soustraire la charge hétéro-patriarcale pour les transformer en dispositifs de lutte féministe. On peut alors parler de l'héritage d'*artaud*, la suppression de la majuscule servant à signifier l'abolition de la charge machiste et euro-centrique dont est porteuse l'œuvre d'Artaud. C'est précisément cet héritage que je me propose d'explorer dans le présent travail. Il faut noter d'emblée que les exemples de références féministes à Artaud mentionnés ci-dessus, tout comme les autres exemples que j'ai pu trouver pendant ma recherche, proviennent pour la plupart de femmes blanches et métisses. Cela signale sans doute la limite de la portée ou de l'intérêt qu'une telle œuvre peut présenter et des sources auxquelles j'ai plus facilement accès. Mais peut-être cela annonce aussi la grande difficulté de dépouiller complètement tant les conceptions d'Artaud que ma propre perspective de leur charge occidentalopatriarcale. En ce cas, l'héritage d'*artaud* ne peut pas avoir

un intérêt universel. Il reste néanmoins possible de mettre ici cette charge en question sans invisibiliser les limites de mon questionnement.

Charnière périphérique

Comme on l'a vu, l'ambiguïté d'Artaud sur les questions de genre et de colonialité tient à sa situation à la fois sociale et littéraire de marginal à proximité du centre. Cette proximité d'avec le centre, ses privilèges d'homme blanc, le privent sans doute d'une sensibilité à l'égard de la dynamique de certaines structures sociales oppressives. La conséquence de cette situation, c'est qu'il les invisibilise et les reproduit. En même temps, sa situation marginale lui permet de se rendre sensible à certaines expériences du monde vécues dans les périphéries plus éloignées du centre : c'est le cas de l'importance du corps. Ainsi, la maladie, les enfermements répétés dans des hôpitaux psychiatriques, les électrochocs, la souffrance physique, etc., font que, pour Artaud, la présence du corps et de ses limites se trouvent impossible à ignorer : la mort accompagne constamment cette présence. Sa pensée ne peut donc pas adhérer à une rationalité qui la sépare de la chair. C'est pourquoi le corps tient une place centrale dans sa pensée. C'est le désir d'élargir les limites souffertes dans sa chair-pensée qui motivera sa recherche d'un dispositif permettant d'expérimenter la corporalité d'autres façons.

Rappelons l'importance du corps dans le projet décolonial. Selon Madonado-Torres, la figure du *damné* comme être qui n'est-pas-là implique une proximité avec la mort. Pour le *damné*, la mort est un élément ordinaire de la vie quotidienne, une présence impossible à ignorer. C'est pour cette raison que son expérience n'est pas celle du *dasein*. Le souci du *dasein* heideggérien est de se déconnecter du « Man », de « l'on », du troupeau, pour avoir un projet authentique de vie : une existence projetant et assumant ses propres possibilités et non celles définies par le « on ». Pour Heidegger, l'authenticité demande d'affronter l'inévitabilité de la mort, de l'anticiper en tant qu'évènement intransférable que personne ne peut vivre à la place de l'autre. La mort serait donc pour le *dasein* un évènement extraordinaire. Ce qui afflige le *damné* n'est pas le « on », mais la proximité de la mort. Pour Maldonado-Torres, ce qui propulse le *damné* vers un projet de vie propre n'est pas l'anticipation de la mort, mais un désir de l'éviter, tant pour lui-même que pour les autres. Pour ce philosophe, c'est ce désir qui fait émerger une attitude, une action et une rationalité décolonisatrices. Par ailleurs, il comprend le *grito/llanto* comme l'expression qui accompagne l'émergence de cette attitude : si la parole du *damné* est inaudible, il lui reste le *grito/llanto* comme

interjection grâce à laquelle susciter l'attention sur son existence et sur la négation de son humanité (Maldonado-Torres, 2007).

La façon dont Maldonado-Torres explique ce *grito/llanto* dans l'article « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto » (2007) — comme l'expression qui précède l'émergence des mots et qui attire l'attention sur l'existence du *damné* — peut être problématique. Ce qu'il appelle *grito/llanto* en espagnol et *crying/shouting* en anglais est une traduction du mot « cri » utilisé par Fanon dans *Peau noire, masques blancs*. Il me semble réducteur de relier le mot cri à des pleurs, ainsi que de voir dans ce cri en forme de pleurs l'expression fondamentale à l'adoption d'une attitude décoloniale. Le cri réduit aux pleurs peut donner lieu à une identification des sujets qui crient à la position de victime. Pourtant, dans son article « The Cry of the Self as a Call from the Other: The Paradoxical Loving Subjectivity of Franz Fanon » (2001), Maldonado-Torres développe une analyse plus approfondie de cette expression. Dans ce texte, il présente le *crying/shouting* comme l'expression précédant spécifiquement le discours de Fanon. Il remarque que la sérénité de son discours bien organisé « is not preceded by a period of contemplation or neutral observation of reality, but by a time of urgency in which the subject cannot take his recognition as a human being for granted and has to attract attention simply to the fact that he is there »³³. Dans ce cas, le cri annonce la présence d'un sujet vivant et ce faisant « unsettles the established formations of meaning and challenges dominant ideological expressions »³⁴. Ce discours constituerait un exemple d'une parole qui révèle sa provenance corporelle, qui renvoie directement à la situation dans laquelle se trouve le corps qui l'énonce. En se faisant remarquer, ce corps crée une rupture dans l'ordre réducteur du monde qui veut nier sa présence. Maldonado-Torres souligne ainsi le paradoxe dont ce cri est porteur : il manifeste l'existence d'un sujet dont l'existence est niée, ou pour reprendre les termes de l'auteur, « existence becomes in his case the negation of the negation of existence »³⁵. Et il continue : « The paradox of Fanon's existence becomes no less than a declaration against the imperial gestures and the totalitarian ambitions of a

³³ « ne provient pas d'un moment de contemplation ou d'observation neutre de la réalité, mais d'un sentiment d'urgence, du sentiment que le sujet ne peut pas considérer la reconnaissance de son humanité comme un acquis. Il doit donc attirer l'attention sur le fait qu'il est là »

³⁴ « perturbe les significations établies et met en cause les expressions idéologiques dominantes »

³⁵ « l'existence devient dans son cas la négation de la négation de l'existence »

system that transforms reason into murder and inter-human contact into the evisceration of difference »³⁶ (2001, p.3).

Mais pourquoi alors limiter le cri aux pleurs en écrivant *grito/llanto* ou *shouting/crying* ? Maldonado-Torres écrit en anglais que *crying* est lié autant au *shouting* qu'au *weeping* et que ces expressions sont à leur tour associées « with grief, sorrow, and anger on one hand, and with joy, happiness, and love on the other »³⁷ (2001, p. 2). Maldonado-Torres semble pourtant choisir de lier le cri surtout aux pleurs en analysant le processus qui mène Fanon à formuler son discours, ce qui se justifie peut-être au vu des expériences que Fanon décrit dans ses textes. Mais laisser entendre que le cri est nécessairement lié à des pleurs peut masquer d'autres manières de résister à la négation de l'existence qui caractérise la subjectivité dominée. De la même façon, faire du *grito/llanto* l'expression qui précède l'adoption d'une attitude décoloniale occulte d'autres processus possibles pour accéder à une perspective décoloniale. Par exemple, le cri n'est pas nécessairement un pré-discours : le cri même - qui peut devenir pleurs, rire, colère, joie, chant, etc.- peut s'avérer comme une attitude décoloniale en tant que telle ou l'accompagner de façon constante.

Je connais un état de l'esprit, de la conscience, de l'être,
et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres,
mais où l'on entre par les cris et pas les coups.

Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent,
plus des paroles
mais des CORPS.

(Artaud, 2004, p. 1351-1352)

Artaud, il crie aussi. Ce n'est peut-être pas parce que ses paroles sont inaudibles, mais parce qu'il ne trouve pas le sens de ces paroles dans sa propre chair, parce qu'elles ne la traversent pas.

³⁶ « Le paradoxe de l'existence de Fanon ne devient rien de moins qu'une déclaration contre les agissements impériaux et les ambitions totalitaires d'un système qui transforme la raison en meurtre et les relations entre êtres humains en une éviscération de la différence. »

³⁷ « à la tristesse, au malheur et à la colère d'une part, et à la joie, au bonheur et à l'amour, d'autre part. »

Les paroles du langage du « Savoir », il les connaît bien, mais elles échappent à son corps. Pourtant, la figure d'artaud n'est pas celle du *damné* : leurs cris ne proviennent pas de la même position. Dans son article, Maldonado-Torres donne une précision que je trouve pertinente de citer ici : dans le cas du *damné* « the system does not appear primarily as a prison to a subject that sees his particularity violated by the universal, but as an imperial formation that can offer the universal to some at the expense of the negation of a truly human existence to others » (2001, p.3). Il me semble que le cri d'artaud peut se présenter comme un écho lointain du cri du *damné* : le retentissement des dynamiques vécues différemment dans les marges loin du centre. *artaud* se rapproche plutôt de la figure du *fou*. Un être reconnu comme tel ontologiquement mais que la propension à la transgression critique des limites sociales rend « irrationnel » ; ce qui entraîne la pathologisation et l'enfermement. Artaud, *le fou*, crie, cogne et se cogne, et se répand non pas en pleurs mais en glossolalies :

dans l'infernal brasier où plus jamais la question de la parole ne se pose ni de l'idée

Cogner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule,
Est la dernière langue, la dernière musique que je connais,

et je vous jure qu'il en sort des corps
et que ce sont des CORPS *animés*

ya menin

fra te sha

vazile

la vazile

a te sha menin

tor menin

e menin menila

ar menila

e inema imen

(Artaud, 2004, p. 1352)

On remarquera que les figures du *damné* et du *fou* sont des figures masculines. Elles peuvent véhiculer une invisibilisation des hiérarchies de sexe, tout aussi existantes dans les périphéries. On peut donc penser aux figures des *damnées*, des *sorcières*, des *folles*, des *monstres* ou des *ponts* -en pensant à Anzaldúa (2009). L'expression du *grito/llanto* serait-elle adaptable à ces cas-là ? Ne trouve-t-on dans ces autres figures d'autres formes de *gritos* ou d'expressions avec lesquelles se faire entendre ? Je pense, par exemple, au *grito/rabia*, au rire, aux chants, aux grognements ou, dans le cas des *ponts*, entre des frontières, aux langues bâtardes et désobéissantes.

Je cherche à mettre en dialogue ma lecture d'Artaud avec des perspectives auxquelles il se montre aveugle. C'est ainsi que des éléments artaudiens vont dans ce travail s'*entortiller* avec mes lectures, mes expériences et mes rencontres autour du féminisme et des perspectives décoloniales. Je ne prétends pas, pour autant, proposer une vision complète de quoi que ce soit. Mes propres aveuglements ne peuvent que s'immiscer dans la narration d'une perspective située et donc aussi limitée, qui ne peut pas être universalisable ni valable pour tout contexte.

J'ai écrit en italiques le mot *entortiller* pour indiquer le sens particulier qu'il prend dans ce texte. Je le lie avec le mot *tortilla* : un gâteau à base de maïs qui date de l'époque précolombienne et qui constitue une partie importante des cultures de certains peuples d'Abya Yala, surtout de la région mésoaméricaine. En Colombie notre version des tortillas sont les *arepas*, aussi à base de maïs. *Tortillera* ou *arepera* peut être une personne qui fait, qui vend ou qui mange beaucoup de tortillas ou d'*arepas*, mais de manière idiomatique, ces mêmes mots veulent aussi dire lesbienne. Entortiller, dans le sens français, peut être traduit par le mot *torcer* en espagnol. En Colombie, les gens utilisent souvent l'adjectif *torcida* ou *torcido* pour désigner de manière informelle une personne avec un genre, une sexualité et une morale « douteuses », c'est-à-dire non-hétérosexuelles. Comme beaucoup de mots qui sont censés être péjoratifs, il a été réapproprié comme revendication politique. Tout cela est compris dans le sens que je donne au mot *entortiller*. C'est en entortillant Artaud qu'il devient *artaud* : une lecture *entortillée*, tordue et travestie.

Je prends donc une œuvre positionnée sur le territoire de « l'Être » et de son « Savoir », en remarquant que c'est une œuvre qui à l'intérieur de ce territoire est considérée comme non rationnelle. Comme on a pu le voir, une grande partie de la pensée « non rationnelle » d'Artaud est en fait construite à partir des rationalités *autres* : ses idées se nourrissent d'imaginaires, entre autres, latino-américains, et spécifiquement mexicains. Il y a là un exemple de connaissance qui se

construit de manière verticale et dans un sens unique : le produit brut du savoir est extrait d'une partie subordonnée du monde et n'est reconnu comme savoir que du moment où il est traité et approprié par la partie du monde légitime à produire ce savoir. Je prends donc le chemin inverse, en revisitant et en soulignant la logique qui a construit la pensée d'Artaud, en essayant des manières tordues de la retraverser, des déviations qui brisent la verticalité du processus de connaissance.

PERSONNAGES

Cruauté et théâtre de la cruauté

Vous est-il déjà arrivé qu'au moment où l'on dit qu'on n'est pas hétéro dans un groupe d'hétéros, il ne manque jamais la personne du même sexe qui croit que tout ce qu'on fait c'est pour la draguer ou celle qui ressent le besoin de signaler qu'il n'y a pas de problème, « con tal de que no se metan conmigo... »³⁸ ? Le besoin de cette personne semble provenir d'une sorte de « danger » ressenti face à une présence pour elle « hors-norme ». La cruauté dont je parlerai ici est, d'une certaine manière, comme cette présence qui menace le sens et la sécurité de certaines constructions identitaires : une présence qui menace de casser la glace qui gèle et pétrifie nos corps, nos gestes et nos pensées. Il s'agit pour moi d'une sorte de contact corporel qui met en péril les identités et les structures qui les fondent, un contact qui fragilise les rapports de domination en brisant la rigidité des corps. C'est cette subversion des structures sociales sous le coup de l'ébranlement des structures corporelles qu'Artaud nomme cruauté.

Artaud explique : « il ne s'agit pas dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive (...). La cruauté signifie rigueur, application et décision, détermination irréversible, absolue ». La Cruauté signifie aussi « la soumission à la nécessité ». Et il ajoute: « pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée » (A. Artaud, 1964, p. 157-159). Dans ce travail, je comprends que la cruauté est rigueur car elle implique de résister avec une extrême fermeté à l'imposition d'une vision du monde unique et oppressive qui nie et empêche la vie d'autres expériences du monde. La cruauté suppose donc une continuelle remise en cause des interprétations dominantes. La cruauté est « nécessité » car elle est, dans les termes d'Artaud, la « Vie » même, au sens où c'est en provoquant des ruptures cruelles dans la vision du monde dominante que les vies marginales et niées se rendent présentes, en criant leur existence.

L'idée de « conscience appliquée » fait référence au fait que ces ruptures n'ont pas lieu sur un plan abstrait, mais par, pour et à travers les corps. Ceci est lié aussi au projet artaudien d'un théâtre

³⁸ Tant qu'on ne me cherche pas...

de la cruauté : un dispositif capable d'ouvrir des espaces à « tout ce qu'on a voulu retirer du monde », dans lequel souligner et déployer sa présence ; un dispositif capable de faire apparaître « la puissance de la Vie » d'une manière concrète et matérielle, capable de toucher et de réanimer la chair congelée par la logique normative, de faire que certains corps deviennent plus réceptifs et sensibles à ce qui échappe à cette logique. Artaud voulait un théâtre où « l'irrationalité » briserait la sécurité de « l'Homme » —ou de « l'Être », selon les termes de la scénographie présentée plus haut—, trop sûr de ses connaissances. En fissurant cette sécurité supposée, on peut apercevoir le dynamisme de la connaissance et de la vie.

Le théâtre de la cruauté veut exposer le corps à un excès qui dépasse toute détermination « humaine » et en conséquence les lois reçues de la morale et de « la rationalité ». Cet excès proprement subversif est la cruauté. Mais la perturbation d'un tel système de rationalité à travers le théâtre de la cruauté n'est pas un travail de la raison pure et ne suggère pas une capacité à nous élever à l'universalité d'un agir désintéressé comme le voudrait une esthétique kantienne. Il s'agit plutôt d'une mise en scène qui est une mise en chair, qui implique de *poner el cuerpo*, de risquer le corps. J'utilise ici une expression idiomatique de la langue espagnole dont la traduction littérale serait « mettre le corps ». L'expression signifie assumer des risques, non pas se cantonner à des réflexions abstraites, mais les faire passer par les corps, rendre compte de la façon dont elles surgissent de ceux-ci et dont les corps mêmes les expriment.

Le théâtre de la cruauté parie sur une mise en scène qui modifie le corps et les affects. C'est ainsi que ce théâtre signale la valeur politique de la corporalité. Parce que nous avons un corps, nous sommes donc toujours nécessairement pris-e-s dans un monde d'intérêts, un univers de lutte, un monde politique. En ce sens, une transformation politique apparaît comme un processus qui passe par un choc émotionnel et physiologique, un glissement des organes, un bouleversement de la hiérarchie de nos perceptions. C'est ce que Deleuze et Guattari ont compris plus tard comme « corps sans organes » (CsO).

Je souhaite m'arrêter un peu sur cette notion du CsO pour enrichir la caractérisation du théâtre de la cruauté. Cette notion ne suppose pas une disparition des organes, mais plutôt la décongélation de leur position au sein d'un système hiérarchisé qui détermine et délimite un horizon de sensations et d'expériences permises au corps. Un CsO est un corps dont les organes fonctionnent sans hiérarchie fixe : ils circulent, ils prennent des positions provisoires, ils se transforment. Ces organes

se forment et s'organisent selon l'intensité d'un événement, d'une expérience ou d'une action particulières. Pour citer Deleuze et Guattari : « l'état vécu est premier par rapport au sujet qui le vit » (G. Deleuze & Guattari, 1972, p. 27).

Ces auteurs différencient un corps en état schizoïde, qui expérimente ce CsO, d'un corps en état névrotique. Le premier ne répond pas aux codes d'une signification sociale imposée, et s'il le fait ce n'est que « pour en faire la parodie (...). On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il *brouille tous les codes*, dans un glissement rapide (...), ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication, n'invoquant pas la même généalogie, n'enregistrant pas de la même manière le même événement (...)» (G. Deleuze & Guattari, 1972, p. 21).

Un corps en état névrotique, au contraire, est un organisme qui se trouve dans un état profondément hiérarchisé et stratifié. Dans ce cas, un certain organe se rabat sur les autres et leur impose sa loi, son ordre, sa façon de ressentir et de percevoir le monde, en se fixant sur cette position privilégiée. Cet organe devient une instance transcendante qui gouverne la communauté des organes, y compris les organes des autres corps : c'est le cas notamment du phallus freudien qui domine non seulement les autres organes du corps masculin, mais définit la norme de ce qui est masculin et féminin. La loi de l'organe dominateur limite, définit et contrôle alors les interactions, les affects et les mouvements corporels possibles. Quand un CsO n'obéit pas aux codes prescrits par la hiérarchie névrotique, ce corps devient une entité dangereuse qu'il faut contrôler, entre autres, en le mettant dans un asile. La logique répressive de la névrose, lorsqu'elle est appliquée à un corps schizo, en fait une « loque autistique », un « schizo d'hôpital, le grand autiste, (...) le résultat du processus en tant qu'il se heurte à la limite et s'y cogne à jamais » (G. Deleuze & Guattari, 1972, p. 161). C'est le cas d'Artaud, mais parmi d'autres formes de contrôle, nous pouvons penser à la répression sociale et à l'auto-répression. C'est ce qui arrive par exemple quand on est obligé·e·s d'adapter nos désirs, nos corps et nos existences à ce qu'une organisation corporelle dominante, raciste, patriarcale et classiste exige de nous.

Si pour Deleuze et Guattari la structure de la personnalité modelée sur le système dominant de leur époque était celle du type névrotique, pour R. Segato (2018) celle de notre époque serait plutôt du type psychopathique. Il s'agit d'un modèle de personnalité sans empathie, *no vincular*, sans interconnectivité, défectueux par rapport aux émotions et aux sentiments d'autres personnes. C'est un état dépourvu de récepteurs pour l'acte communicatif des personnes qui *crient*, dont les vies

sont expropriées. Dans le livre *Contra-pedagogías de la crueldad*, Segato utilise le mot cruauté dans un sens différent de celui exposé plus haut. Pour elle la cruauté consiste en « la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, medible, vendible, comprable y obsoleta, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital »³⁹ (L. R. Segato, 2018, p. 13). En bref, la cruauté serait la chosification de la vitalité, non pas seulement des personnes, mais aussi des territoires, des écosystèmes et de la planète. La pédagogie de la cruauté est celle qui normalise cette violence, entraînant la diminution de l'empathie qui mène à un état psychopathique. Les contre-pédagogies seraient alors des tentatives de limiter la chosification de la vie, rendant compte de l'importance de l'interconnectivité du monde : des possibilités de « rescatar una sensibilidad y vincularidad que puedan oponerse a las presiones de la época y que puedan visualizar caminos alternativos »⁴⁰ (Segato, 2018, p. 17).

Il n'y a pas de contradiction entre les deux sens de cruauté que j'ai évoqués. Je parlerais plutôt d'une typologie de la cruauté. Il y a une cruauté (1) déjà imposée qui est normalisée et qui rend imperceptible la répression et l'auto-répression, les souffrances, les perspectives, les voix et les résistances des vies niées, les états de vie auxquels cette cruauté s'applique plus radicalement. Il y a une autre « cruauté » (2) dirigée plutôt contre les « vies » —ou les états de vie— reconnues comme telles et qui leur rendrait perceptible ce qui était nié : tant leur propre chosification que leur participation à la chosification d'autres vies et à la diffusion de la cruauté (1). On pourrait appeler « contre-cruauté » ce deuxième type de cruauté (2) : c'est celui dont on parle avec *artaud* et sur lequel nous allons nous centrer dans ce travail. Dans ce cas, reprenant les termes de Segato, le théâtre de la cruauté pourrait se comprendre comme une tentative de contre-pédagogie de la cruauté.

Diana J. Torres, par exemple, est une activiste et performeuse queer qui utilise plusieurs moyens artistiques tels que la vidéo, la poésie et la post-pornographie pour la création de ses performances. Elle appelle celles-ci des actes pornoterroristes. Ceux-ci sont basés sur la revendication de pratiques sexuelles non-normatives depuis une perspective féministe. Ils cherchent à impliquer le public de

³⁹ « La capture de la vie, qui s'écoulait errant e imprevisible, pour installer à sa place l'inertie et la stérilité de la chose, mesurable, vendable, achetable et obsoleta, comme cela convient à la consommation dans cette phase apocalyptique du capital »

⁴⁰ « Récupérer une sensibilité et une interconnectivité capable de s'opposer aux pressions de l'époque et de visualiser des chemins alternatives »

manière émotionnelle, politique et sexuelle. Ces actes ont souvent été censurés et qualifiés de violents ou d’offensifs. C’est que le pornoterrorisme, selon Torres, peut générer « un efecto de descontextualización desagradable »⁴¹ qui peut être vécue comme violent : car un acte pornoterroriste « dice cosas que no se quieren oír o muestra cosas que no se quieren ver, cosas que deberían estar prohibidas (algunas lo están), amordazadas, maniatadas, cosas que deberían producirse solo en los manicomios o en las cárceles o en los lugares “de perdición” »⁴² (D. J. Torres, 2011, p. 54). La performeuse souligne que ces actes ne contiennent pas nécessairement de la violence, là où celle-ci comporte ou entraîne une menace de mort, de blessure ou de destruction physique directe. C’est plutôt que la situation peut déranger les personnes impliquées selon leur niveau de répression intériorisé. Pour la performeuse, une « bombe » pornoterroriste laisse toutes les choses intactes après avoir explosé, elle se déploie dans le processus que mène le corps à comprendre l’acte et ses effets. Elle produit « una explosión interior, mental, quizás orgánica »⁴³ (Torres, 2011, p 54). Ce dérangement, cette explosion seraient pour moi une expression de la contre-cruauté ou de la cruauté dont parle *artaud*.

En résumé, le théâtre de la cruauté serait comme un instrument chirurgical opérant sur les corps humains qui y participent, une ouverture à « l’excès », un instrument à travers lequel tenter de libérer les corps pris dans des hiérarchies névrotiques et apathiques, pour leurs permettre un mouvement plus dynamique, plus vif, plus interconnecté, plus empathique. Là un CsO s’empare de la scène pour s’étendre au-delà d’elle en activant d’autres CsO. Le théâtre de la cruauté fonctionnerait comme un dispositif de désorganisation corporelle, de mise en question des significations sociales qui structurent nos corps et nos identités en tant qu’organes au service d’autres légitimés pour dominer. Là, une transformation sociale est comprise comme un processus émotionnel et physiologique qui implique une déviation de la logique dominante et du système « rationnel » qui la justifie.

Le spectateur qui vient chez nous sait qu’il vient s’offrir à une opération véritable (...). Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste. Dans le même état d’esprit,

⁴¹ « effet de décontextualisation désagréable »

⁴² « dit des choses qu’on ne veut pas entendre ou montre des choses qu’on ne veut pas voir, des choses interdites (quelques-unes le sont), bâillonnées, attachées, des choses que ne devraient se produire que dans les asiles, les prisons ou les endroits « de perdición ».

⁴³ « une explosion plutôt intérieure, mental et peut-être organique »

avec la pensée évidemment qu'il ne mourra pas, mais que c'est grave ; et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. (Artaud, 1980, p. 17)

L'opération commencerait par la peau. C'est par la peau que la cruauté peut se faire sentir : la peau comme surface de notre corps est un lieu de tensions car c'est un espace de communication avec ce qui transcende les limites du sujet individuel. Mais cette tension est superficielle, et ces limites sont trompeuses parce que les peaux sont poreuses. Elles peuvent être perforées, tatouées et donc investies de sens nouveau. Artaud écrit que « C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » (Artaud, 1985, p. 153) et on se rappelle qu'invoquer ici la métaphysique « c'est faire rentrer, dans la notion économique du monde, tout ce que l'on a voulu retirer du monde ». Si le régime biopolitique dominant produit une individuation, une identité des corps, une délimitation des corps incarnée par la peau, celle-ci est à la fois la limite des corps individuels et la possibilité toujours présente de dépasser cette limite.

En outre, c'est pour son langage qu'Artaud privilégie le théâtre : un langage capable de dire ce que les mots sont incapables de dire, ce que la « rationalité » ne les laisse pas dire. Ce langage qui rend le théâtre unique se trouve dans la mise en scène : ce que le théâtre possède et que la parole ne possède pas, c'est l'espace. C'est donc de là que le spectacle théâtral doit surgir et non pas d'un texte. Artaud veut ainsi libérer le théâtre des vieux canons, de l'hégémonie d'une histoire écrite qui cache pour lui la créativité de cet art (en même temps, bien sûr, ce travail sur l'espace est une forme d'écriture, de sémiotisation de l'espace).

Le théâtre est un espace à remplir physiquement. Il exige donc un langage concret et matériel, constitué d'objets, de couleurs, de lumières, de sons, de mouvements, d'attitudes, de gestes, etc. Ce langage doit atteindre la sensibilité de ceux qui y participent. C'est précisément la possibilité de pouvoir altérer directement les sens des individus qui le rend plus efficace que la parole. Mais ce langage n'est pas un simple jeu de la sensibilité : touchant les sens des personnes spectatrices, il doit les envelopper dans l'événement qui se passe sur la scène. Dans les mots de l'auteur, le langage théâtral doit nous conduire « sur des chemins abrupts et durs pour l'esprit, nous plonge[r] dans cet état d'incertitude et d'angoisse ineffable qui est le propre de la poésie » (Artaud, 1985, p. 96). Pour ce faire, tous les matériaux doivent correspondre entre eux et s'assembler, devenant ainsi comme les signes d'un alphabet chiffré, des hiéroglyphes, des symboles. Au lieu de livrer une signification fixe, ils renvoient ainsi au fond de la cruauté : là où les significations se forment, où

elles perdent leur sens établi et où nous perdons donc nos repères. Alors, tout geste de théâtre « portera derrière lui toute la fatalité de la vie » (A. Artaud, 1964, p. 153). C'est alors le moment du *cri* : la cruauté inonde la salle, elle s'affirme physiquement en se faisant ressentir. Son intensité nous frappe, le chaos s'installe, un fléau se déploie.

Dans ses écrits, Artaud lie souvent le théâtre de la cruauté à un fléau ou à une peste. La « peste » manifesterait la cruauté dans la société abattue en dérangeant l'illusion d'une cohérence établie. Selon le dramaturge, à l'époque des grandes et anciennes épidémies, en Europe, les institutions théâtrales étaient parmi les premiers établissements à être interdits et fermés. Aller au théâtre devenait un danger. Le théâtre était une menace d'infection, mais pas simplement parce qu'il s'agissait d'un lieu de rassemblement, car d'autres établissements, notamment religieux, n'étaient pas fermés. Le danger du théâtre semblait résider plutôt dans son essence même. Le jeu théâtral menaçait les corps réels du public. La scène, ou ce qui s'exprimait sur elle, dépassait ses limites propres et agissait sur les organismes. Pour Artaud, ce dépassement est précisément l'efficacité du théâtre. La peste cause un bouleversement dans toutes les sens et dans tous les organismes de la population qu'elle abat : dans les corps physiques des personnes, dans leurs pensées, dans les institutions de la société. Pour Artaud, le théâtre a aussi cette puissance : comme la peste, il a le pouvoir de désorganiser l'ordre régnant et ainsi la constitution des corps. Pourtant, cela n'arrive pas facilement et sans douleur. Les victimes d'un fléau expérimentent un trouble extrême qui les bouleverse intérieurement. Leur peau doit brûler, mais le feu serait purificateur. Le théâtre et la peste auraient un caractère bienfaisant. La peste cause un désordre physique qui montre la vulnérabilité de l'ordre régnant à travers lequel un organisme doit être compris. Un théâtre qui déploie une peste, arracherait les masques derrière lesquels « l'Être » se cache, les carcasses qui l'empêchent de ressentir de l'empathie, les artifices par lesquels il impose son ordre, rendant perceptible le « dynamisme de la vie ».

Parallèlement, la pathologisation tant physique que morale des corps et des pratiques qui ne correspondent pas à un certain ordre établi a été une technique récurrente de contrôle. En général, les pratiques non-hétérosexuelles, non-reproductives et qui ne concordent pas avec les codes du genre assigné ont été comprise comme des pestes à contrôler dans les sociétés chrétiennes occidentales et occidentalisées. Des techniques de prévention d'infection ont été créées en passant par l'enfermement, par l'assujettissement à des processus médicaux, par des essais d'éradication

et d'invisibilisation. Également, on se souvient que les terres colonisées de l'Abya Yala et ses populations ont été considérées par les colonisateurs européens comme des terres de contagion. Alors que les colonisateurs eux-mêmes ont transmis des maladies mortelles à une grande quantité de personnes autochtones et descendantes d'Afrique, ce sont ces personnes et les terres où elles habitent qui sont dessinées par les chroniqueurs et les moralistes européens comme contagieuses, semant l'immoralité et l'incompétence. Rappelons-nous, par exemple, ce qui a été dit plus haut sur la construction de la « sodomie » sur le continent « américain » comme peste contagieuse. Les sodomites étaient enfermés dans des cellules à part du reste des reclus par peur de leur contagion. Parfois, la seule représentation écrite par les chroniqueurs eux-mêmes était punie par le feu, comme si la peste pouvait se répandre à travers les textes (Garza, 2002).

L'idée de la re-présentation de la peste comme danger a aussi lieu sur la scène théâtrale et cinématographique. Pour donner quelques exemples, en Argentine, en 1914, l'interdiction de la pièce de théâtre « Los Invertidos » précède la mise en place de la censure des représentations à thèmes non hétérosexuels dans ce pays. La pièce a été interdite alors qu'il s'agissait d'une représentation homophobe, et qui se voulait moralisatrice (Avellaneda, 1986). Soulignons que cette interdiction a été mise en place sur la recommandation du secrétaire chargé de la santé et de l'hygiène. Cela suggère que ce type de représentation était considéré comme une menace tant sur la morale que sur la santé. Plus tard, dans le même pays, pendant la dictature d'Onganía (1966-1973), en 1968, la censure cinématographique sera promulguée comme loi. Celle-ci, entre autres, cherchait à éviter que des personnes avec de « mauvaises » trajectoires de vie ne sortent sur l'écran. En général, les personnes pratiquant des sexualités non normatives, les travailleuses du sexe et les activistes étaient représentées par l'Etat comme des malades mentales dangereuses.

Dans chaque pays du continent américain, l'autorisation légale de ce qui était représentable ou non est passé par des processus différents. Pour donner un autre exemple, au Mexique, 1973, les autorités ont essayé de censurer la mise en scène par Nancy Cárdenas de la pièce « Los chicos de la banda » : une pièce portant sur des trajectoires de vies homosexuelles (Peralta, 2010). Aux Etats-Unis, en 1933, le code Hays est approuvé. Celui-ci interdisait toute interprétation des dites « perversions sexuelles ». Comme résultat, certaines pratiques théâtrales ont disparu : c'est le cas de l'imitation des hommes par des femmes (Halberstam, 1998).

En bref, avec ces exemples, je souhaite signaler le pont qui existe entre des corps pathologisés et la scène comme lieu propice à la propagation des « maladies ». Le théâtre de la cruauté serait une action théâtrale qui assume la menace que la scène représente, qui accueille la « peste » et la propage, pour bouleverser la société dans laquelle elle a lieu.

En Colombie, au début du XX^e siècle, se produit ce que l'on appelle le débat sur la dégénération de la race. Il est propulsé par une série de conférences données par des médecins et d'autres intellectuels colombiens, entre le 21 mai et le 23 juin de 1920, au Théâtre Municipal de Bogotá. Il s'agissait de mettre en discussion la thèse du Docteur Miguel Jimenez Lopez. Selon lui, la population colombienne était dans un processus de « dégénération » physique, intellectuelle et morale à cause de l'influence négative de l'environnement tropical. Jimenez affirmait que la science et la biologie démontraient que « todo pueblo que habitara la zona entre el trópico de cáncer y el de capricornio estaba destinado a decaer »⁴⁴. Cela expliquait, selon lui, la « dégénération » des personnes noires et autochtones, exposées depuis des siècles aux effets affaiblissants du climat. Cette dégénération était non seulement héréditaire mais contagieuse, car elle affectait progressivement les descendants européens habitant dans le tropique. Face à ce « destin » irrémédiable, le médecin postulait comme seule solution effective l'immigration continue de « sang frais » européen pour améliorer la qualité de la population (Muñoz Rojas & Congreso Médico de Colombia, 2011).

Jiménez avait fait des études de psychiatrie à Paris au moment où l'idée de dégénération comme déviation héréditaire avait été popularisée par le psychiatre Bénédict-Augustin Morel. Il liait cette idée aux théories du déterminisme géographique, provenant également d'Europe, qui construisaient, dans un vocabulaire médico-scientifique, le tropique comme insalubre et contraire à la civilisation. Parmi les intellectuels qui discutaient la thèse de Jiménez, certains la soutenaient et s'appuyaient sur des auteurs tels que LeBon, Gobineau, Spencer et Lombroso, entre autres. Quelques autres ont essayé d'abandonner le déterminisme biologique et géographique arguant que l'explication à la « dégénération » résidait dans les conditions économiques et sociales du pays : la pauvreté, le manque d'éducation et des programmes publics d'hygiène, l'alcoolisme et l'indifférence des élites, par exemple. Les opposants à Jimenez ont également basé leurs arguments sur des auteurs européens tels que : Enrico Ferri, Abraham Baer et l'École de Lyon.

⁴⁴ « tout peuple habitant la zone entre le tropique de cancer et le tropique de capricorne était destiné à la décliner »

Cependant, d'aucun côté, la hiérarchie raciale n'a été mise en question. Les opposants ne faisaient que formuler des hypothèses divergentes de différenciation, sans mettre en doute qu'eux-mêmes et leurs collègues représentaient le rang le plus haut de la hiérarchie citoyenne : les hommes éduqués, sains, propres, habitants de la zone au climat froid de la capitale, aptes à guider le progrès du pays. Les autres : les femmes, les malades, les sales, les ignorant·e·s, avaient un statut plus bas, à différents échelons selon leur race, leur sexe et leur situation géographique.

Comme le note Catalina Muñoz (2011), les discussions suscitées par ces conférences exposent une compréhension de la nation et de la citoyenneté selon un discours sur la race, qui est accompagné par des catégories de classe, de sexe, de genre et des délimitations géographiques. Si les questions de genre et de sexe ont été moins analysées dans les études consacrées à ce débat, elles étaient bien présentes : certaines conférences étaient interdites aux femmes, d'autres non. Il y a eu des intellectuels qui n'ont pas oublié de rendre hommage à la capacité des femmes à travailler hors de la maison (Simón Araujo) ou à leur rôle en tant que mères et protectrices de l'ordre social (Jorge Bejarano). D'autres, ont considéré plus légitime la biologisation de la différence de sexe plutôt que celle de race : Jorge Bejarano questionnait la conception de la différence raciale à travers la biologie. Pour lui, contrairement au sexe, cette différence était la cause des dominations injustes de certaines populations sur d'autres —ce qui ne l'empêchait pas de la réaffirmer (Muñoz Rojas & Congreso Médico de Colombia, 2011, p. 26). Dans un contexte plus large, on peut évoquer l'analyse de Varela Stolcke dans son article « los mestizos no nacen sino que se hacen » (2009) : l'anthropologue remarque que le nettoyage de sang (qui a ses racines dans une doctrine théologico-morale du moyen âge tardif en Europe et qui sera appliqué dans le monde colonisé), impliquait le contrôle de la sexualité féminine : la virginité et la chasteté étaient demandées pour garder l'honneur de la famille et sa prééminence sociale contre l'infiltration de sang « impur ».

Selon les travaux d'auteurs tels que Jason McGraw (2007), Carlos Ernesto Noguera Ramírez (2002) ou de Francisco Florez Bolivar (2008) en réponse au débat sur la dégénération de la race en Colombie, les institutions du gouvernement se sont centrées sur l'hygiène pour trouver une solution et « améliorer » la race. Des programmes d'hygiène ont été mis en oeuvre avec un discours moraliste qui parlait de contrôle, d'éducation et de purification sociales. Ce discours suivait les principes de la science raciale eugénique et reproduisait les hiérarchies assumant, par exemple, que les personnes autochtones et noires, surtout celles habitant la Caraïbe, devaient recevoir plus

d'attention en vue de leur rectification morale. Dans cette approche hygiéniste, la prostitution était aussi considérée comme un foyer de contamination de maladies, de décadence et d'alcoolisme, ainsi qu'une source de problèmes de descendance. Le sexe et la reproduction comme expressions des corps féminins constituaient un élément important dans le projet « d'amélioration raciale ». Si les femmes devaient adopter le rôle de mères pour maintenir l'ordre social de la Nation, elles devaient être éduquées pour être des bonnes mères : cela, avec l'assistance des médecins, les manuels de puériculture, des écoles d'hygiène et des dames nobles. Le corps des femmes devait aussi être civilisé à travers l'action rationnelle masculine « blanc-métisse » (Villegas Vélez, 2007).

En résumé, comme on l'a déjà dit, toutes les questions autour desquelles se construisait une image de la nation colombienne articulant les idées de race, de sexe et de position géographique avec celle des risques de contamination ont été exprimées au théâtre municipal de Bogotá. Le théâtre apparaît alors comme un espace où la « dégénération », la peste, s'annoncent et causent des effets dans l'ordre social. Mais dans ce cas-là, cet ordre, au lieu de s'effondrer, est renforcé. Il n'y a pas de menace pour ceux qui vont au théâtre, celui-ci devient plutôt un espace sans risque de contagion : son public est « sain et sauf », constitué de personnes « éduquées », du climat froid, qualitatifs proches de la race et de la culture blanche européenne. En y allant, yels se croient loin de la peste et se sentent supérieurs face aux autres pestiférés. L'institution théâtrale devient donc un espace immunisé qui s'éloigne de l'image du théâtre évoquée plus haut, peinte par Artaud.

Le dramaturge déclare sa haine envers le théâtre institutionnel de son époque : un théâtre verbo-centré qui n'utilise que secondairement le langage qui est propre à la scène, celui de l'espace et de la matérialité. Il ne touche ainsi le public que de façon superficielle. Le rôle du public est d'émètre un jugement désintéressé sur l'action théâtrale, c'est-à-dire, de ne pas y participer directement. Artaud parle de retrouver la force du théâtre comme si celui-ci avait perdu cette force au cours de l'histoire occidentale. Ce théâtre que critique Artaud est celui d'un espace clos qui consiste en une représentation confortable et sans danger, accessible seulement à une certaine élite qui se voudrait érudite. Au contraire, l'événement théâtral tel que le conçoit Artaud ne tient pas entre les murs d'une salle. Ce théâtre fait descendre les gens dans la rue et se rapproche ainsi plutôt d'une manifestation populaire : « le théâtre de la cruautés se propose de recourir au spectacle de masse ; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées,

un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue » (Artaud, 1964, p. 115).

Plutôt qu'un arrachement à la sensibilité et au monde (l'action théâtrale se déroulant dans un espace clos et devant un public restreint), le théâtre d'Artaud est une célébration des corps et de la corporéité. Sa conception du théâtre tranche ainsi avec la tradition platonicienne et aristotelicienne. Retrouver la force originelle du théâtre ne signifie pas de réactualiser les conceptions antiques qui voit dans l'activité artistiques des potentialités de développement intellectuelle (Platon) ou morale (Aristote). On dirait qu'Artaud parle de reprendre une manifestation passée du théâtre, mais il ne s'agit pas tout à fait d'un théâtre qui suivrait une tradition aristotélique ni platonicienne : il ne s'agit pas d'imiter un objet pour une contemplation distante générant le plaisir de la découverte intellectuelle, ni de susciter la crainte et la pitié vissant une sagesse morale ou une connaissance pour contrôler l'inconnu ou le refoulé (tradition aristotélique). Il s'agit encore moins de chasser le plaisir sensible de l'expérience esthétique parce qu'il serait un danger pour le fonctionnement correct de la raison (tradition platonicienne). Au lieu d'arracher le théâtre à sa matérialité pour mieux en neutraliser la menace des affects qu'il génère, Artaud cherche à libérer cette matérialité, précisément dans tout ce qu'elle a de menaçant pour les individus et les institutions sociales. Cette libération suppose que le public soit immergé dans l'action théâtral pour le rendre sensible à la cruauté. C'est à ce bouleversement généralisé des corps (individuels et sociaux) dont le théâtre est le vecteur privilégié qu'Artaud donne le nom de « peste ».

Dans une conférence donnée à la Sorbonne le 6 avril 1933, Artaud présente *Le théâtre et la peste*. Ici, le public est plongé dans le contexte du fléau qui frappait l'Europe dans les années 1720 à travers un rêve du Vice-roi de Sardaigne. Le public est alors happé dans un scénario pestiféré décrit en détail. Au fil de la conférence, Artaud fait qu'une scène de rêve se mue en scène de la vie réelle, en une scène vivante qui met le public face-à-face avec des pestiférés délirants : Artaud lui-même se transforme en pestiféré et le public, partageant le même air et le même espace, ne peut tout à fait se sentir en sécurité, il devient vulnérable à la contagion, sinon déjà malade. Anaïs Nin, qui se trouvait dans le public, raconte ainsi son expérience :

Comme ravagé par la fièvre (...), Artaud délaissa le fil que nous suivions et se mit à jouer quelqu'un mourant de la peste. Personne ne s'aperçut quand cela commença. Pour illustrer sa conférence, il représentait une agonie. (...) Il oublia sa conférence, le théâtre, ses idées, le Dr

Allendy à côté de lui, le public, les jeunes étudiants, sa femme, les professeurs et les metteurs en scène.

Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttèrent pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait (Nin, 1969, p. 209).

Si l'institution théâtrale n'a pas compris les approches d'Artaud comme la complète réalisation du théâtre de la cruauté, c'est que, à mon avis, celui-ci (le TdC) ne pouvait pas tenir là-dedans. Malgré l'échec de sa carrière théâtrale, Artaud est devenu lui-même, un « homme-théâtre », dans les termes de Jean-Louis Barrault (1969), ou un « corps-théâtre », dans les termes d'Evelyn Grossman (2010): son corps et sa vie étaient un événement théâtral, il est devenu son propre théâtre, un théâtre cherchant toujours à rendre sensibles ou matérielles ses paroles, des paroles-gestes, des expressions provenant de son corps, touchant directement les corps interlocuteurs. On pourrait y lire une sorte de « confinement » dans l'individualité. Mais si on suit la lecture de Grossman, pour Artaud, au contraire, le théâtre de la cruauté cherche à briser le je individuel, à le faire éclater en mille morceaux pour rendre perceptibles mille positions d'énonciation différentes. Le corps-théâtre ne serait pas Artaud, mais d'autres « je ». Le théâtre de la cruauté envisage la dissolution de l'individu pour ainsi ouvrir, dans les mots de Grossman, « une position d'énonciation “unitaire” et collective qui ne sépare pas le sujet et l'objet, la matière et l'esprit, l'homme et l'animal », pour donner lieu à l'expérience « des cristallisations provisoires du vivant » qui « effacent les limites de l'individualité ». Le corps-théâtre incarnerait une puissance d'inachèvement du corps humain (Grossman, 2010, p. 51-52).

Vous vous croyez seul
ce n'est pas vrai
vous êtes une multitude,
(...) le corps est une multitude affolée
(Artaud, 1956)

Performance

Le théâtre de la cruauté n'est pas donc un théâtre conventionnel. C'est un théâtre qui échappe au théâtre, qui met en question tant l'institution que le concept du théâtre. C'est pourquoi sa conception a beaucoup influencé le devenir d'un autre type d'expression artistique : l'art de la performance.

Ce dernier est difficile à définir et fait référence à tout un univers de pratiques différentes. Diana Taylor décrit le terme 'performance' comme un terme « travesti » et transfrontalier. En espagnol, par exemple, on peut dire aussi bien *la* performance que *el* performance. Le terme peut aujourd'hui faire référence à l'art-action, à un drame social, à des pratiques corporelles diverses, comme au rendement sportif ou économique. Pour certain-es, la performance est liée aux arts visuels, pour d'autres au théâtre, pour d'autres encore, à la vie quotidienne. « Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual »⁴⁵ : aussi dépassent-elles toute identité fixe. Antonio Prieto Stambaugh dessine la performance comme une éponge mutante : elle absorbe des idées et des méthodologies de diverses disciplines pour approcher de nouvelles manières de conceptualiser le monde (Fuentes & Taylor, 2011).

La performance dont on parlera ici désigne une action créative qui partage certains traits du théâtre sans se réduire à celui-ci ni à aucune des divisions institutionnelles des Beaux-Arts. Dans l'article « En defensa del arte del performance », Guillermo Gómez-Peña écrit que la performance est une zone frontalière où la distance entre « el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica »⁴⁶ (Fuentes & Taylor, 2011). Dans une telle zone, on est dans une position traversée par des passages continuels, par la transition constante de versants multiples. André Helbo écrit que la notion de performance « convoque le croisement de différentes disciplines, ce qui enrichit la complexité de l'entreprise d'une dimension décloisonnée et transgressive » (2011, p. 8). La performance est, ainsi, un événement vivant traversant et dépassant les catégories ; sa définition pose un problème car elle est polysémique et donc ouverte et modifiable. Aussi, une performance ne peut-elle se définir en dehors du contexte spécifique où elle se réalise.

⁴⁵ « Les pratiques de la performance changent autant que leur finalité, parfois artistique, parfois politique, parfois rituelle »

⁴⁶ « (...) le moi et l'autre, l'art et la vie, devient flue et non spécifique »

Dans le contexte de cette recherche, selon le choix des cas à analyser et la perspective d'analyse, j'avance une formulation provisoire de ce que j'entends par performance. Telle que je l'envisage ici, il s'agit d'une « prise de réalité » : prendre un fragment d'espace et de temps, un fragment de réalité, l'occuper, le re-signifier, le reconstruire ; ouvrir un espace qui fait irruption dans l'ordre établi. La re-signification se fait à travers l'interrelation des corps et elle manifeste la réalité comme travail collectif de ceux-ci. Ainsi à travers la performance, les changements sociaux, qui sont des productions de réalité, sont mis en évidence comme quelque chose de corporel et non pas comme un travail de la raison pure, de processus bureaucratiques ou d'un individu isolé. Corps et esprit sont remis sur un même plan d'immanence. La performance permet que les corps rentrant dans son espace-temps prennent des positions différentes de celles déjà fixées socialement dans les répétitions presque mécaniques et non-critiques de nos quotidiennetés. Aussi suscite-elle un agir, un changement corporel, un changement de position, un retournement des organes, une autre perspective.

Pour approfondir cette approche de la performance, je propose de poursuivre un trajet narratif possible de certaines de ses racines : un trajet marqué par des points de repères tenant compte du fait que les histoires des pratiques de la performance peuvent avoir des narrations diverses. Une certaine histoire, dominante dans les institutions du savoir, situe les origines de la performance en Europe et aux Etats-Unis comme un produit d'avant-garde. Le terme anglo-saxon que l'on utilise rend compte du pouvoir de cette histoire. Comme pratique artistique reconnue sous le nom de performance, elle est née dans les années 60 et 70, et se définit alors comme une intervention éphémère qui met en question l'institutionnalisation et la marchandisation de l'art. Mais, comme Diana Taylor le signale dans *Estudios avanzados del performance* (2011), l'accent avant-gardiste de ces décennies mis sur l'originalité, l'éphémère et la nouveauté cache une diversité de trajectoires, d'influences et de pratiques qui correspondent aussi à ce qu'on entend aujourd'hui par performance.

En d'autres termes, cet art n'échappe pas à la tendance coloniale dont on a parlé auparavant, selon laquelle ce qui est « non-occidental » serait une matière première, sans valeur, qui est transformée et appropriée pour devenir « original d'Occident ». Ainsi, par exemple, écrit Taylor, « los rituales de curación y posesión o los adornos del cuerpo afro-amerindio que inspiraron a los vanguardistas pertenecen, según estos autores, al mundo primitivo, no al repertorio de

performances culturelles »⁴⁷. L'autrice signale que peu des théories prennent en compte la construction de ce qui est « Occidental » à partir du reste du monde. Cependant, certain-es autrice-teurs comme Gloria Anzaldua, Guillermo Gomez-Pena ou Nestor Canclini, entre autres, travaillent sur les espaces de transition et d'hybridation à travers lesquels la connaissance et les pratiques culturelles circulent et se construisent en contact avec d'autres manières d'être et de connaître (Fuentes & Taylor, 2011, p. 18). Comprendre l'art de la performance depuis cette perspective est une invitation à explorer et rendre visibles des trajectoires culturelles et des récits qui ne circulent pas assez par les circuits dominants du savoir.

Ainsi, si Artaud est un nom reconnu parmi les précurseurs de l'art de la performance, nous avons vu que ses idées ont des trajectoires provenant d'univers au-delà de la France et de l'Europe. Suivant les principes du savoir situé et selon ma position, je souhaite explorer ici un trajet narratif qui met en lumière les racines de l'art de la performance circulant dans et par Abya Yala. Si le mot « performance » est récent, certaines des actions que l'on peut associer aujourd'hui à ce que celle-ci désigne existent depuis longtemps. Taylor note, par exemple, que les anciennes cultures des Aztèques, des Mayas ou des Incas utilisaient le chant et la danse pour transmettre leurs histoires et savoirs (Fuentes & Taylor, 2011, p. 25). Sur ce continent, il y a un héritage précolombien dans la (dis)continuité historique et sociale qui construit notre présent culturel (tant pour les communautés autochtones actuelles que pour les communautés *ladinas*⁴⁸).

Dans le récit d'origine de la performance qui circule largement, il est fréquent de trouver des références à des auteurs comme Victor Turner, Richard Schechner ou Erving Goffman. En proposant de comprendre les processus sociaux comme des performances, ils ont introduit le terme dans les sciences sociales. Cela permettrait d'analyser les aspects iconiques (dans le sens de la relation d'une image ou d'un signe avec l'objet représenté), corporels et affectifs de tels processus et de reconnaître leurs rôles dans la construction de la vie sociale. De manière très résumée, ces auteurs perçoivent la performance comme un événement rituel : des manifestations humaines répétitives qui impliquent une certaine mise en scène, qui ont une signification spécifique dans leur contexte social et qui relèvent des formes d'organisation d'un groupe social déterminé. Ces

⁴⁷ « les rituels de guérison et de possession, ou les ornements afro-amérindiens qui inspirent les avant-gardistes appartiendraient à un monde primitif plus qu'au répertoire des performances culturelles »

⁴⁸ Mot utilisé surtout en Amérique Centrale pour désigner les personnes qui n'appartiennent pas à une communauté autochtone.

expériences mettraient en évidence ce qui est commun dans une société. Dans cette ligne des études de la performance, on va distinguer la performance culturelle de la performance sociale –dans les termes de Turner (2002)–, ou la performance en tant que mise en scène ou pratique esthétique de ce qui peut être étudié comme performance : les activités ou les comportements humains en général qui se répètent au moins deux fois –dans les termes de Schechner (2000).

Mariana Ortecho (2013; 2016), chercheuse en Etudes Sociales de l'Amérique Latine, essaye de produire une généalogie de la performance non anglo-eurocentrique. Pour cela elle trouve des pistes dans la philosophie des auteurs comme Rodolfo Kusch et Zenon Depaz Toledo. Pour Ortecho, on peut trouver des pratiques proches de la performance dans certaines des manifestations rituelles de certaines cultures autochtones de l'Abya Yala, manifestations qui mêlent mouvements des corps, création d'une ou plusieurs compositions plastiques, contours du paysage musique et sonorités ambiantes.

La philosophie de Kusch est pertinente ici car elle donne une place importante à des modalités de compréhension qui ont été niées sur notre continent à partir de la colonisation. Cette philosophie met en valeur l'expression rituelle et scénique comme une expérience sémiotique cognitive qui ne relève pas du langage argumentatif. Pour moi, cela ne veut pas dire qu'elle est dépourvue d'argumentation, mais si ce langage peut accompagner l'expérience, ce n'est pas lui qui accapare la construction du sens. Kusch (1975, 1976) voit dans ce type d'expérience un état ontologique qui ne correspond pas à l'opposition « occidentale » entre être et non-être ou entre sujet et objet. Il proposera alors, le concept « estar-siendo », comme fondement philosophique. Cet « estar-siendo » nous renvoie, comme la performance, à un espace frontalier de transition continue, où il n'y a pas d'essence mais des circonstances. Il n'y a donc pas de définitions fixes. Dans un tel état, la peau ne marque pas une division entre l'intérieur et l'extérieur d'un sujet. Le monde extérieur n'est pas séparé du sujet et il n'y a donc pas une entité qui puisse s'approprier le monde.

On peut noter ici une proximité entre cet « estar-siendo » et l'idée de « réalité en voyage » dont on parlait plus haut en relation à l'œuvre d'Artaud. A partir de là, on peut penser la performance comme l'ouverture d'un espace propice à mettre en évidence ou expérimenter des états frontaliers ou de transition continue. On peut aussi lier la notion du « estar-siendo » à ce que Taylor appelle « el estar allí », « l'être là », de la performance. Il s'agit d'une caractéristique propre à la manière de transmission de savoirs que l'autrice nomme le « répertoire ». Dans le répertoire, il y a une

mémoire corporelle qui circule à travers les gestes, la narration orale, les mouvements, la danse ou le chant des performances : c'est une mémoire qui demande de la présence, pour que les gens participent directement à la production et à la reproduction du savoir *estando alli*, en étant là. Il s'agit donc d'une transmission toujours effectuée en direct et qu'une archive ne peut pas reproduire. « L'archive » constitue un autre système de transmission de savoir : c'est une mémoire qui conserve la représentation d'un acte à travers des textes, des photos ou des vidéos, entre autres, et qui la rend disponible à distance, en termes temporels et spatiaux. L'archive et le répertoire interagissent dans les performances, parfois de manière complémentaire et simultanée, parfois de manière conflictuelle (Fuentes & Taylor, 2011, p.14).

Zenon Depaz Toledo (2014, 2015), de son côté, met également en valeur la production de sens des formes rituelles héritières d'une pensée préhispanique. Son travail concerne notamment la partie centrale et quechuaphone des Andes. Il propose une interprétation ontologique de l'horizon de sens de ce monde andin, en analysant la continuité entre le langage des mythes ancestraux et des mémoires religieuses et le langage actuel, vivant et effectif, des Andes centrales. Pour ce faire, le philosophe se base particulièrement sur une analyse du manuscrit Huarochiri. C'est un texte en quechua qui recueille des témoignages de la fin du XVI^e siècle, exprimés sous la forme de mythes et qui décrivent des pratiques rituelles et des croyances andines rémanentes dans le Pérou catholique. Depaz Toledo y remarque des catégories ontologiques qui lui permettent de revendiquer l'importance des formes idéographiques, diagrammatiques et rituelles de production et d'expression de sens, dans les processus de construction et de transmission des savoirs (Ortecho, 2016). Dans son analyse, l'auteur souligne que le monde n'y est pas perçu comme une chose contenant d'autres choses, mais comme un être qui a de la volonté et qui communique sa sagesse. Le philosophe remarque comment dans le manuscrit, les significations se construisent à partir de l'importance des regards, des arômes, des rythmes, des temps et des mouvements, non pas seulement des corps humains, mais aussi de ceux d'autres êtres, du paysage, des astres et de la nature de laquelle ces corps font partie. Un autre élément important, c'est que les témoignages ne suivent pas nécessairement une logique discursive téléologique ni représentationnelle. Dans les mots d'Ortecho, là, le déroulement esthétique de la vie sous-jacente à toute situation expérientielle et donc rituelle, surmonte le concept de représentation (Ortecho, 2016, p. 9). Pour cette autrice, cela constitue une contribution dans la compréhension de la notion de rituel, en tant qu'elle n'est pas définie à partir de sa finalité instrumentale. Aussi, la chercheuse voit dans le travail de Depaz

Toledo une invitation à une révision dans l'analyse des processus sémiotiques : à rendre compte du fait que les pratiques scéniques d'une société ne sont pas circonscrites à ce qui est strictement humain, une invitation à une approche non anthropocentrique et non téléologique dans les études de la performance.

La performance en Amérique Latine et notamment au Mexique

En outre, pour marquer des points de repère proches à l'époque où l'art de la performance sera reconnu sous ce nom, il est à noter qu'autour des années 60, beaucoup de pays de l'Amérique Latine ont vécu, avec une extrême violence, des coups militaires ou des gouvernements dictatoriaux responsables de massacres et de disparitions. En réponse, il y a eu de nombreux mouvements sociaux contre le militarisme, le sexisme, le racisme et les institutions de pouvoir dans chaque société. Taylor signale que dans de tels contextes, tout acte corporel spontané dans la sphère publique, perturbant le contrôle imposé, peut être perçu comme une performance de résistance : ce sont des gestes minimums produits par des corps citoyens qui arrivent à échapper à un tel contrôle. Pour Taylor, c'est un exemple qui illustre la façon dont la performance « siempre brota in situ y cobra fuerza local » (jaillisse toujours in situ et prend une force locale) (Fuentes & Taylor, 2011, p. 11). C'est-à-dire qu'elle répond à des processus locaux et c'est pourquoi sa généalogie implique des trajectoires différentes selon chaque contexte, même si ces trajectoires se trouvent souvent interconnectées.

En exemple, on peut citer le performeur vénézuélien Cerlos Zerpa, dont les actions s'inspirent de celles des créateurs des pétroglyphes du territoire où il est né, des personnes des tribus caraïbes, de la déesse María Lionza, des chamanes yanomamis et du saint José Gregorio Hernandez (Antivilo, 2015, p. 142). En outre, Taylor note qu'au Brésil on peut nommer comme précurseurs de la performance Flavio de Carvalho, dans les années 30, ou plus tard, Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Denise Stoklos. En Colombie, une référence incontournable dans l'histoire de la performance est l'œuvre de Maria Teresa Hincapié : « Una cosa es una cosa », réalisée en 1990. Avant elle, on peut trouver dans le mouvement étudiant des années 50 contre la dictature militaire de Rojas Pinilla des actions symboliques et créatives dans la sphère publique, où le corps est central dans la production de sens. Avec un caractère aussi politique mais dirigé plus directement contre l'institution de l'Art, on peut noter l'action du Grupo de los Cuatro en 1959 : un groupe d'étudiants en art qui fait irruption avec des sifflets et des festons dans l'inauguration du Salón Nacional de

Artistas pour décrocher leurs œuvres, exposées dans la catégorie des « rejetés par le Musée National ». Cette action sera suivie d'autres qui mettront en question l'élitisme de l'Art et donneront lieu à la création de nouveaux espaces d'expression. C'est le cas de la Bienal de las Cruces au début des années 60. Il s'agissait d'une exposition en plein air, dans un quartier populaire de Bogotá, qui compta avec des actions proposées par les nadaistas⁴⁹ : des actions gestuelles accompagnant le récit des textes et qui pourraient aussi être identifiées à de la performance (León, 2016).

Au Mexique, sur lequel je mettrai dorénavant l'accent pour le propos de ma recherche, des histoires de la performance sont retracées, entre autres, par les travaux de Josefina Alcazar, d'Antonio Prieto Stambaugh, de Maris Bustamante et de Monica Mayer. Au titre de précédent important dans le surgissement de cet art, tous ces travaux soulignent le mouvement étudiant de 1968 marqué par le massacre de Tlatelolco, le 2 octobre : l'armée mexicaine ouvre le feu contre des manifestant·es pour réprimer l'opposition au gouvernement. De ce contexte de rébellion (en connexion avec les manifestations sociales au niveau international) surgissent beaucoup d'artistes engagé·es dans la lutte sociale. Leur conscience politique a influencé leur manière de comprendre l'art et cela a donné lieu à ce qui a été appelé « la Generacion de los Grupos ». Celle-ci voit son début à la fin des années 60, elle sera consolidée pendant les années 70 et continuera à être en vigueur pendant les années 80 et 90.

Il s'agit d'une génération d'artistes ayant, pour la plupart, une position anti-institutionnelle, pour qui l'art est un outil de lutte. Beaucoup de ces artistes se sont organisé·es en collectivités en dehors de l'art officiel pour intervenir dans les rues et participer dans le mouvement social. Cela a donné place à un partage interdisciplinaire créatif qui mettait en question la mercantilisation de l'art, l'utilisation élitiste et restreinte de celui-ci par l'Etat, ainsi que le concept de l'auteur et de l'autorité. Pour Bustamante et pour Mayer, ce type d'exploration esthétique a été lié au déploiement de l'*arte no-objetual* au Mexique (Fuentes & Taylor, 2011) : un art questionnant les formes conventionnelles de production, distribution et consommation de l'art, à travers des productions

⁴⁹ Le nadaïsme était un mouvement artistique, littéraire et philosophique d'avant-garde. Il émerge dans la deuxième moitié des années 1950 et ses créations ont un caractère de critique sociale contre l'académie, l'église, la bourgeoisie et la tradition colombienne en général. Parmi ses membres, on peut nommer à Gonzalo Arango, à Fanny Buitrago, à Amílcar Osorio et à Jaime Jaramillo, entre autres.

éphémères, des matériaux non-traditionnels, se centrant plus sur le processus de création que sur le résultat.

Beaucoup des créations de la Generación de los Grupos consistaient en actions plutôt qu'en objets, mais le mot 'performance' ne commencera à s'implanter que vers la fin des années 70. Le No-Grupo, intégré par Maris Bustamante, Alfredo Núñez, Rubén Valencia et Melquíades Herrera, a appelé ses interventions « Montajes de Momentos Plásticos » (montages de moments plastiques). D'autres groupes tels que Taller de Arte e Ideología (TAI), Proceso Pentágono, Mira ou Março, parleront d'*arte alternativo*, *arte acción* ou *arte en vivo* pour se référer à ces explorations esthétiques à travers l'éphémère, le rituel, les matériaux préfabriqués, les propositions indéfinissables, l'interaction avec le public et l'intégration de l'art et de la vie (Mayer, 2004). Comme l'écrivent Josefina Alcazar et Fernando Fuentes :

Aunque en un principio muchos hacían performance sin saberlo, pues no lo nombraban así, para fines de los setenta el término empezaba ya a circular. El performance surgía como un híbrido que se nutría del arte tradicional – como las artes plásticas, la música, la poesía, el teatro y la danza- del arte popular -como la carpa, el cabaret, el circo- y de nuevas formas de arte - como el cine experimental, el videoarte, la instalación y el arte digital. Pero, también, se nutre de fuentes extra-artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística; así como de las tradiciones populares vernáculas -merolicos, fiestas populares, procesiones. El performance nace como un arte interdisciplinario, un arte que transita por los resquicios.⁵⁰ (Alcázar & Fuentes, 2005, p. 154)

L'art de la Generación de los Grupos s'est aussi inspiré de l'art d'avant-garde européen, particulièrement du dadaïsme et de l'arrivée des artistes surréalistes au Mexique. Pour revenir à Artaud, si, comme on l'a vu, il s'est fondé sur son expérience au Mexique pour construire sa philosophie et son esthétique en Europe, ces mêmes contenus feront un retour vers ces racines pour

⁵⁰ « Au début beaucoup faisaient de la performance « sans le savoir, car on ne l'appelait pas ainsi. A la fin des années 70, le terme commençait à circuler. La performance jaillissait comme un hybride se nourrissant de l'art traditionnel – comme les arts plastiques, la musique, la poésie, le théâtre et la danse – de l'art populaire –comme la tente, le cabaret, le cirque – et des nouvelles formes d'art –le cinéma expérimental, le vidéo-art, l'installation et l'art digital. Mais elle se nourrissait aussi des sources extra-artistiques telles que l'anthropologie, le journalisme, la sociologie, la sémiotique, la linguistique, mais aussi des traditions populaires vernaculaires – vendeurs ambulants, fêtes populaires, processions. La performance est née comme art interdisciplinaire, un art qui transite par les fentes »

inspirer le processus artistique mexicain. Notamment, les groupe Sindicato del Terror, créée en 1987, et Semefo, créée en 1991, feront des références directes au théâtre de la cruauté.

Ces deux groupes ont privilégié le grotesque dans leurs actions pour explorer la mise en scène de la cruauté à travers l'horreur, la peur, la mort ou la torture. Ils se servaient du sang, des viscères, des corps violentés, des dépouilles humaines et d'autres animaux, cherchant à provoquer des réactions qui brouillaient les limites entre la représentation et la vie. Semefo est l'abréviation de Servicio Médico Forense (service médico-légal): il a été intégré par Teresa Margolles, Mónica Salcido, Arturo Angulo, Omar González, Carlos López et Juan Luis Díaz. En utilisant comme support artistique des corps en décomposition, ils cherchaient à provoquer un questionnement sur la délimitation d'un corps et de son identité. La chair en décomposition implique un sujet qui est mort, une identité qui s'efface, mais elle n'est pas tout à fait un objet car elle continue à se transformer : les vers, les bactéries, les champignons, l'odeur l'habitent, elle a de la vie : mais quel corps pourrait-elle délimiter précisément, quel sujet ? José Luis Barrios (2005), dans un article dédié à ce groupe, remarque que l'utilisation d'un fragment du corps, l'exhibition de l'intériorité d'un corps ou le rictus de mort expriment un dépassement de l'identité d'un sujet. Les dépouilles comme support artistique sont une transgression des limites entre le dedans et le dehors, ils exposent quelque chose sans forme précise : « el tránsito de la disolución de la vida como identidad »⁵¹. Ils exposent la désintégration d'une subjectivité en tant qu'intériorité. Le public s'apercevrait de ce dépassement et ressentirait cette désintégration, d'abord, par les sensations provoquées : par des réactions organiques de dégoût ou d'horreur, par exemple. Une conceptualisation abstraite, s'il y en avait, ne serait qu'un effet secondaire. Le principal effet recherché serait, selon Barros, de conduire le public à une impulsion première de réaction organique qui désintègre l'individualité et la subjectivité.

L'alliance entre performance et féminisme

Dans un entretien d'Arturo Angulo, membre de Semefo, Gonzalo Vélez lui demande si, pour le groupe, il existerait « un género en el arte (femenino, masculino, etc) »⁵² et comment cela affecterait leur travail. La réponse d'Angulo a été la suivante :

⁵¹ « la transition de la dissolution de la vie comme identité »

⁵² « un genre dans l'art (féminin, masculin, etc.) »

La búsqueda de Semefo está por encima de géneros. Sin duda existe la diferencia biológica, pero esto no nos impide trabajar con una mujer, puesto que la que tenemos piensa como hombre. Aunque la sexualidad es una de las temáticas de nuestro trabajo, en la parte creativa preferimos no involucrar más mujeres para evitar mayores problemas internos. Sólo hay una mujer en el grupo Semefo y no queremos más; algunas otras que esporádicamente colaboraran con nosotros sólo son pobres víctimas de nuestro sadismo y morbosidad, a las que usamos y de las que abusamos.⁵³ (Mayer, 2004, p. 49)

Teresa Margolles, la seule femme membre de Semefo, a été la fondatrice du groupe. Elle est présentée par Mayer (2004) et par Antivilo (2015) comme le cerveau du groupe et comme la seule d'entre ses collègues à être reconnue au niveau international. L'extrait de cet entretien manifeste la limitation de l'approche politique et sociale de la Generación de los Grupos. Sous le prétexte d'une hiérarchie des luttes, les revendications des femmes y étaient niées ou reléguées à l'arrière-plan. Si la participation des femmes était active dans la plupart des groupes, leurs noms ont été souvent méconnus et leurs collègues n'acceptaient pas l'effectivité des oppressions de genre et de sexe ni l'importance de les questionner. Comme résultat, beaucoup de ces femmes ont décroché des groupes pour travailler individuellement ou pour construire des groupes de femmes artistes. C'est le cas, par exemple de Magali Lara du groupe Março, de Lourdes Grobet du Grupo Proceso Pentágono, et de Maris Bustamante du No-Grupo (Antivilo, 2015).

Pour Mayer (2004), la Generación de los Grupos a été importante dans le déploiement de la performance au Mexique parce qu'elle a intégré dans le milieu artistique, la redéfinition du politique et le rejet des supports d'art traditionnels. Mais les relations entre l'art, le politique et la vie ne seront aussi riches qu'à partir des années 80 et 90, grâce à l'ampleur du mouvement féministe et de la lutte des personnes non-hétérosexuelles, au soulèvement zapatiste et au Movimiento

⁵³ « La recherche de Semefo est au-delà des genres. Sans doute, il existe la différence biologique, mais cela ne nous empêche pas de travailler avec une femme, parce que celle que nous avons, elle pense comme un homme. Même si la sexualité est une de nos thématiques de travail, dans la partie créative, nous préférons ne pas impliquer plus de femmes pour éviter des problèmes internes. Il y a seulement une femme dans le groupe Semefo et nous n'en voulons plus. Celles qui ont collaboré avec nous, sporadiquement, ne sont que des pauvres victimes de notre sadisme et de notre morbidité, que nous avons utilisées et dont nous avons abusé »

Urbano Popular⁵⁴, ainsi qu'à l'influence de la lutte pour les droits civils et du black power aux Etats-Unis, entre autres (Bartra et al., 2000).

Au début des années 80 surgissent les premiers groupes des femmes artistes explicitement féministes. À partir d'un atelier d'art féministe proposé par Mayer à l'Academia de San Carlos, apparaît le groupe Tlacuilas y Retrateras : intégré par Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Consuelo Almeida et Marcela Ramírez. À la même époque, se sont fondés le groupe Polvo de Gallina Negra, avec Mayer et Bustamante, et le collectif Bio-Arte, avec Nunik Saurte, Laita, Roselle Faure, RoseVan Lengen y Guadalupe García.

Après la lutte pour les droits civils et le vote, dans les années 60 une nouvelle vague du féminisme a commencé à se former au Mexique et elle est devenue plus forte pendant les années 70. Cette vague s'est constituée à partir des expériences des femmes urbaines de la classe moyenne universitaire, habitant surtout à Mexico (Bartra et al., 2000). Dans les années 80, particulièrement, il y aura un boom de l'art fait par des femmes provenant de ce contexte. Les actions mettant directement en jeu le corps des artistes y seront privilégiées. Selon Mayer,

las artistas nos dedicamos a hacer performance partiendo de la premisa de que, al utilizar nuestro propio cuerpo como soporte de la obra, de entrada, ya estábamos hablando de nuestra condición de género. Por ello quizá empezamos a hablar desde el cuerpo de la realidad social que vivíamos: los temas que abordamos en nuestra obra eran la maternidad, la sexualidad y los rituales sociales como la fiesta de quince años. ⁵⁵ (Mayer, 2003)

Les propositions artistiques de ces femmes exploraient les possibilités de donner à leurs corps de nouvelles significations. En partant de leur corporalité, elles ont pris des aspects de leur vie quotidienne comme matière première. De manière créative et avec une conscience sociale et politique, elles ont questionné ainsi les dichotomies entre art et vie, entre public et privé et entre

⁵⁴ Mouvement social qui prend de la force à partir du tremblement de terre de 1985 affectant surtout Mexico et dans lequel la participation des femmes a été indispensable.

⁵⁵ « nous avons fait de la performance partant du principe qu'en utilisant nos propres corps comme support de l'œuvre, nous parlions déjà de notre condition de genre. Nous avons donc commencé à parler de notre réalité sociale depuis le corps : les sujets que nous traitons dans notre œuvre étaient la maternité, la sexualité et les rituels sociaux tel que la fête de quinze ans » «

individu et société. En suivant les prémisses du féminisme : le personnel est politique, ces artistes ont incorporé à l'art-action ou performance, la politique de la vie et de la quotidienneté. L'espace d'exploration qu'ouvre la performance, de son côté, permettait aux participantes de comprendre leurs corps en tant que signifiants et signifiés, en tant qu'objets et sujets au même temps. Le corps ne sera plus compris comme un objet passif, il sera dès lors un agent créateur de réalité.

Ainsi, entre performance et féminisme il y a une alliance. Celle-ci, selon Antivilo, « se retroalimenta y coincide en sus postulados de acción, autobiografía y producción de conciencia »⁵⁶(2015, p. 151). Dans cette alliance, le corps est la clé. Le féminisme, dans ses différentes versions, nous a appris que le corps est une force et une forme investie d'une charge politique ; la performance apparaît comme un dispositif à travers lequel notre corps peut devenir terrain et action de résistance par l'expérimentation créative de nouveaux positionnements. Dans la coalition entre féminisme et performance, on met en question une conception du corps qui le réduit à un organe au service d'un autre, d'un organe despotique qui impose sa loi, comme on le disait en haut en parlant d'un état névrotique selon Deleuze et Guattari (cf. *supra* p.85) : ainsi s'ouvre la possibilité des configurations organiques différentes, des CsO, qui peuvent donner lieu à l'exploration de nouveaux rapports sociaux.

Cette exploration ne se fait pas sans *poner el cuerpo*. Rancière (2008) écrit que l'efficacité de l'art, plus que de consister à transmettre des messages, « consiste d'abord en dispositions des corps » (p. 61) : en l'ouverture de possibilités de nous positionner dans des endroits qui ne conviennent pas à l'ordre établi, à des possibilités de reconfiguration de l'expérience, de redistribution des forces de transgression et de création de nos corps, pour la participation à la construction de nouveaux sens. Les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration.

Eli Bartra remarque qu'une méthode de savoir ou une approche féministe a comme caractéristique « una intención de impugnar un estado de cosas injusto y la necesidad de transformarlo »⁵⁷ (2000, p. 30). Si l'on pense à une esthétique féministe, plutôt que de s'intéresser

⁵⁶ « une relation de réciprocité et qui coïncide dans ses principes d'action, d'autobiographie et de production de conscience »

⁵⁷ « une intention de contester un état des choses injuste et le besoin de le transformer »

à un objet artistique donné, elle s'intéresse à l'état des choses dans lequel il a été créé, aux rapports sociaux qui l'ont conçu et qui se créent autour de lui, ainsi qu'à la possibilité d'en créer de nouveaux. Comme dans la performance, une approche féministe mettrait l'accent sur les processus de construction. Leur alliance est traversée par une certaine volonté de changement, de reconfiguration ou de révélation de la contingence d'un état des choses qui peut être différent. C'est ce qui fait que cette alliance, telle qu'on la lit dans ce travail, se fasse sur le terrain de l'artivisme.

Artivisme

Dans l'artivisme, les actions artistiques font partie d'une lutte. Pour Rancière (2008), art et politique se rencontrent dans la constitution d'une expérience de dissensus : une rupture à l'intérieur d'un ordre établi dans lequel chaque corps a un endroit assigné, selon une distribution spécifique de ce qui est visible, audible ou dicible. Les pratiques artistiques constituent des dissensus quand elles s'écartent du chemin marqué par cet ordre qui permet d'anticiper ses effets : quand elles créent des expériences qui rompent ou reconfigurent l'évidence sensible de l'ordre établi comme étant « naturel ». A travers l'artivisme, des activistes féministes cherchent des espaces de résistance créatifs et accessibles, depuis lesquels briser la construction culturelle du corps comme quelque chose qui porte « naturellement » les divisions sociales binaires et hiérarchiques.

Dans cette rupture qui perturbe l'ordre et la position de notre organisme, la cruauté se manifesterait. Sa présence ne prend pas nécessairement la forme que les groupes El Sindicato del Terror et Semefo lui donnent. Dans l'entrelacs entre performance et féminisme, la cruauté s'exprime comme force de résistance et d'action contre une injonction oppressive, comme une force incitant à la prise en compte de la dimension corporelle comme espace de création. Ainsi, la performance, traversée par cette cruauté, devient une invitation à l'expérimentation et à la re-politisation de nos corps.

Antivilo (2015) explique que, depuis une perspective artiviste, un acte de représentation théâtrale est différent d'un acte de résistance politique, même quand dans les deux cas nous trouvons des outils théâtraux. La différence est que dans le deuxième type d'acte, il y a le fait de *poner el cuerpo* : la chair affronte directement le pouvoir, elle est mise en avant en tant que réalité plutôt qu'en tant que représentation. Aussi cette « mise en chair » serait-elle en soit une action

politique. Dans l'artivisme, plus que de faire des expositions d'œuvres, il s'agit de partager des expériences critiques qui mènent à la création d'espaces et de pratiques de dissensus. Ainsi, on pourrait établir une relation entre la performance féministe et l'art populaire. Selon Nestor García Canclini (1977), l'art populaire est un dispositif qui cherche à favoriser la participation critique et politique de la population à la construction de la société, à travers l'expérimentation et la création de formes non conventionnelles de communication.

Telle qu'on va la comprendre et la travailler ici, la performance féministe compte donc avec l'interaction et le partage comme éléments fondamentaux. Il s'agit d'une expérimentation qui constitue non seulement un processus politique mais aussi pédagogique. C'est pourquoi ce type de performance peut prendre la forme d'un atelier. Comme le remarque Antivilo (2015), les ateliers exercent un rôle important en tant qu'espaces propices d'associativité menant à l'émergence d'actions. La forme de l'atelier fait que la performance n'est pas une activité individualiste, mais un lieu de partage. L'atelier donne à la performance un caractère d'accessibilité aux personnes qui, par exemple, ne se définissent pas comme artistes ou comme activistes nécessairement. Il permet de mettre en place un processus d'émergence de la créativité, du déploiement de l'affectivité, de l'empathie et de l'autocritique. C'est à partir de là qu'un atelier peut motiver une attitude de défi envers ce qui est connu, qui peut être différent, et déclencher une déstabilisation des modèles de pensée appris.

Ainsi, la performance « no funciona exclusivamente como una práctica artística, sino como un método de conocimiento de nuestras propias prácticas históricas, sociales y culturales »⁵⁸ (Antivilo, 2015, p. 110). En tant que méthode de connaissance, la performance peut, en outre, devenir un défi au modèle institutionnel de transmission et de production de savoir. Par exemple, quand elle émerge comme un espace de partage d'expériences, on n'est plus dans la structure où une personne semble posséder le savoir comme quelque chose qui serait une propriété privée, qui serait fabriqué de manière individuelle et qui serait transmis depuis le haut d'un plateau à un public non expert.

⁵⁸ « ne fonctionne que comme pratique artistique, mais aussi comme méthode de connaissance de nos propres pratiques historiques, sociales et culturelles »

Un moyen d'énonciation et de production de sens

L'importance des corps, des relations entre eux et avec ce qui les entoure, fait de la performance une pratique qui implique plusieurs systèmes de construction de sens. Cela lui donne une potentialité épistémologique pour questionner l'imposition d'une seule manière de production de savoir. Selon Ortecho (2013), qui suit la définition de la signification donnée par Charles Sanders Pierce, dans la dimension sémiotique de la performance interagissent différents types de signes : les signes à fonction iconique (relation isomorphique entre le signe et le référent), les signes à fonction indicielle (relation de contiguïté entre le signe et ce qu'il signifie) et les signes à fonction symbolique (relation arbitraire entre le signe et le signifiant, selon des codes sociales). Ces derniers sont privilégiés dans l'ordre épistémique dominant : ils correspondent aux productions discursives liées aux systèmes alphabétiques et linguistiques. Pour l'autrice, ce privilège est établi par la configuration modern-coloniale de ce que doit être le *Savoir* –en majuscule. Elle ne mentionne pas, pourtant, que non pas tout système alphabétique et linguistique est considéré comme producteur du *Savoir* dans cette configuration. Celle-ci installe aussi une hiérarchie tant entre les différents systèmes linguistiques existants qu'à l'intérieur de chacun d'entre eux : une hiérarchie traversée par la race, le genre, la classe et d'autres catégories sociales, instituant que seulement les productions de certaines personnes, utilisant certains systèmes alphabétiques et linguistiques soient audibles et considérées comme *Savoir*.

Prendre la parole implique des comportements différents selon les contextes : nous changeons de registre consciemment ou inconsciemment quand nous parlons avec des ami-es, des collègues, des professeurs, nos chefs ou quand nous arrivons à prendre un micro ou à faire une présentation universitaire. Il y a des codes sous-jacents aux différentes manières de parler et l'accès aux codes d'une parole légitime comme savoir, à la Parole, marque un privilège. Cela dépend de nos positions dans les rapports sociaux d'un contexte donné et de la façon dont notre corps y est lu.

Fanon écrit que « tout peuple colonisé — c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale — se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole » (1952, p. 14). En dehors de ces valeurs, en dehors des codes dominants, il y aurait des

êtres destinés à ne jamais produire de la connaissance, dont la parole, si yels arrivent à l'avoir, à la faire entendre, ne sera légitime que pour citer les « vrais sujets du Savoir ».

Mes premières années en France, j'ai senti le besoin de m'adapter autant que possible aux codes de la culture française : c'était comme si la validation de l'apprentissage de la langue exigeait une assimilation de ces codes. Cette exigence générait un besoin de « passer » comme française pour être acceptée. Plus tard je réaliserai que je n'y arriverais jamais, je ne le souhaiterai plus, car « passer » voulait dire invisibiliser les gestes qui transpirent ma culture, me taire, ne plus avoir mon corps, avoir une autre histoire. Je comprendrai que ce besoin de passer ne provenait pas d'une situation individuelle. Il provenait des violences quotidiennes et structurelles qu'on finit par considérer comme allant de soi, surtout quand on est née assignée femme, dans un pays dit « en développement » avec une histoire coloniale : là où passer les frontières vers le (mal)dit premier monde et parler ses langues « civilisées » est vendu comme la voie vers le succès. Non pas que tout le monde en Colombie croit à cela, même moi je n'y croyais pas trop. Mais c'est comme si quelque chose de ce discours restait inconscient en moi.

Pour donner un aperçu, j'ai eu l'opportunité de participer au CIRFF 2015 lors de ma première année de doctorat. C'était la première fois que je faisais une présentation dans un congrès si grand, dans une langue étrangère : le français, une langue particulièrement ressentie en France par les migrant·es non blanc·ches comme un instrument de pouvoir et de discrimination. Si en espagnol j'ai du mal à parler en public, là, en français et devant un public universitaire, je paniquais. J'ai dû prendre beaucoup de temps pour me préparer psychologiquement. Ma mère me voyait tellement angoissée, qu'elle insistait pour que je consulte sa psychologue en Colombie par skype. J'ai préparé un texte dont les corrections m'ont pris plus d'un mois. J'ai harcelé un ami français pour qu'il m'écoute le lire mille fois, en me corrigeant la prononciation. J'ai même souligné les mots des phrases où j'étais censée accentuer plus fort pour que mon élocution soit plus française.

« Oui, il faut que je me surveille dans mon élocution, car c'est un peu à travers elle qu'on me jugera... On dira de moi, avec beaucoup de mépris : il ne sait même pas parler le français » (16). Voilà le constat dressé par Fanon en 1950, à partir de son expérience de la vie dans une métropole du centre global, lui qui était issu de la classe moyenne intellectuelle d'une ex-colonie. Il était conscient du fait qu'il avait des privilèges par rapports à d'autres personnes qui n'avait aucune possibilité de se rendre dans un pays du centre global : cela ne l'empêchait pas de s'indigner

face à la logique coloniale qui le marginalisait et qui marginalisait encore plus d'autres que lui. Aujourd'hui, une langue non blanche est encore un organe à redouter, un organe « malheureusement paresseux » dirait Fanon. Ma langue n'est pas celle d'une antillaise, ni celle d'une personne noire. C'est une langue *sudaca*⁵⁹ et cela implique des rapports différents. Elle reste pourtant flemmarde aux yeux des personnes blanches, sauf lorsqu'elle confirme son exotisme *caliente, sexy, facile* ou *dangereux*, lorsqu'elle confirme les stéréotypes. Alors, oui, je me suis méfié de ma langue, même en sachant que l'espagnol est l'une des langues dominantes et que le maîtriser me donne déjà certains privilèges. Je suis aussi issue de la classe moyenne intellectuelle d'une ex-colonie. Je suis perçue comme blanche en Colombie, mais comme non blanche en France. Ironiquement, le privilège que j'ai en Colombie a été l'une des conditions de possibilité de mon départ pour la France, où j'ai perdu ce privilège, mais aussi où je me suis engagée dans un questionnement critique antiraciste et antisexiste⁶⁰. Le fait d'écrire cette thèse signale aussi un privilège qui me donne une proximité aux codes sociaux universitaires, aux codes du Savoir. En France, pourtant, si quelquefois j'aperçois les codes exigés, je n'arrête pas de me cogner contre eux. « Les logiques d'assimilation sont préalables au droit de voix » écrivent tomas henriquez murgas et valeria flores (2014). L'appréciation d'une personne provenant d'un sud du monde est mesurée selon son grade d'assimilation. Quand le corps n'est pas assez sage, cela entraîne ce que Lucia Egaña (2015) appelle une « sensation de marginalisation épistémique » qui fait surgir des « cadenas sur la bouche ».

C'est pourquoi, le fait de prendre la parole –d'arracher la Parole en majuscule, de la dérober en cassant ses codes, de se faire entendre– est un aspect important des luttes dissidentes : la prise de la parole permet de fabriquer ou de récupérer une histoire et une identité propres, en dehors des identités peintes par la négation, la pathologisation, la prohibition, l'assimilation et la normalisation (Egaña, 2015). Selon bell hooks, par exemple, les arts de la performance aux Etats-Unis ont des racines dans certaines pratiques de résistance des communautés afro-américaines. Elle parle surtout des pratiques de transmission orale et des récitations de poésie qui émergent au début du XIXème siècle et qui encourageait une mise en scène de la part de la personne oratrice. bell hooks décrit ses actions comme cruciales pour la formation d'une conscience libératrice, d'une histoire et d'une

⁵⁹ C'est un adjectif péjoratif utilisé notamment en Espagne pour désigner les personnes provenant de l'Amérique Latine. Dans une lutte contre la discrimination, ce terme a été récupéré et réapproprié par ces mêmes personnes.

⁶⁰ Merci à Alejandra Bello Urrego pour m'avoir fait remarquer cela

mémoire propres résistant à l'endoctrinement du système éducatif européen qui dévaluait l'expression culturelle noire. Pour cette autrice, la pratique de la performance a été centrale dans le processus de décolonisation, donc de tentative de rupture avec le patriarcat capitaliste et la suprématie blanche pour les cultures afro-américaines : « from times of slavery to the present days the act of claiming voice, of asserting both one's right to speak as well as saying what one wants to say, has been a challenge to those forms of domestic colonisation that seek to over-determine the speech of those who are exploited and/or oppressed »⁶¹ (hooks, 1995, p. 212). La structure légitimée de la Parole participe de l'ensemble des technologies qui naturalisent les modes du lire et de l'écrire nos corporalités de manière hétérosexiste, raciste et colonialiste. C'est pourquoi, pour prendre la parole, il a fallu souvent ouvrir des espaces et de nouvelles possibilités d'énonciation. Dans cet ordre d'idées, on peut comprendre les mots de Gomez Peña quand il écrit : « quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona de "color", es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta » (Fuentes & Taylor, 2011, p. 498)⁶².

Pour faire plier l'hégémonie de la Parole, flores propose des « micropolíticas educativas que provoquen el montaje de otros escenarios del saber »⁶³ (2014, p. 27). Il s'agit de chercher des processus rendant possible la désorganisation d'un modèle de pensée et des rapports de pouvoir qu'il implique sur nos corps. La performance peut s'inscrire dans ce cadre comme un outil. Ortecho (2013) la décrit comme une alternative sémio-épistémologique : la performance peut permettre un déplacement de la tendance verbo-centrique⁶⁴ du savoir car elle entrecroise la fonction symbolique du signe avec la plasticité et le caractère indiciel des corps, des images et du paysage. Cela permet de reconnaître le caractère gnoséologique des modalités sémiotiques qui ne passent pas par le support linguistique discursif et argumentatif, ainsi que de questionner la hiérarchie qui place ce dernier au-dessus d'autres supports. Aussi, dans la performance, l'accent mis sur la matérialité,

⁶¹ « dès l'époque du esclavage jusqu'à nos jours, l'acte de revendiquer sa voix, d'affirmer le droit de parler et de dire ce que l'on veut dire, a été un défi aux formes de la colonisation domestique qui cherche à surdéterminer le discours des personnes exploitées ou opprimées »

⁶² « peut-être que le but de la performance, notamment si tu es une femme, gay ou une personne de "couleur", c'est de décoloniser nos corps et de rendre évidents les mécanismes décolonisateurs face à un public, en espérant que celui-ci s'en inspire et fasse de même à sa propre façon »

⁶³ « de micropolíticas educativas qui provoquent le montage d'autres scènes du savoir »

⁶⁴ Je garde ce terme utilisé par Ortecho pour faire référence à la primauté du discours articulé, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, dans la construction de savoir.

l'espace que celle-ci occupe et la manière dont elle l'occupe conteste la dichotomie entre une production de sens fictionnelle et subjective et celle qui se veut objective et véritable. Ceci nous renvoie à l'approche féministe qui parie pour une production de savoir encrée dans l'expérience vécue, rendant palpable l'entrecroisement entre ce qui est subjectif, personnel, intime, théorique et politique.

En bref, la performance, en tant que prise de réalité serait aussi une prise de la scène du Savoir, de cette scène verbo-centrique, par le corps. Aussi, la performance rejoint-elle des caractéristiques fondamentales du théâtre de la cruauté, notamment l'importance aiguë donnée aux éléments proprement physiques. Comme la performance, le théâtre de la cruauté privilégie un langage concret, matériel, constitué d'objets, de sons, de mouvement, d'attitudes et de gestes : un langage qui va de pair avec une place réduite accordée au texte. Artaud voulait purger le théâtre autant que possible du texte écrit en tant que véhicule de l'autorité d'un auteur : une autorité qui s'impose comme une parole sacrée, incontestable hors du champ physique et donc politique, de l'œuvre. Désacraliser cette Parole reviendrait au questionnement de l'ordre épistémologique et ontologique imposé.

Performativité

La présentation que nous avons faite de la pratique de la performance permet de conclure qu'elle a un caractère « performatif » : elle produit un effet sur la réalité, sur la manière dont les corps qui y participent font l'expérience d'un certain état de choses. Dans la performance, selon Antivolo (2015), l'action est prise comme « primera palabra », premier mot, c'est-à-dire qu'elle est mise en avant : le mouvement des organes qui s'active dans une performance est une expression qui attire l'attention sur un état de choses problématique. Les corps agissent ainsi comme des énonciations performatives, à la fois en constituant la réalité et en signalant que cette réalité peut être resignifiée, qu'elle n'est pas fixée une fois pour toutes. Il est intéressant de remarquer que, pour l'autrice, si la performance part de l'action plutôt que des mots, c'est qu'il y a du performatif mais « à l'envers » (selon ses propres termes) : ce n'est pas une forme de performativité où ce qui est dit est fait, mais où ce qui est fait déclare.

Le sens « à l'endroit », ou le premier sens de ce que l'on entend par performatif, ferait référence au concept utilisé dans l'analyse du discours à partir de la théorie linguistique de John L. Austin. Chez Austin, la performativité désigne le pouvoir de certains mots de produire la réalité qu'elles énoncent. Tout en soulignant la nécessité d'un cadre institutionnel pour que les actes de parole soient effectifs, des auteurs comme Jacques Derrida et Judith Butler signalent que c'est la répétition de ces actes, qui porte en elle le principe d'une modification perpétuelle, qui constitue le principe d'une création continue de la réalité. L'exemple le plus courant d'un acte de parole est le « oui » d'assentiment au mariage qui unit deux époux. Dans l'entrecroisement entre sciences sociales et performance (donnant lieu aux études de la performance), plusieurs auteurs vont partir de cette conception du performatif pour analyser le caractère productif et de réitération des performances. Ainsi, Schechner (2015) écrit que les performances sont des « transformances », qui reçoivent les corps, leurs relations et leurs histoires, et interviennent les identités. Selon cet auteur, les pratiques de la vie quotidienne qui peuvent être analysées en tant que performance ont un caractère performatif du fait de la réitération des normes sociales qu'elles opèrent, comme une sorte de scénario socio-culturel bien connu. Constamment rejoué, ce scénario modèle notre réalité. Mais pour cet auteur, ainsi que pour Goffman, Turner ou Taylor, entre autres auteurs des études de la performance, les paroles n'ont pas le monopole du performatif ; certains gestes corporels ont aussi un caractère performatif : la théâtralisation des actes lors d'un rituel, d'une cérémonie ou d'une performance artistique confère aussi à ces gestes le pouvoir de modifier le réel.

S'inspirant de ces deux approches (celle de la théâtralité et celle de la linguistique pragmatique), Judith Butler (2006) propose une analyse du genre comme performativité. Pour Butler, la performativité désigne la production de la réalité et de l'identité des personnes à travers un processus complexe de répétitions d'actes corporels et symboliques, d'une incarnation répétée de différentes normes sociales de genre. Butler souligne que ces normes sociales imposent la fixation d'un système d'identité de genre binaire – les sujets ont le choix entre une identité soit masculine, soit féminine - dont la constante répétition donne à croire qu'il s'agit d'un processus naturel, indépendant de toute action humaine. Quand un·e médecin annonce que l'enfant est un garçon ou une fille, une suite d'attentes et des codes sociaux distincts vont s'appliquer pour chacune de ces catégories, signifier la différence, encadrer une lecture des corps et la formation des identités. La manière de s'habiller, la gestualité, les goûts, les désirs et d'autres actes vont incarner une différenciation de genre. Les répétitions de ces codes, la constitution et la compréhension du corps

à partir d'eux « donnent l'illusion d'un soi genré durable » (Butler, 2006, p. 265) : c'est-à-dire d'une sorte de substance, d'une intériorité genrée qui est là depuis toujours. Pourtant, lire une continuité (la binarité de genre) comme une répétition bouleverse cette conception. Par définition, en effet, aucune répétition n'est jamais exacte, ni identique à la précédente. La norme sociale de la binarité de genre est ainsi établie comme une sorte d'idéal régulateur dont la matérialisation n'est jamais exhaustive, plutôt que comme un processus naturel qui se concrétise à plein sauf pathologie. L'identité de genre n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent la réalité des corps (Butler, 2006, p. 259).

Chaque répétition de la norme manifeste ainsi l'effectivité de cette dernière mais aussi son altération et la possibilité de sa contestation. C'est ce que Butler va appeler la parodie du pouvoir : le fait que les identités qu'il légitime ne sont que des idéaux impossibles. L'idéal normatif et comportemental à partir duquel les individus sont qualifiés comme légitimes ou non, n'est qu'une répétition d'actes (en partie) manqués, parce qu'une identité totalement cohérente avec elle-même n'existe pas. Il ne s'agit cependant pas de dire que la façon dont ces répétitions s'effectuent relève d'un choix volontaire des individus. Butler propose de considérer l'identité de genre comme une « histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d'autres imitations » (Butler, 2006, p. 262). Ainsi, même les manquements de chaque répétition sont conditionnés par une histoire. Mais comprendre la production de la réalité sociale comme une suite de manquements perpétuels permet d'évacuer le caractère pathologique des réalisations hétérodoxes ou minoritaires des normes de genre.

Dans *Trouble dans le genre*, Butler analyse la performance *drag queen* pour mettre en évidence la contingence du genre. Cette performance est une théâtralisation du travestissement où les catégories de genre sont parodiées, notamment via l'exagération des codes d'une certaine féminité. Ce type de performance, qui met en scène des corps et des genres ambigus, interroge la cohérence socialement imposée entre sexe anatomique, genre et orientation sexuelle. Comme le souligne Butler, la continuité sexe-genre-sexualité est brouillée par cette mise en scène de dissonances dans l'ordre du genre. La pratique des drag-queens met ainsi en évidence que tout genre est une sorte de travestissement ; non pas quelque chose qui se dégage naturellement de nos organes biologiques, mais une sorte de performance qui signifie et ordonne la constitution de nos corps selon une grille phallogénique.

Pour Butler, cependant, même si le *drag* est un dispositif parmi d'autres pour mettre en évidence la contingence des normes de genre, il ne s'agit pas pour autant du « paradigme de l'action subversive » ni d'« un modèle pour la capacité d'agir en politique » (Butler, 2006, p. 45). En réalité, la pratique *drag* n'a rien de subversif en soi : il existe des répétitions parodiques « qui finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle (...). La déstabilisation parodique dépend d'un contexte et de conditions de réception qui permettent d'entretenir les confusions subversives » (Butler, 2006, p. 262).

Il est à noter que la théorie de Butler, telle qu'elle la formule dans *Trouble dans le genre*, ne prend pas en compte l'importance de la race dans la construction d'une continuité idéale sexe-genre-orientation sexuelle. Pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, ordre de genre et ordre racial sont intimement imbriqués. Or, Butler note dans l'introduction de 1999, qu'elle a fait ce livre « par désir de vivre, de rendre la vie possible et de repenser le possible en tant que tel ». Ayant connu « la condamnation » et subi la violence de l'hétéronormativité, son écriture, qui « entreprend de 'dénaturaliser' le genre », s'alimente du désir de mettre un terme à cette violence (Butler, 2006, p. 43). Mais elle semble ignorer complètement la violence raciale. Il ne s'agit pas d'un oubli ni d'une omission intentionnelle. Ce que se manifeste dans cette invisibilité, c'est la performativité même de la race : un processus de naturalisation à travers la répétition de codes qui produit en effet l'invisibilité de la blancheur pour ceux qui l'habitent, c'est-à-dire, constitue la blancheur comme une position racialement neutre à partir de laquelle se définissent les races « visibles ». Ruth Frankenberg décrit ainsi la blancheur comme un « unmarked marker », un marqueur sans marque : une catégorie construite et maintenue dans un processus de pratiques continues d'exclusion autant juridiques que coutumières.

Race shapes white women's lives. In the same way that both men's and women's lives are shaped by their gender, and that both heterosexual and lesbian women's experiences in the world are marked by their sexuality, white people *and* people of color live racially structured lives. In other words, any system of differentiation shapes those on whom it bestows privilege as well as those it oppresses.⁶⁵ (Frankenberg, 1993, p. 1)

⁶⁵ « La race informe la vie des femmes blanches. De la même façon que la vie des hommes comme des femmes sont informées par leur genre, et que celle des femmes hétérosexuelles comme des lesbiennes est informée par leur orientation sexuelle, les personnes blanches et les personnes de couleur vivent des existences structurées par la race.

La blanchité fait donc référence au déploiement d'un ordre hiérarchique produit historiquement, socialement, politiquement et culturellement. Son invisibilité manifeste l'opération du pouvoir qui cache l'artificialité et l'historicité de ses mécanismes. Le caractère neutre, non-marqué, de la blanchité est un corollaire de sa position dominante : cela permet d'universaliser ou de généraliser leur position pourtant particulière et locale dans l'ordre racial (leur phénotype n'est pas plus typique de l'humanité qu'un autre), et de l'instituer ainsi comme norme.

This normativity has underwritten oppression from the beginning of colonial expansion and has had impact in multiple ways: from the American pioneers' assumption of a norm of private property used to justify appropriation of land that within their worldview did not have an owner, and the ideological construction of nations like Britain as white, to Western feminism's Eurocentric shaping of its movements and institutions.⁶⁶ (Frankenberg, 1993, p. 208)

Nommer cette catégorie en prenant une position critique revient donc à mettre en question ou à déplacer son statut et à remarquer son instabilité. Pourtant, il semble nécessaire de souligner que reconnaître l'existence d'un ordre racial, de genre et d'autres catégories de différenciation comme processus toujours en train de se faire et se défaire, ne mène pas en soi à un changement subversif.

Ainsi, dans son article «'She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger': Passing through Hybridity », Sara Ahmed analyse le *passing* entre races comme une déstabilisation des catégories identitaires. Elle lie le *passing* à l'hybridation et elle définit cette dernière comme « the very temporality of passing through and between identity itself without origin or arrival »⁶⁷ (1999, p. 88). Une personne non blanche qui passe pour blanche occupe ainsi une faille dans cette construction d'une identité raciale —la faille de « la réalité en voyage », pourrait-on dire avec Artaud. Mais plusieurs lectures de l'hybridité sont possibles, comme on l'a vu par exemple, lorsqu'on parlait du métissage en haut : d'une part, on a vu la position de Vasconcelos et son idée de « la race cosmique » qui occuperait le rang supérieur de la hiérarchie raciale. La

En d'autres termes, tous les systèmes de différenciation informent aussi bien les personnes auxquelles ils confèrent des privilèges que les personnes qu'ils oppriment »

⁶⁶ « Ces normes ont sous-tendu l'oppression depuis le début de l'expansion coloniale et ont eu des conséquences multiples: depuis la mobilisation par les pionniers états-uniens de la notion de propriété privée pour justifier leur appropriation de terres qui selon leur vision du monde n'avaient pas de propriétaire, en passant par la construction en tant que nation blanche de pays comme la Grande-Bretagne, jusqu'au caractère eurocentré du féminisme occidental, de ses mouvements et de ses institutions »

⁶⁷ « la temporalité même du passage à travers et à côté de l'identité elle-même sans point de départ ni d'arrivée »

reconnaissance de l'hybridation comme processus au cœur de l'ordre racial n'est pas contradictoire avec le fait de continuer à déployer une classification raciste et essentialiste de l'humanité. D'autre part, on a vu la position d'Anzaldúa : le mestizaje comme fiction, comme une position temporaire et historique qu'elle n'a pas choisie, mais qui peut être investie comme lieu de questionnement depuis lequel essayer de construire des ponts de dialogue, de création et de résistance contre les fixations hiérarchiques.

Dans son analyse, Ahmed présente plusieurs cas différents de *passing*. Le premier cas est tiré de *Passing* (2001), une nouvelle de Nella Larsen, publiée pour la première fois en 1929. Dans cette nouvelle, Clare Kendry, une femme noire, passe pour l'épouse blanche d'un homme blanc : John Bellew. Ce « passage » peut être compris comme une performance de la vie quotidienne : Clare adopte certains gestes, certaines manières de prendre la parole, un certain contenu de discours, pour survivre. Clare finira morte, dénoncée par Irene Redfield, elle-même une noire qui se fait passer, parfois, pour blanche et qui, pourrait-on dire, se sent doublement menacée par Clare : comme noire faisant du *passing* et comme femme séduisante troublant d'une part la stabilité de son désir hétérosexuel, d'autre part la stabilité de son mariage avec Brian, lui aussi sensible (selon Irène) aux charmes de Clare. La mort de Clare signifie l'échec de son agir performatif, de son travail de *passing*. Dans son analyse de la pratique de la performance afro-américaine, bell hooks, distingue deux types de performance : une forme critique et artistique, qui peut fonctionner comme une résistance ; et une forme déployée comme technique de survie, que hooks compare au fait de mettre un masque. Cette dernière forme de performance, écrit hooks, peut devenir facilement une forme de complicité avec la puissance blanche (hooks, 1995, pp. 210-211). L'acte d'Irene, qui dénonce Clare, pourrait être lu comme un exemple de ce deuxième type de performance. Il faut souligner cependant que son acte n'est pas le fruit d'une volonté (perverse, maligne) individuelle, mais résulte du contexte raciste, sexiste et hétéronormatif dans lequel Irene évolue. Dans ce contexte, le pouvoir promet une sécurité à Irene si elle censure sa sexualité et adopte les valeurs bourgeoises comme celui de la famille. La complicité lui permettrait de survivre, d'être incluse dans la société et d'y compter comme quelqu'un.

Dans le « passage » de Clare, de son côté, on pourrait lire un processus qui déstabilise la fixité des catégories raciale. John, son mari, ne supporte pas le fait de pouvoir être trompé, de ne pouvoir distinguer complètement les catégories de race. Sans cette distinction, son identité d'homme blanc,

donc son pouvoir dans la société, sont menacés. Cependant, les normes sociales ne se trouvent pas bouleversées par le passage de Clare, mais au contraire, à l'issue de la nouvelle, elles sont réaffirmées : Clare est punie par la mort pour sa transgression. La déstabilisation des identités hégémoniques peut ainsi être récupérée par l'ordre dominant pour élargir les mécanismes de contrôle et renforcer ainsi son pouvoir. Comme Ahmed le note, les passages du type de celui de Clare, à la fois mettent en évidence la contingence des identités raciales, et peuvent pourtant mener à la réaffirmation de ces catégories. Ce type de passage peut même résulter en une demande de renforcer les mécanismes de différenciation pour que ceux-ci ne se limitent pas au visuel : on compte alors, par exemple, avec les catégories de sang ou génétiques pour prouver ces différences. Le « passage » en lui-même ne suffit donc pas à renverser l'ordre social, dans la mesure où le pouvoir de décider quels sont les critères de différenciation valables continue à être raciste et hétérosexiste.

A partir d'une œuvre de John Griffin, *Black Like Me*, Ahmed analyse un autre cas de passage : celui d'un homme blanc, qui se fait passer pour noir. Dans ce récit à la première personne, le protagoniste décide d'altérer la couleur de sa peau afin de « découvrir la vérité » de la condition noire. Cette « vérité » se trouverait dans la couleur de la peau, dans le fait d'être vu comme noir et d'avoir son identité figée par le regard de haine des autres. Quand John se voit en noir dans un miroir pour la première fois, il assume tout de suite les codes racistes de la masculinité blanche. John interprète son apparence nouvelle à partir des préjugés qu'il avait avant, en tant que blanc : un « savoir » marqué par la violence de la colonisation. Ahmed souligne ainsi que « what one sees as the other (or in oneself, as one passes for other) is already structured by the knowledges that keep the other in a certain place. Passing as a phantasy of becoming the other involves an apparatus of knowledge that masters the other by taking its place »⁶⁸. Le « passage » devient dans ce cas une forme de négation de l'autre. Plutôt que de constituer une faille dans l'hégémonie, le passage est en quelque sorte sa forme ultime, puisqu'il permet au sujet hégémonique d'effacer complètement l'autre en le remplaçant. Aussi, à travers de ce « passage », ce sujet assure-t-il sa surveillance sur cet autre en adoptant la possibilité d'être partout, tout le temps. Le caractère hégémonique du sujet hégémonique consiste précisément en ce qu'il se considère comme possédant le savoir de la

⁶⁸ « ce que l'on perçoit comme étant l'autre (on en soi, lorsque l'on passe pour l'autre) est déjà structuré par les savoirs qui maintiennent l'autre à une certaine place. Si le passage est un fantasme de devenir l'autre, il implique un appareil de savoir qui fait acte de pouvoir sur l'autre en prenant sa place »

différence. Le « passage », dans ce cas, loin d'être une technique de survie, est une technique de savoir comme pouvoir : un savoir qui s'alimente de la blancheur et du privilège colonial où l'autre serait connaissable, visible et donc *be-able*, une vie qui peut être appropriée (Ahmed, 1999, p. 99-102).

Un dernier cas de passage que je souhaite évoquer est celui que Ahmed emprunte à l'œuvre autobiographique de Sally Morgan, *My place*, publiée en 1987, en Australie. L'histoire de Sally présente le cas d'une femme Aborigène qui passe pour blanche de manière inconsciente : non pas aux yeux des autres, mais à ses propres yeux. Ces racines Aborigènes lui ont été cachées par sa famille. On retrouve le *passing* comme technique de survie ou même comme tâche imposée qui implique de la souffrance. Dans le cas de Sally, le regard de l'autre défie la supposition de sa blancheur à travers des situations quotidiennes où son origine est mise en doute par les interrogations du genre : « where are you from ? ». *My place* retrace la découverte par Sally de ses racines. La recherche d'information sur sa famille devient une rencontre avec les voix et les histoires très diverses qui révèlent toute la complexité de son identité. Celle-ci ne se présente pas comme une unité fixe mais comme un complexe de discontinuités forgées par différentes personnes dont les histoires disparates et fragmentaires constituent pourtant un ensemble, construisent les liens d'une communauté. « Passing as a white woman who passes as an indian who becomes (or passes as) Aboriginal does not simply involve the progressive and individuated movement towards the 'truth' or the 'kernel' of herself »⁶⁹. Dans ce cas, Ahmed souligne que le « passage » donne lieu à l'exploration de l'histoire d'une communauté, à la formation d'une mémoire collective qui en renforçant les liens entre ses différents acteurs peut donner lieu à une action politique collective et transformative (Ahmed, 1999, p. 103-104).

Déstabilisation et/ou resignification

Ahmed termine son article sur ce dernier cas, où le passage génère de manière effective une résistance : où la déstabilisation des identités donne lieu à une resignification véhiculant l'affirmation d'une communauté niée. Mais en montrant comment l'instabilité et la crise des catégories identitaires peut permettre aussi la stabilisation de relations de pouvoir, Ahmed met en

⁶⁹ « Passer pour une femme blanche qui passe pour une indienne qui devient (ou passe pour) une Aborigène n'implique pas simplement une progression en ligne droite vers sa « vérité » ou vers le « noyau » d'elle-même ».

question certaines des affirmations que Butler avance dans *Trouble dans le genre* et *Ces corps qui comptent*. Ce deuxième ouvrage de la philosophe part d'un besoin de revenir sur certains points qui ont suscité des critiques et des controverses suite à la publication du premier livre. Parmi ces points se trouve entre autres la question de l'invisibilité de la race, la possible interprétation volontariste et individualiste de la capacité de transgression des catégories de genre, et l'absence de la matérialité du corps.

L'écriture de Butler, il me semble, peut donner lieu à des interprétations diverses, à partir desquelles on peut justifier ces critiques ou, parfois, trouver au contraire des passages pour les infirmer. Au-delà de la question de savoir si ces critiques sont fondées, leur existence nous donne des pistes pour définir (temporellement) le personnage conceptuel dont on s'occupe ici : la performativité. Le travail de Ahmed souligne que la performativité d'une performance, sa potentialité d'intervenir sur la réalité, ne se situe pas au-delà des structures sociales où elle se produit. Une performance ne peut donc pas être comprise comme un acte individuel généré par une expérience uniquement personnelle. Elle est toujours marquée par des conditions de possibilités collectives, sociales et politiques.

En résumé, si la performativité est une répétition d'actes hégémoniques intériorisés, hérités du statu quo, elle peut être aussi une répétition intériorisée héritée d'actes contestataires (Madison & Hamera, 2013). Les répétitions de ce deuxième type déstabilisent l'enchaînement hégémonique et peuvent ouvrir un espace de résistance. Mais si une performance peut mettre en question la fixation de certaines « vérités », elle ne peut pas, en elle-même, changer les conditions des vies contraintes par le cadre social hégémonique qui continue à être raciste, sexiste, hétéronormative et classiste. Cette déstabilisation peut donc être ignorée au niveau social ou donner lieu à une demande de renforcement du pouvoir oppresseur. La déstabilisation n'est donc pas nécessairement suivie d'une resignification et cela est difficilement contrôlable.

Dans *Ces corps qui comptent*, Butler revient ainsi sur la pratique *drag-queen* pour souligner son ambivalence : elle peut à la fois jouer sur la dénaturalisation du genre et être une caricature dégradante de l'expérience des femmes : déstabilisation et reconduction des codes sociaux misogynes. Butler reprend ainsi une critique formulée contre les *drag-queens* par certaines féministes aux Etats-Unis. Mais, pour moi, la pratique *drag-queen* ne peut être réduite à une caricature du « féminin ». Par ailleurs, il peut être important de remarquer aussi que cette pratique

n'est en rien assimilable à celle du *black face*, (où une personne blanche se grime en personne noire). Ce dernier est le produit d'une histoire coloniale violente : il porte en lui une volonté de rabaisser les personnes noires. La pratique *drag*, au contraire, est une expression de résistance à la violence subie par des sujets niés ou pathologisés. Elle n'est en rien réservée à un groupe restreint des personnes, elle n'est pas l'expression d'un privilège. Par ailleurs, Il s'agit d'une célébration des différences, comme l'indique par exemple la réappropriation du terme *queen*, et non pas une entreprise de renforcement de l'oppression. On peut se rappeler que, pendant la colonisation de l'Abya Yala, certaines communautés autochtones ont été jugées « dégénérées » et ses membres violemment punis pour des actes de travestissement. Selon le journaliste Gerard Joseph Channing (2020), la première drag-queen aux Etats-Unis à s'être publiquement battue pour ses droits était William Dorsey Swann : un ancien esclave arrêté par la police en 1888 avec treize autres personnes, pour avoir organisé des bals *drag*. Il ne faut pas non plus oublier l'importance de l'activisme de Marsha P. Johnson et de Sylvia Rivera, deux femmes trans, non blanches et drag-queens, qui ont commencé les émeutes de Stonewall. Il me semble plutôt que c'est lorsque la pratique *drag queen* répond aux impératifs de l'économie du marché, que ses expressions les plus vendues -et donc les plus visibilisées- sont celles qui suivent les critères dominants racistes et sexistes.

En tout cas, en soulignant le caractère ambivalent de la pratique *drag*, Butler avoue qu'il y a une complexité : qu'il peut y avoir des tensions, parfois insolubles, entre une transgression critique (consciente ou non) et l'adaptation (ou le désir d'adaptation) aux normes sociales qui permettent l'accès à une vie qui compte comme telle. Pourtant, comme le signale Giuseppe Capuzano, « far from being unreflexive products of culture, *travestis* undergo critical processes of self-examination »⁷⁰ (G. Campuzano & López, 2010). Et il pose les questions suivantes : « Where is the post-feminist transgender? When did vestments as symbols of power, the androgynous as double synonym of perfection, get lost? How did the enriching multiple points of view (before: a female within a male body; after: a male within a female body) as a major advantage, become denied? »⁷¹ (2006, p. 38).

⁷⁰ « loin d'être des produits irréflechis de la culture, les travestis se soumettent à des processus critiques d'auto-examen »

⁷¹ « Où sont les personnes transgenres post-féministes ? A quel moment les frusques comme symboles de pouvoir, l'androgynie comme synonyme d'une double perfection, ont-ils été abandonnés ? Comment un enrichissement des points de vue (avant : une femme dans un corps d'homme ; après : un homme dans le corps d'une femme) a-t-il pu cesser d'être un grand avantage ? »

Campuzano a notamment créé le Museo Travesti del Perú (MTP) : une exposition mobile qui célèbre les cultures *travestis*⁷² préhispaniques et contemporaines, afin de faire vivre l'histoire des *travestis* et de manifester que leurs cultures sont une partie de la société péruvienne aussi bien passée que présente. Dans le récit du MTP, la figure du *travesti* est exposée dans un rôle de médiation, non seulement entre le féminin et le masculin, mais aussi entre le passé et le présent. A travers cette figure, le récit cherche à reconstituer une culture inclusive qui reconnaît la fluidité des identités. Le MTP revendique donc les droits des *travestis* et, en faisant connaître les traditions précoloniales, il met en question les préjugés et les malentendus contemporains sur les personnes qui transitent parmi les genres (Campuzano, 2007, p. 13).

Le MTP propose ainsi de changer de référentiel et de « releer la historia del Perú a partir del andrógino indígena y el travesti mestizo »⁷³ (G. Campuzano & López, 2010). Pour Campuzano, l'androgynie indigène est une figure de la culture Moche, pre-Inca, qui a continué à être présente dans la culture Inca. Cette figure a traversé aussi la colonisation et le métissage et se retrouve encore aujourd'hui dessiné sur des tissus autochtones ou incarné dans des danses rituelles des cultures andines du Pérou. Cette figure a un rôle de médiation rituelle entre le terrestre et le surnaturel. Elle est souvent présentée comme le seul élément unique parmi un ensemble de paires. En quechua, cet élément reçoit le nom de *chhullu* : il abrite le *tinkuy*, la rencontre entre deux paires, où les différences et les hiérarchies existantes sont négociables. L'androgynie est un élément clé dans cette cosmovision andine parce qu'elle se situe entre les paires, les contient et les excède pour produire de la culture (Campuzano, 2009).

Le MTP est une exposition pliable, ambulante, accessible, qui expose des actions, des masques, des interventions, des objets d'artisanat, des objets des *travestis* qui racontent une situation, des imitations de ces objets, des textes, des images de céramiques préhispaniques, des falsifications, des peintures de jeunes *travestis*, des photos, des images détournées, des images de danses rituelles et des personnages de carnaval, des photocopies, des bannières publicitaires, des articles de journaux et d'autres produits d'une économie industrielle. Il s'agit d'une exposition qui ne suit pas une histoire linéaire, mais qui présente des morceaux ou des fragments laissés de côté par l'histoire

⁷² Les italique indiquent ici qu'il s'agit d'un terme en langue espagnole : où *travesti* n'est ni masculin ni féminin, il est neutre.

⁷³ « relire l'histoire du Pérou à partir de l'androgynie indigène et le travesti métis »

officielle. Il s'agit d'un musée qui ne parte pas des « trésors-fétiches », mais d'une série d'actes qui renvoient aux différents cheminements des *travestis* dans une multiplicité de temps et d'espaces (G. Campuzano & López, 2010).

A travers des fragments du passé et du présent, le MTP joue entre la fiction et la réalité pour répercuter des échos qui tissent une histoire sur un vide, : une histoire des sujets constituée par une aditions d'effacements. Comme le signale Miguel López dans un entretien avec Campuzano, la fiction joue un rôle important dans ce processus : il faut la comprendre « no como la adición de datos, sino como el desocultamiento de dimensiones »⁷⁴. La fiction est assumée comme ayant un effet sur la réalité et comme un élément auquel n'échappent ni l'histoire officielle, ni l'histoire que raconte le MTP. Mais la fiction est liée aussi à la construction des figures travesties dans lesquelles Campuzano se voit lui-même reflété. Ce musée serait donc comme un « museo “falso” —como el apelativo de “falsa mujer” con que este lenguaje maniqueo nos adjetiva »⁷⁵ (G. Campuzano, 2007, p. 8). Il s'agit d'un travestissement du musée comme institution, de l'histoire officielle, du savoir des encyclopédies : un travestissement qui souligne qu'il n'y a pas de représentation neutre, que toute représentation est un dispositif politique. Dans le MTP, les sujets *travestis* exclus de l'Histoire sont des agents qui s'expriment et produisent des savoirs. Le MTP est ainsi un espace où les falsifications donnent lieu à des nouvelles mémoires (G. Campuzano & López, 2010).

Lors de l'une de ses tournées, en 2004, le MTP a occupé un espace du parking du Parque de la Exposición, à Lima, où se trouve El Palacio de la Exposición, actuellement Museo de Arte de Lima. Ce parc et ce palais ont été conçus pour héberger l'Exposition Internationale de Lima en 1872 : une célébration des cinquante ans de l'indépendance du Pérou, qui visait à mettre en valeur la modernisation du pays pour attirer des investissements étrangers. Cent-trente-deux ans plus tard, le MTP occupe cet endroit pour exposer ce que cette poursuite du « progrès » a rendu invisible. Ce palais s'est travesti à travers l'histoire en hôpital, en garnison, en caserne, en ministère, en chambre des députés, en municipalité, entre autres. Comme l'Héliogabale d'Artaud arrivant au Sénat travesti et encourageant l'androgynie, le MTP est arrivé jusqu'à ce monument historique, révélant au grand jour ce qui était auparavant dissimulé.

⁷⁴ « non pas comme un ajout, mais comme une mise en évidence »

⁷⁵ « musée “ faux ” -comme une “ femme fausse ” comme nous qualifie ce langage manichéen»

Il faut signaler que le terme de *travesti* a un sens particulier en Amérique Latine : si littéralement il désigne les personnes qui portent les habits du genre opposé à celui qu'on leur a assigné, il a été appliqué aussi pour désigner, de manière péjorative, les personnes de la dissidence sexuelle. Le récit de Campuzano construit autour de ce terme et des pratiques qui lui sont liées cherche à élargir leur champ sémantique en montrant comment celui-ci s'enracine dans un héritage préhispanique : héritage qui « nunca a dejado de estar presente, mas requiere recuperar su nexo con el consciente colectivo -el de la población travesti y en general »⁷⁶ (G. Campuzano, 2007, p. 89). Selon Campuzano, alors que le travestissement était un élément présent chez les populations préhispaniques, le terme *travesti* lui-même date de la colonisation. Il provient d'une obsession de la binarité de genre de la part des colonisateurs, qui impose l'impératif de s'habiller en accord avec la place assignée à chacun dans ce système binaire. Transgresser vestimentairement la binarité (*dressing across the binary*) est ainsi devenu répréhensible (G. Campuzano, 2006). *Travesti* est un terme péjoratif à l'origine, même si dans certains pays, comme le Pérou, l'Argentine, la Colombie ou le Brésil, il a été revendiqué par des activistes. C'est pourquoi, il y a toujours une complexité derrière l'utilisation du terme. Certaines personnes préfèrent s'en démarquer et se désigner par le terme de « trans », jugeant le terme de travesti trop connoté car renvoyant à l'univers de l'insulte. « Trans » et « travesti » ne sont pas pour autant des termes tout à fait équivalents. Leur adoption ou non dépend des stratégies d'identification particulières de chacun (à ce sujet voir, par exemple, García Becerra, 2010). Il faut souligner donc, que le terme *travesti* est encore une autre fiction. On voit ici à nouveau à quel point toutes ces réalités et leur dénomination sont artificielles et changeantes, l'objet de constantes renégociations en fonction des endroits et des époques.

Campuzano revendique le terme *travesti* pour mettre en avant le pouvoir de la dualité. Ce faisant, il revendique aussi les cultures indigènes dans leur complexité sémiotique et épistémologique. L'emploi de ce terme a donc une charge critique. Pour Campuzano, cette charge politique a aussi une répercussion sur le mouvement féministe : « the effort to reclaim travesti subjectivity has ramifications that also affect women. The challenge to travesti exclusion is not

⁷⁶ « qui a été toujours présent, mais qui a besoin de retrouver son lien avec la conscience collective – celle de la population travestie et celle de la société en »

enough by itself »⁷⁷. Ainsi, « the demand for travesti rights is inextricably bound up with the aims of the feminist movement to emancipate women, of all kinds, everywhere »⁷⁸ (Campuzano, 2006).

La théâtralisation du travestissement effectuée dans le *drag* relève, pour moi, de la pratique *travesti* car elle aussi joue avec une binarité imposée. Pourtant, ce que l'on appelle ici le *drag* a ses spécificités et sa propre histoire. Campuzano inclut, dans son livre *Museo Travesti del Perú*, un glossaire où il sépare les deux termes.

Le terme *drag-queen* vient du « polari », l'argot utilisé par la culture homosexuelle de la classe ouvrière de Londres entre 1950 et 1960. *Drag* est l'abréviation de *dress as a girl*. Celle-ci était utilisée pour désigner l'entrée en scène d'un acteur jouant le rôle d'une femme dans le théâtre élisabéthain, à une époque où il était interdit aux femmes d'être actrices. Le terme de *queen* étant évidemment féminisant, son rajout redondant signale une volonté d'exagération et aussi d'idéalisation, d'attribution d'un pouvoir (on y reviendra plus tard). Le terme plus proche en espagnol pourrait être celui de *transformista*, qui n'implique cependant aucune exagération obligatoire. Ce terme n'a pas de lien direct avec la féminité, donc, pour moi, il peut inclure aussi une mise en scène de la masculinité ou de toute une variété d'identités de genre. Avec le temps et la globalisation, le terme *drag* perd sa référence exclusive à la féminité. Les termes *drag king*, *drag queer* ou *drag fuck* sont apparus pour désigner des possibilités de théâtralisation des codes de genre au de-là de la féminité.

Campuzano signale deux raisons importantes qui séparent les termes de *travesti* et de *drag*. D'abord, *drag*, étant un terme anglophone importé d'un centre de pouvoir global, peut avoir tendance à minoriser les formes de travestissement des pays périphériques. Il peut donner lieu à une hiérarchie qui privilège ceux qui peuvent se nommer dans une langue étrangère considérée « plus progressiste ». Ainsi, ce terme peut être aussi évoqué pour se distancier du terme de *travesti* et de ses connotations négatives. Ensuite, le *drag* est davantage une occupation particulière, une action théâtrale qui peut se pratiquer de façon professionnelle ou non, plutôt qu'un agir qui se déploie au sein de la vie quotidienne, comme c'est le cas en ce qui concerne les *travestis*. Pour moi,

⁷⁷ « L'effort pour réclamer une subjectivité travesti a des ramifications qui affectent aussi les femmes. Lutter contre l'exclusion des travestis est donc insuffisant en soi. »

⁷⁸ « la revendication des droits des travestis est inextricablement liée au mouvement féministe pour l'émancipation des femmes de toutes sortes, partout »

le *drag* implique, en effet, une action temporaire ; même s'il n'est pas tout à fait détaché de la quotidienneté des personnes qui font du *drag*, il n'est pas leur vie quotidienne.

Quoi qu'il en soit, le MTP constitue, pour moi, une performativité de résistance et de lutte. Il propose une production qui décolonise le savoir : d'une part, parce qu'il expose des savoirs et des histoires produits par des sujets subalternes. Ces histoires rapprochent ces sujets en tant que collectivité, sans cacher les ruptures, sans chercher une identité fixe et unitaire. Cette collectivité se construit plutôt par des fragments de différentes identités, par une multitude d'identités, de temps et des récits diverses. D'autre part, parce que la proposition du MTP assume, dans les mots de Miguel Lopéz, que « cualquier lectura de los procesos que modelan la sexualidad debe enfrentar el hecho de que aquella es también una historia de los cuerpos colonizados »⁷⁹(G. Campuzano & López, 2010, p. 39).

Entre corps et discours : le « performatique » et le performatif

Par ailleurs, un certain nombre de travaux développant de thèses proches de celles de *Gender Trouble*, mais qui prenaient en compte les relations entre genre, race et classe, avaient déjà été publiés en 1990, quand fut publiée l'œuvre de Butler. Ces travaux sont moins connus ou moins visibles parce qu'ils constituent des productions de savoirs et des dialogues critiques qui se passent dans les périphéries des grands centres de pouvoir. Sans chercher à démêler qui a fait et pensé quoi en premier, ou quel travail serait plus exhaustif, je voudrais signaler l'existence de ces productions pour ainsi contrer ce que Brad Epps décrit comme « los poderosísimos mecanismos del mercado global que hacen que el diálogo corra con más facilidad, más “naturalidad” y “normalidad”, por unos derroteros que por otros »⁸⁰ (2008, p. 908).

Citons donc, par exemple, Anzaldúa et Cherríe Moraga -même si elles ont déjà commencé à avoir plus de visibilité. Leurs travaux sur le genre sont traversés par les questions de race et de sexe : *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), ou *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). Autres exemples, les écrivains Nestor Perlongher et Carlos Monsivais : leurs analyses de certaines manifestations de la masculinité, ne

⁷⁹ « Toute lecture des processus qui modèlent la sexualité doit affronter le fait que celle-ci est aussi une histoire des corps colonisés »

⁸⁰ « les très puissants mécanismes du marché global qui fait que le dialogue emprunte plus facilement, avec plus de 'naturalité' et de 'normalité', certains chemins que d'autres »

mobilisent pas le terme de « performativité » en tant que tel mais soulignent le fait que les manifestations de la masculinité qu'ils étudient implique une forme de théâtralisation des gestes et des attributs corporels. Rappelons-nous que Monsivais (cf. *supra* p. 67) décrit en 1981, un idéal de masculinité lié au caractère national mexicain postrévolutionnaire qui se caractérise par certains codes vestimentaires, par une certaine manière de parler et d'exprimer la bravoure, l'indifférence au danger et à l'autorité. Perlongher, de son côté, publie en 1987 un article intitulé « Vicissitudes do michê », basé sur sa recherche de master en Anthropologie Sociale à l'Universidade Estadual de Campinas, concernant la prostitution des hommes à Sao Pablo. Le *michê* est un mot de l'argot brésilien pour désigner les jeunes hommes qui se prostituent pour d'autres hommes et qui, à la différence d'autres prostitués, conservent une attitude de virilité traditionnelle. Perlongher écrit :

¿Qué es el “negocio del *michê*”? (...). Lo primero que se ve son cuerpos provocativamente machos: ciñe un blue jean gastado la escultura de esa *teatralidad del virilismo*; telas rústicas, antes opacas que brillosas; que se adhieren, viscosamente, a una protuberancia que destacan: hay en esos cuerpos sobreexposados toda una *escenificación* de la rigidez, de los varios sentidos de la dureza. Su belleza, en los pesados circuitos de la baja prostitución, deriva, más que del atletismo, del trabajo, del esfuerzo, de la penuria. Es el machismo de las clases bajas lo que se ofrece en venta.⁸¹ (Perlongher, 2016, p. 46. C'est moi qui souligne)

La « théâtralisation » et la « mise en scène » évoqués par Perlongher relèvent davantage de comportements corporels que du discours. Ce sont ces comportements, plutôt que des mots, qui à la fois expriment et constituent cette forme de masculinité : il s'agit en quelque sorte d'un processus de performativité « à l'envers » selon l'expression d'Antivilo (cf. *supra* p. 114). Les travaux de Butler, au contraire, porte davantage sur le caractère linguistique de la performativité : en essayant de ne pas oublier l'encrage corporel de celui-ci, les termes performatif et performativité dans les travaux de l'autrice semblent finir par se centrer moins dans une conception de la performance en tant qu'événement comportant des éléments théâtraux. Dans les termes de Taylor : « decir que el hombre es performativo no implica que éste posee cualidades dramáticas sino que ser hombre es

⁸¹ « Qu'est-ce que le business du *michê* » ? (...). Ce que l'on aperçoit d'abord, ce sont des corps provocativement machos : un blue-jean délavé enserre la sculpture de cette théâtralité du virilisme ; des tissus rustiques, plus opaques que brillants, qui adhèrent de manière visqueuse à une protubérance qui ressort : il y a dans ces corps surexposés toute une mise en scène de la rigidité, des divers sens de la dureté. Leur beauté, dans les lourds circuits de la basse prostitution provient, plus que de l'athlétisme, du travail, de l'effort, de la pénurie. C'est le machisme des basses classes qui s'offre à la vente ».

producto de una serie interminable de actos discursivos y disciplinarios que establecen la norma de masculinidad en cierta sociedad »⁸² (Fuentes-Berain & Taylor, 2011, p. 24).

Taylor propose le terme de « performatique » (qui existe en espagnol) pour rendre compte de la dimension non discursive de la performance. Le performatique serait l'adjectif faisant référence au caractère théâtral d'une performance : là où la gestuelle ou les actions corporelles sont centrales. L'utilisation de ce terme est pertinente dans ce travail compte tenu de son approche : on a vu que les personnages qui y défilent demandent une centralité des corps et de l'espace que ces corps occupent, cherchant à mettre en question le verbo-centrisme d'un certain régime de rationalité qui hiérarchise les savoirs et les corps. Pour Taylor, « no disponer de una palabra para referirse a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega como categoría »⁸³ (2011, p. 24). Il ne s'agit pas, cependant, d'opposer réalités discursives et réalités corporelles, dans la mesure où les corps « parlent » et signifient selon des régimes sémiotiques non langagiers et où le langage lui-même possède une matérialité, avec laquelle jouent justement le théâtre de la cruauté et la performance. Les glossolalies, les mélanges bâtards des langues, les cris, les pleurs, les rires, les bruits, les langues sans Parole et transfrontalières, entre autres, constituent une matière trop rapidement évacuée par une appréhension trop abstraite du langage.

LE TERRAIN DE JEU ET DE RENCONTRE DES PERSONNAGES

Reprenons la métaphore des normes idéalisatrices qui fixent des catégories comme des scénarios établis que l'on ne peut pas choisir et dont on ne peut pas tout à fait s'échapper : leur contestation — qui est également conditionnée par nos expériences, nos contextes et ces scénarios mêmes — pourrait se présenter comme un théâtre de la cruauté qui questionne l'autorité de l'autrice·teur et

⁸² « Dire que l'homme est performatif n'implique pas que celui-ci possède des qualités dramatiques, mais que le fait d'être homme est un produit d'une série interminable d'actes discursifs et disciplinaires qui établissent la norme de la masculinité dans une certaine société »

⁸³ « ne pas disposer d'un mot pour faire référence à cet espace performatique est le produit du même logocentrisme qui nie celui-ci comme catégorie »

de son texte, qui actualise ce texte qui ne colle pas avec nos corps et nos existences, et qui se constitue ainsi avec ce qu'il y a entre ses lignes.

La rencontre entre le TdC, la performance et la performativité se tisse justement là : dans l'expression matérielle des corps à travers laquelle ces mêmes corps sont en train de se constituer constamment. Mais le terrain sur lequel cette rencontre se fait n'est pas neutre, les liens entre ces personnages et leurs mouvements sur ce terrain ne se font pas au hasard. Ils se font en cherchant des possibilités critiques altérant la construction hégémonique des corps. En effet, la rencontre se fait sur un terrain féministe occupé par ce que j'appelle des contre-fabriques du corps : des techniques ou des pratiques cherchant à désarticuler le fonctionnement habituel et attendu de nos corps pour le dénaturiser, pour le problématiser et chercher à reconfigurer les structures sociales qui fabriquent nos existences. Mais *comment fonctionnent les contre-fabriques du corps basées sur une critique du système de sexe ?* Ou, de façon plus concise : *comment fonctionnent certaines contre-fabriques du sexe ?*

Pour contribuer à répondre à cette interrogation, nous allons examiner certaines de ces contre-fabriques : les ateliers drag-king. Si je me suis centrée jusqu'ici sur le « passage », le métissage, les hybridités et le travestisme, c'est parce que ces positions, qui me traversent personnellement, me sont utiles pour exposer mon approche de ces contre-fabriques et de leurs limitations. Ces positions (dont certaines peuvent impliquer un privilège : comme le métissage ou le fait de pouvoir passer), autant que les contre-fabriques dont on va parler ici, ne sont en aucun cas de modèles d'action et ne constituent que quelques possibilités d'approche, entre autres. En tout cas, dans le parcours que nos personnages conceptuels ont fait jusqu'ici, ils finissent par se rencontrer autour du travestisme. Dans tout ce que ce terme peut englober, on a déjà parlé de la pratique *drag queen*. Celle-ci est bien plus connue que d'autres pratiques du *drag*, comme celle des *drag-kings*. Selon Jack Halberstam, cela peut s'expliquer par le fait que la masculinité hégémonique a spontanément tendance à être considérée comme neutre, donc comme non-performatique ou non-théâtralisable : c'est une masculinité qui « “simplemente es”, mientras que la feminidad se basa en lo artificial »⁸⁴ (J. Halberstam, 2008, p. 261). Cette neutralité supposée est liée à son statut de norme hégémonique, à partir de laquelle se construit non seulement l'idéal de la féminité, mais aussi des masculinités subalternes. Les ateliers *drag king* proposent d'explorer l'artificialité de cette

⁸⁴ « “est, tout simplement” tandis que la féminité se fonde sur l'artifice »

masculinité qui se veut neutre en mettant en question l'artificialité des catégories binaire de genre en même temps. Ces ateliers se présentent spécifiquement comme des techniques critiques féministes et encouragent l'interaction collective pour la construction de perspectives critiques.

Ce que je propose ici comme hypothèse est donc que *ces ateliers, en tant que techniques de lutte féministe et contre-fabriques du sexe, peuvent être compris comme des dispositifs du théâtre de la cruauté*. Cela peut permettre de comprendre le travail de sape, de contamination des normes qui est effectué dans ces ateliers et de faire une lecture qui arrime la philosophie du TdC à un terrain contemporain et féministe. On va donc explorer la déstabilisation que ces contre-fabriques proposent : comment se réalise-t-elle, y a-t-il une resignification ? et si c'est le cas, laquelle ? Je me demanderai à quels types d'oppression répondent ces activités et quelles typologies de la cruauté nous pouvons y trouver. Cela me permettra de faire une analyse intersectionnelle et située où je me demande si une cruauté transformatrice peut avoir lieu et quelles conceptions et constructions du corps sont mises en jeu à ce moment-là ? L'intention serait donc de témoigner de, et d'analyser, l'incarnation des méthodologies transformatrices et constructrices de savoirs qui rendent compte de la valeur du *poner el cuerpo*.

INTERPRÈTES

(Par ordre d'apparition)

El chava : drag king personnel

La doctorante : un trait au début de mes interventions marque ma participation sur scène

Martin (prononcé en espagnol Martín) : drag king personnel

Nancy Cázares (Gabriel) : journaliste indépendante, drag king de la scène *ballroom*, danseur·euse de voguing, membre de la House Of Drag

Damian Lázuli : psychanalyste, drag king de la scène *ballroom*.

Clara C. Greth (Clark Kent) : actrice et drag king, fils de la House of Boner.

Sayak Valencia: performeuse, poète et philosophe

Victor Marzouk : performeur et organisateur des ateliers drag king

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : drag king, père de la House of Boner

André (Vimarith Arcega) : drag queer de *pelo en pecho* (à la poitrine poilu) dans l'atelier de Colima et organisatrice·teur du même atelier

Vickingo : drag king de l'atelier de Colima

ACTE II

LES ATELIERS

Scène 1. Scénographie méthodologique : dans les coulisses

El Chava : Je m'appelle Salvador. Mon surnom est Chava, c'est le diminutif commun de ce nom au Mexique, mais le mot chava veut aussi dire « fille ». C'est un nom un peu classique dans ce pays, je trouve, mais pas du tout commun en Colombie, où je suis né. Il y a un lien culturel entre ces deux pays qui peut se manifester, entre autres, à travers des influences musicales, entre la ranchera et la cumbia, par exemple. Mais bon, ça c'est une autre histoire. Je suis là plutôt pour mener une réflexion sur le processus de formation de ma masculinité dk. Dans ce processus, entre la Colombie et le Mexique, il y a aussi la France...

—El Chava est la dernière construction dk que mon corps a laissé manifester. Il y a eu et il y en aura d'autres, mais c'est à Chava que je tiens le plus en ce moment car je suis arrivée à le connaître mieux que les autres et qu'il me plaît. Mais ce type de manifestations dk dans mon corps s'est exprimé bien avant l'apparition de Chava. Elles commencent à prendre forme à Paris où je participe pour la première fois à un atelier dk en 2016.

J'avais vu passer des événements sur les réseaux sociaux liés à ces ateliers, mais je n'avais pas trouvé tout de suite le courage d'y aller. La première fois que j'y ai participé, c'était lors d'une activité organisée par une association appelée Genre. Le rendez-vous était chez l'un des membres de l'association. Il s'agissait d'apprendre des techniques pour construire nos kings. L'association proposait d'aller ensuite dans une boîte de nuit où il y avait une session ouverte de création de barbes, de moustaches ou d'autres manifestations de pilosité ou d'ombres faciales « masculines ». Avec une amie, je me suis rendue à la session en boîte pour me faire dessiner une barbe et une moustache. J'y allais pour tester un peu l'ambiance, essayer de connaître le groupe qui faisaient les ateliers et voir si je trouvais le courage d'y aller dès le début, la prochaine fois. Mais je ne me suis pas sentie tout à fait à l'aise, même si l'on s'est bien amusées à jouer avec nos visages barbuis. Les « cadenas dans la bouche », les codes sociaux français un peu incompréhensibles pour moi, l'inaccessibilité économique des bars du marais, la blancheur de l'endroit où on se trouvait ont fait que l'on n'est pas restées très longtemps. Pourtant, à la sortie du bar, mon amie Chia Huei Lin (éditrice et journaliste) et moi avons trouvé l'opportunité de parler avec l'une des organisatrices de l'événement. Cette personne soulignait que la session de poils et d'ombres n'était pas du tout un atelier, que ce n'était qu'un petit échantillon, qu'il fallait prendre plus de temps pour travailler sur

la posture et l'attitude de nos kings. Nous avons exprimé le désir de participer à un atelier complet. Chia Huei Lin a pris les coordonnées de cette personne pour lui proposer une interview (Lin, 2015). Pour ma part, j'ai évoqué le sujet de la race et de la blancheur de l'espace où l'on se trouvait. J'oubliais qu'en France le terme de « race » est très suspect. Un peu gênée, cette personne m'a répondu que c'était un endroit ouvert à toutes, tout comme les ateliers, mais que c'était normal que ces événements n'intéressent pas tout le monde. Elle s'exprimait sur un ton un peu défensif, donc j'ai laissé tomber le sujet. Elle a tout de même évoqué le fait qu'au même moment se tenait une réunion du collectif Lesbians of Colors : un événement non-mixte, sans personnes blanches. Mais il faut souligner que ces deux formes de non-mixité ne sont pas équivalentes : la première n'est pas un choix conscient, on peut y voir l'expression de structures de pouvoir qui dépassent les intentions des individus ; la deuxième est choisie. Pour mon amie comme pour moi, ces structures liées à la barrière de ce qu'il faut bien appeler la race nous rendait moins accessible la participation à ces ateliers, qui pourtant nous attiraient. Paradoxalement, c'est le fait de ne pas exprimer, de taire les rapports de race, qui produit un effet performatif : une coupure entre les personnes blanches, pour lesquelles les questions de race peuvent sembler accessoires, et les personnes non blanches, pour lesquelles ces questions sont centrales, qu'elles le veuillent ou non. C'est seulement depuis cette performativité de la blancheur, de son invisibilité, que l'on peut se dire que la race ne nous concerne pas.

A ce sujet, Rachele Borghi (Entretien, 20 avril 2018) me dit que quand on se demande pourquoi les personnes non blanches ne sont pas impliquées dans certaines activités, il faut se garder de remplir simplement un quota racial, ce qui serait construire une apparence ou une prétention d'universalité. En effet, les ateliers dk sont des dispositifs qui n'ont pas vocation à intéresser tout le monde. Borghi affirme ainsi : « moi, ce qui m'intéresse, ce n'est pas aller [...] déconstruire tous les systèmes mondiaux. Ce qui m'intéresse, c'est aller déconstruire et aller toucher mon contexte ». En revanche, précise-t-elle, il est fondamental de toujours se demander si les pratiques que l'on met en œuvre sont suffisamment inclusives ou si elles sont exclusives et d'adopter un point de vue réflexif sur son propre positionnement social pour aller vers la construction d'espaces ouverts. Ainsi, dans ce processus, « je me questionne moi-même » et plutôt que « de me demander pourquoi tu ne viens pas, j'essaie de me demander pourquoi moi, je ne suis pas en contact avec toi et de trouver ou d'expérimenter des choses qui me permettent de [me poser ces questions et de] les mettre en discussion ».

Il semble que quand les personnes pour qui la race (y compris la blancheur et je le note malgré la redondance) n'est pas invisible participent à la création d'espaces ouverts et critiques, la question de l'imbrication de certaines luttes se pose plus facilement. Borghi remarque qu'en Espagne, à Barcelone, la question de l'intersectionnalité a dû forcément se poser dans le milieu dk parce que beaucoup des personnes de ce milieu étaient des migrantes non blanches, un grand nombre provenant d'Amérique Latine. Borghi évoque également le documentaire *Venus boyz*, portant sur des expériences dk différentes en termes de race et de sexe aux Etats-Unis, pour noter que dans ce pays, l'intersectionnalité était aussi prise en compte.

En tout cas, tandis que je découvrais de loin l'existence de ce type d'ateliers, je démarrais mon travail de doctorat. Mon projet de recherche, encore indéfini à ce moment-là, cherchait à lier les pratiques de la performance, en général, à une lecture du TdC et aux études de genre. Dans cette perspective, j'ai suivi un cours de Luca Greco sur la performance où il a présenté sa propre recherche sur des ateliers drag king à Bruxelles (Greco, L. 2018). Ma curiosité s'est alors accrue ; je commençais à apercevoir que ces ateliers pourraient s'intégrer à mon travail de thèse, ce qui me donnait une excuse et donc du courage pour participer enfin pleinement à un atelier. Je me suis donc mise à la recherche du prochain qui aurait lieu à Paris et je suis tombée sur ceux organisés par Victor Marzouk.

Sur la plaquette d'information concernant les ateliers, Victor se présentait comme un performer queer franco-tunisien qui, à partir de 2001, avait collaboré avec Paul B. Preciado, Diane Torr, Del Lagrace Volcano et Annie Sprinkle, et qui organisait des ateliers depuis 2003. Ma motivation n'a fait que croître : j'avais trouvé une personne perçue comme non blanche en France qui non seulement se sentait intéressée par ces ateliers, mais en organisait, et même avait joué un rôle important dans leur promotion dans ce pays. Il est intéressant de noter qu'en entretien, quand je l'ai interrogé sur la question de la race dans les ateliers, il m'a affirmé que dans son expérience, il y avait « rarement eu des ateliers à cent pourcent blanc ».

Généralement, les origines d'une culture dk comprise comme telle se trouvent dans des formes élaborées aux États-Unis surtout, mais non exclusivement, de travestissement en hommes par des femmes qui cherchent à interpréter un rôle masculin. Le plus souvent, ce sont les femmes imitant des hommes dans le milieu artistique, activité documentée à partir du XIX^e siècle, que l'on identifie comme les préceuses de ces pratiques. Pourtant, ces pratiques existaient aussi ailleurs et on peut

trouver des antécédents du dk dans la vie quotidienne des personnes de diverses cultures autour du monde, où des personnes qui seraient assignées comme femmes à la naissance par la médecine occidentale, ont vécu en tant qu'hommes, à la recherche d'un destin héroïque ou pour des raisons spirituelles, économiques ou sociales (Greco, L. 2014). Sous l'influence du féminisme et des mouvements de libération sexuelle, on a commencé à apercevoir le potentiel politique de ces pratiques. Ainsi, surtout à partir des années 1970-80, commencent à surgir des performances qui mettent en scène l'artificialité de la masculinité, opposant un discours critique au patriarcat, visibles. J. Halberstam souligne pourtant que chercher à imiter des hommes en visant une vraisemblance maximale est différent des pratiques dk : si le dk est une interprétation de la masculinité, c'est l'exposition de celle-ci dans sa théâtralité et non pas une recherche de vraisemblance qui est l'objectif central (1998, p. 258).

Les ateliers dk à proprement parler n'apparaissent que dans les années 1990, organisés d'abord par Diane Torr et Johnny Science. Paul B. Preciado inclut ces ateliers dans ce qu'il appelle des exercices de décodification : « una forma de gimnasia de género contra la educación recibida, contra los programas de género que dominan la representación »⁸⁵ (2008, p. 222). Ces ateliers ont pour but de nous rendre corporellement conscientes des effets que les catégories de genre ont sur notre subjectivité et sur nos manières d'interagir socialement. Dans ce type d'exercices, nos corps sont compris comme des laboratoires politiques : « al mismo tiempo efectos de procesos de sujeción y control y espacios posibles de agenciamiento crítico y de resistencia a la normalización »⁸⁶ (Preciado, 2008, p. 244). C'est-à-dire que l'on investit nos corps pour y expérimenter les modes de production des normes qui s'y manifestent. C'est-ce que Preciado appelle le principe « auto-cobaye ». Dans les ateliers drag king, j'expérimente sur mon corps et c'est une expérimentation qui est entretenue par une collectivité mais qui est aussi autoréflexive : à travers des tentatives de modification temporelle de mon corps, ma subjectivité est rendue attentive à ses propres transformations.

Prendre les ateliers dk comme objet d'étude et espace de recherche auquel je participe, m'oblige à prêter une attention toute particulière à mon ressenti, à mes émotions aussi bien qu'aux sensations

⁸⁵ « une forme de gymnastique de genre contre l'éducation reçue, contre les programmes de genre qui dominent nos représentations »

⁸⁶ « en même temps [soumis] à des processus de subjection et contrôle, et espaces possibles d'agencement critique et de résistance à la normalisation »

perçues par mon corps. J'inscris ainsi mon travail dans le cadre de ce que Gloria Anzaldúa a appelé une *autohistoria-teoría* : un récit de soi théorisé et réflexif ; un « ensayo personal que teoriza » ou « una forma de producir conocimiento a través de la historia personal o colectiva usando elementos ficcionales »⁸⁷ (Anzaldúa and Keating, 2002, p. 578). Dans mon travail, je soulignerai donc aussi bien l'ancrage corporel, personnel et subjectif de mon expérience que son caractère collectif. J'insisterai aussi sur les éléments de créativité et d'imagination. J'adopterai ainsi ce qu'on peut appeler une méthodologie *travesti*, au sens que Campuzano donne à ce mot, où la fiction accompagne la construction des savoirs. De ce fait, les ateliers dk constituent non seulement un objet, mais aussi une technique de recherche. La chercheuse et performeuse Alba Pons Rabasa (2018) propose d'ailleurs explicitement ces ateliers comme des outils méthodologiques féministes de recherche incarnée. Ces outils impliquent une évocation de certains éléments auto-ethnographiques, un travail de réflexivité et un exercice narratif des expériences vécues afin de produire un savoir théorique qui prend en compte la position sociale depuis laquelle il est produit, la manière dont il est produit et les représentations qu'il engendre.

En d'autres termes, j'ai entrepris une recherche qualitative multiméthodes : les ateliers *drag*, les études de cas, l'auto-ethnographie et l'enquête par entretiens. J'ai déjà un peu évoqué la nature des ateliers dont je vais étudier des cas concrets, ainsi que le principe méthodologique de l'auto-ethnographie, dont l'objectif est « to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political » (Adams et al., 2015, p. 2)⁸⁸. Étant un type d'ethnographie réflexive, elle s'accorde avec l'approche féministe que je donne à ce travail, avec le principe auto-cobaye et avec l'*autohistoria-teoría*. Suivant la définition de l'auto-ethnographie de Carolyn Ellis, Tony E. Adams, Stacy Holman Jones et Arthur P. Bochner, (Adams et al., 2015; Ellis et al., 2019), il s'agit d'analyser l'expérience personnelle pour comprendre une expérience culturelle. Cette auto-ethnographie prendra la forme d'un récit que ces mêmes autrice·teurs ont appelé « layered accounts », des narrations ou des récits en couche : il s'agit d'un récit qui se sert de l'alternance de voix narratives pour rendre compte des différents registres qui construisent la recherche, le texte, le rassemblement et l'analyse de données. Ainsi, ma propre

⁸⁷ « un essai personnel qui théorise » ou « une façon de produire de la connaissance à travers l'histoire personnelle ou collective en se servant d'éléments fictionnels »

⁸⁸ « de nommer et d'interroger les intersections entre soi-même et la société, entre le particulier et le général, entre le personnel et le politique »

expérience comme objet d'étude s'appuiera aussi sur des analyses théoriques abstraites, des documents et des entretiens. Pour les autrice·teurs cité·es, cette forme de récit en couches, permet de rendre compte de la recherche comme un processus émergent et de donner autant d'importance aux textes émouvants qu'aux analyses abstraites (Ellis et al., 2019). L'alternance des voix narratives manifeste aussi le fait qu'il ne s'agit pas d'une introspection solipsiste. Il est en réalité impossible de tomber dans cet écueil dans la mesure où les ateliers sont une pratique culturelle relationnelle. Les rencontres et les conversations tenues autour des ateliers sont un outil important pour comparer, contraster et compléter autant mon expérience personnelle que mon parcours théorique ou intellectuel : ce travail relationnel a ainsi un effet objectivant essentiel.

Les entretiens, de leur côté, contribuent également à construire le caractère interpersonnel de ma recherche. L'enquête par entretien est donc complémentaire dans ce travail et elle a un caractère corrélatif. Elle me permet de tester et d'enrichir le sens et la validité de certaines analyses, d'interroger mes réflexions auto-ethnographiques et de formuler de nouvelles questions (Blanchet et al., 1992). Concrètement, comme on le verra plus en détail, j'ai cherché à interviewer surtout des personnes ayant organisé des ateliers dk, mais aussi quelques personnes faisant des performances dk. J'ai approché les personnes que j'ai interviewées de manières diverses : via les réseaux sociaux, par la participation à des actions communes, par la modalité indirecte de proche en proche ou encore par l'entremise d'un tiers. Les entretiens ont été faits d'après une guide d'entretien visant le rappel des sujets d'interrogation. Elle a été construite de manière flexible et modifiable selon la personne interviewée. Puis, j'ai mené une analyse des contenus entretien par entretien, en me concentrant d'abord sur leurs structures thématiques singulières et ensuite sur leurs thématiques transversales.

En cohérence avec ce qui précède, les contextes sur lesquels je vais me se centrer ici s'entrecroisent avec mon expérience de vie. Ainsi, si les tâtonnements de ma recherche m'ont menée aux ateliers dk à Paris, ma rencontre avec Cristina Castellano, professeure et chercheuse de L'Universidad de Guadalajara, rattachée au Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS) m'a menée aux ateliers dk du Mexique. En quelque sorte, je suivais les traces d'Artaud sans l'avoir prévu. Cela m'a permis de connaître la pensée de cet auteur et sa réception à partir d'une autre perspective. Au Mexique, la langue et les codes sociaux m'étaient plus familiers, même si les cultures mexicaines sont très différentes des colombiennes. Cela me rassurait et me motivait

psychologiquement et intellectuellement. Grâce à ce changement de contexte, j'ai pu constater les manières particulières dont les ateliers dk peuvent se dérouler et cela m'a donné plus d'éléments pour analyser les formes que la cruauté peut y prendre.

En France, les ateliers dk apparaissent au cours de la première décennie du XXI^e siècle, avec Paul B. Preciado et Sam Bourcier. Au Mexique, en 2008, s'est créé le groupe « Original Drag King México » (ODKM), qui a organisé plusieurs ateliers. Les chercheuses et performeuses Sayak Valencia et Alba Pons Rabasa sont aussi deux personnes de référence à ce sujet. En fait, beaucoup de drag kings au Mexique se sont formés grâce aux conseils de leurs amies drag queens ou de personnes trans, en regardant des vidéos sur internet et en expérimentant avec des ami·es. C'est le cas de beaucoup de *drag kings* de la scène *ballroom*⁸⁹, très active à Mexico, ou des *drags* qui appartiennent à des groupes activistes. A Guadalajara, par exemple, la dernière pratique dk que j'ai pu observer pendant mon séjour de recherche, a eu lieu en juin 2017 : c'était l'œuvre du collectif Ddeser Jalisco, un réseau qui lutte pour les droits sexuels et reproductifs. Certains de ses membres se sont mis·es en dk pendant la journée du père, qui a lieu généralement le troisième dimanche de juin, pour sortir dans l'espace public et célébrer des paternités respectueuses des droits sexuels et reproductifs des enfants.

En France, mon travail de terrain se déroule surtout à Paris, où, en plus des ateliers de Marzouk et Barrier ou de l'association Genre évoqués plus haut, se trouvent Rachele Borghi, qui a co-animé quelques ateliers dans le passé, le collectif Les adelphe, les ateliers de Louis(e) de Ville et ceux de la Kings Factory. J'ai participé à au moins quatre ateliers dans ce cadre. Le premier est celui que j'ai déjà évoqué, guidé par Victor Marzouk et Hélène Barrier, qui a eu lieu début 2016 au bar La Mutinerie. Barrier est une plasticienne textile et un dk qui dans les ateliers propose un travail corporel à travers la danse Butô. Ce premier atelier était à prix libre et durait environ quatre heures. Le deuxième atelier était au contraire payant, avec des réductions possibles. Il s'est tenu au Point-

⁸⁹ La scène *ballroom* fait référence aux rassemblements de personnes non-hétérosexuelles dans des bals où il y a des concours de Voguing. Le ballroom et le Voguing renvoient au mouvement des communautés LGBTIQ afro-américaines et latino-américaines à New York, qui prend de l'ampleur dans les années 80 et 90. Ce sont des espaces que cette communauté a créé pour s'exprimer et ainsi résister à une société raciste, classiste et hétéronormative. Dans cette même scène, beaucoup des participant·es s'organisent par *houses* : une *house* est, traditionnellement, un groupe de personnes qui crée une famille choisie comme alternative face au rejet de la famille d'origine. Une *house* est composée d'une mère et/ou d'un père, qui guident et prennent soin des personnes plus jeunes ou qui ont moins d'expérience dans la culture *ballroom*. Les *houses* forment aussi des groupes de dance qui vont concourir entre eux dans les bals.

Ephémère, les 17 et 18 septembre 2016. Présenté comme un atelier « butoh-king », également organisé par Barrier et Marzouk, cet événement s’est déroulé sur deux jours, pendant environ sept heures par jour, dans le cadre du Festival Jerk Off.

Le troisième atelier auquel je suis allée était mené par Louis(e) de Ville, un dk et une performeuse burlesque. Cet atelier s’est déroulé à l’Orphée Privé, le 28 janvier 2017, et a duré trois heures ; il était payant, sans mention explicite de réductions possibles. J’ai participé à mon quatrième atelier à l’invitation de Helena Grace Rau : une amie et un dk connu sur le nom de Mr. Goldenballs, que j’ai rencontré lors d’un atelier avec Marzouk et Barrier et avec qui je partagerai beaucoup pendant mon parcours, car elle aussi faisait une recherche sur le sujet. Elle m’a invitée à l’ouverture de la Kings Factory, organisée par Vesper Quinn/Thomas Occhio, dk et performeuse burlesque, et Jésus La Vidange - Iesu Yamamoto, dk également. La Kings Factory est née avec l’intention de créer un espace d’échange et un rendez-vous régulier, un « apéroï » ou un « atelierois », pour promouvoir la pratique dk et encourager sa découverte. Il s’agit d’une scène ouverte où expérimenter la mise en scène dans un cadre *safe*⁹⁰ et de détente (comme iels le présente dans leurs page facebook).



Figure 4. Marie Violence, Flyer du premier atelier de la Kings Factory, 2016

L’inauguration de cet espace s’est faite avec un atelier qui s’est produit le 16 janvier de 2019, au bar Les Souffleurs. Il était à prix libre, d’une durée estimée de trois heures donnant suite à une scène ouverte pour les kings souhaitant présenter leur performance. Pour la deuxième séance de la Kings Factory, le 30 janvier 2016, il n’y a pas eu d’atelier à proprement parler, mais l’événement annonçait des shows de différents kings. J’ai assisté, entre autres, au show de Robin Des Doigts, un *drag king* habitant à Montpellier, père de la House of Boner qui, en dehors de celle-ci porte le nom de Lucie Fernandez. Dès que j’ai eu l’opportunité de passer à Montpellier, je l’ai contacté pour un interview. Il m’a alors présenté Medusa Dickinson, mère de la House of Boner, et Clark Kent, leur fils, qui m’a aussi octroyé une interview sous le nom de Clara Camille Greth.

⁹⁰ Un espace *safe* fait référence à l’ouverture d’un endroit où des personnes marginalisées peuvent s’exprimer sans confronter des réactions discriminantes ou violentes.

Mon expérience du dk au Mexique a été différente parce que les codes sociaux m'étaient plus accessibles et que ma position dans les rapports de pouvoir était modifiée. Bien que colombienne, avec toute l'histoire et les préjugés que cela peut entraîner, en tant que métisse à la peau claire, au Mexique je suis considérée comme étant plus proche de la blancheur. Cela ajouté au fait de suivre des études en Europe, me conférait « automatiquement » un statut social privilégié. Au Mexique, c'est moi qui organiserai des ateliers et je me sentirai plus libre d'exprimer le king en moi. En fait, pendant mon séjour de recherche (du 31 août au 14 décembre 2017), je n'ai pas pu participer à des ateliers dk. Beaucoup d'activités de ce style ont dû être annulées à cause du grand séisme de septembre 2017. J'ai néanmoins rencontré et interviewé quelques drag kings et des personnes, notamment au Mexico, ayant réalisé des ateliers auparavant. Parmi ces personnes se trouvait Sayak Valencia, avec qui Castellano m'avait contacté. J'ai également pu interviewer Julia Antivilo, performeuse artiste et historienne, que j'ai contactée directement sur les réseaux sociaux, ainsi que Gabriel, un drag king de la scène ballroom, danseur de voguing, membre de la House Of Drag, qui porte aussi le nom de Nancy Cázares, journaliste indépendante. Gabriel m'a permis de rencontrer Damián Lázuli, psychanalyste, iel aussi dk de la scène *ballroom*.

A Guadalajara, au cours du IIe congrès international *Diversidad sexual, literatura y artes*, j'ai rencontré Vimarith Arcega, activiste transféministe, queer, diplômée en lettres hispanoaméricaines. Suite à mon intervention, une conférence performée où je mettais en scène un drag king et je parlais des ateliers, Arcega m'a invitée à en organiser un à Colima, la ville où elle habitait, dans le cadre du Festival Cultural de Feria LGTTTI. Je lui ai donc proposé de l'organiser à deux ; elle avait une formation théâtrale qui pouvait compléter et enrichir l'atelier. Colima est la capitale de l'Etat du même nom, située à l'ouest du pays. C'est une ville qui compte environ 147 mille habitants. Nous avons décidé de proposer un atelier drag king-queen-queer, plutôt que simplement dk, et aussi de faire l'atelier en mixité. Il s'est déroulé sur deux jours, le 10 et le 11 novembre 2017, pendant environ 4 heures par jour, au Juana Gallo Bar : un espace inclusif, ouvert aux mouvements de lutte des dissidences sexuelles et dont le nom reprend celui d'un symbole de la culture lesbienne.



Figure 5. Flyer atelier Colima, Mexique, *désigné par V. Arcega, 2017*

Après Colima, je suis retournée à Mexico pour faire les entretiens que je n'avais pas pu faire avant à cause du séisme. J'ai alors rencontré des membres de la compagnie artistique La Urba Teatro qui travaillaient sur le montage de *Decibeles urbanos 3.2 o del arrítmico Ícaro*, une pièce mettant en scène des personnages *drag*. Notamment, l'actrice Raquel Diner était en train de construire son *drag king* à l'aide de tutoriels sur internet et des conseils de certains drag queens de la House of Drag. Castellano m'avait conseillé d'organiser un atelier dans la capitale et ma rencontre avec Diner m'a motivé à lui proposer d'en coanimer un avec moi. Mais le temps pressait, il m'en restait peu des jours à Mexico et ce n'était pas facile de trouver un endroit pour faire l'atelier. L'espace culturel féministe Punto Gozadera, auquel je m'étais d'abord adressée pour trouver un espace où organiser l'atelier n'avait finalement pas de salle disponible à des horaires qui nous convenait. Le temps de communication avec cet espace a pris environs une semaine. Chercher un autre endroit prendra encore plus de temps, mais Diner rentrait en période d'examens et a donc cessé d'être disponible. Elle m'a quand même encouragé à faire l'atelier en me donnant des conseils pour mettre en place certains exercices corporels.

J'hésitais à mener l'atelier dans ces circonstances, mais finalement, l'espace Cocoveg, recommandé par Antivilo, m'a accordé une place pour l'organiser. Une amie, Asturiela Mondragon, enseignante et médiatrice culturelle, m'a proposé de m'aider avec l'organisation. Nous avons pu lancer l'événement seulement quatre jours avant la date prévue, en sachant que c'était risqué : c'était trop peu de temps pour faire circuler l'information, et c'était donc probable

que personne ne viendrait. Mais on s'est dit qu'au pire, on pouvait faire la transformation dk entre nous et sortir dans l'espace public improviser une performance. L'atelier a finalement eu lieu le 9 décembre 2017. Il a duré quatre heures, puis s'est prolongé dans la soirée. En plus des ateliers, j'ai aussi réalisé des conférences performées à Guadalajara et à Paris, qui m'ont permis d'expérimenter le dk dans les espaces académiques et présenter quelques-unes de mes réflexions sur ce sujet.



Figure 6. Flyer atelier CDMX, désigné par A. Mondragon, 2017

Mon analyse se concentrera surtout sur l'étude de deux cas en particulier, étude au cours de laquelle j'invoquerai les autres expériences, interactions, entretiens et lectures que j'ai pu faire. Il s'agit de l'atelier butoh-king de deux jours avec Marzouk et Barrier et de l'atelier drag de deux jours organisés par Arcega et moi-même. J'ai choisi ces deux cas pour structurer mon développement en raison de leur durée. Les ateliers plus longs permettent non seulement de couvrir les procédures que l'on peut trouver dans des ateliers plus courts, mais aussi d'expérimenter plus profondément les questions mises en jeu. De plus, ces deux ateliers mettent en jeu des croisements que je trouve enrichissants pour l'analyse : l'un d'eux s'appuie sur la danse Butô pour aider à apercevoir les possibilités de transformation du corps ; l'autre ne se contente pas simplement de théâtraliser les codes de la masculinité, mais met en jeu des corporalités plus évidemment hybrides. Dans le déroulement de cette analyse, on verra aussi interagir quelques *drag kings* à moi (el Chava et Martín) et des personnes interviewées (Nancy Cázares, Clara C. Greth, Lucie Fernandez, Damian Lázuli, Sayak Valencia): iels joueront dans ce texte le rôle des interprètes, comme tels, iels entameront des dialogue avec moi et entre elleux.

J'analyserai ces ateliers selon une grille de lecture qui prendra en compte les trois caractéristiques que j'ai identifiées comme étant communes au TdC, à la performance et à la

performativité. Cela me permettra d'expliciter la manière dont les ateliers dk peuvent être compris comme des dispositifs du TdC. Ces trois caractéristiques sont les suivantes :

1. Une immersion du public dans l'espace de la mise en scène de manière directe à travers un langage concret, c'est-à-dire matériel : constitué d'objets, de lumières, de sons, de mouvements, d'attitudes, de gestes et de tout autre moyen d'expression disponible pouvant contribuer à stimuler les sens du public.

2. La contestation d'une sorte de Parole sacrée, originelle et incontestable, fondée au-delà du champ physique et donc politique de l'œuvre : celle de l'auteur et du texte. Investir franchement et délibérément l'univers matériel (la première caractéristique) participe de cette remise en cause, ou en place. L'action se préoccupe d'abord des sensations et des tensions du moment, ressenties par les corps présents. Le texte écrit est consigné à un rôle secondaire dans cette opération.

3. L'estompage des limites entre le théâtre et la vie. La cruauté dont les participant·es à l'événement font l'expérience les affecte au-delà de l'événement lui-même. Plus qu'assister à une représentation le public vit une expérience de création et d'action.

Dans ce qui suit, je vais d'abord proposer une description très générale de chacun des deux ateliers axes de mon étude de cas. Chaque atelier constituera un tableau dans ce deuxième acte. Je reviendrai ensuite plus précisément sur leur démarche respective à partir des trois caractéristiques listées en haut. Pour cela, chacune de ces caractéristiques constituera les scènes suivantes.

Tableau 1. L'atelier butoh-king au Point-Ephémère, Paris, 17 et 18 septembre 2016

Martin (prononcé en espagnol Martín) : maturité ? ¿Eso cómo se come o cómo se cocina...? (Ça se mange comment ?) J'ai 28 ans et je me sens toujours un ado... avec mes crises d'identité et tout... Entre l'adolescencia y l'aduldez (l'âge adulte), je ne sais même plus comment je dois m'habiller... Je ressens la pression de certaines attentes sociales de ce que c'est d'être un adulto, mais je ne les comprends pas trop... Chemise ou T-shirt ?... Face à l'indécision, je mets les deux : un T-shirt en dessous d'une chemise déboutonnée et ouverte, avec mes chaussures de skate qui ne sont pas encore si abimées... J'espère qu'on me prend au sérieux quand même...

— Le 18 septembre, pendant que je jouais avec un miroir pour regarder qui était derrière moi, le regard de Martin est apparu et a fixé le mien. J'ai bien retenu son nom car il me rappelait quelqu'un que je connaissais, sans que je puisse savoir qui exactement. C'est marrant : beaucoup plus tard, en y réfléchissant je me suis rendu compte qu'il ressemblait à un ami qui avait eu sa première expérience sexuelle à deux avec moi et qui porte le même nom.

En entretien avec Victor Marzouk (Entretien, 2 mai 2017), celui-ci me dit qu'on va aux ateliers pour se « débarrasser des trucs que tout le monde t'a mis sur la peau ». On y va pour permettre à notre peau de respirer afin de l'ouvrir ensuite comme une fermeture éclair et de laisser sortir notre king. Victor a utilisé la même image dans le premier atelier que j'ai fait avec lui et Barrier, à la Mutinerie. Rappelons-nous que c'est aussi par la peau que la cruauté artaudienne se fait sentir ; sur la surface du corps s'inscrivent des actes et des significations qui constituent notre identité. En ce sens, les ateliers dk effectuent une sorte d'intervention ou de coupure chirurgicale pour permettre de laisser sortir du corps « ce que l'on a voulu retirer du monde » (A. Artaud, 1964, p. 153). On met en jeu l'idée d'une intériorité subjective et d'une extériorité dont les délimitations s'estompent quand la peau s'ouvre.

Dans les ateliers qu'ils animent, Marzouk se focalise notamment sur les techniques de construction de la masculinité, tandis que Barrier propose des exercices corporels tirés de la danse Butô. Cette danse est née au Japon avec Kazuo Ohno et Tatsumi Hijikata à la fin des années 50. Parmi ses influences européennes se trouvent l'expressionnisme et curieusement, l'œuvre d'Artaud. Les exercices de cette danse ont été réalisés surtout au début de chaque séance d'atelier. Cela permet de mettre nos corps au centre de notre attention. Dans un flyer annonçant l'un des leurs ateliers, les organisatrice-teurs écrivent : « Le Butô, plus qu'une danse, est un prétexte à la métamorphose, et les outils développés permettent [...] d'amener progressivement à une conscience augmentée de ses possibilités de transformation ».

Selon Barrier (2016), cette danse est « un espace de liberté, une danse qu'on peut tous danser avec tous les corps : gros, maigres, jeunes, vieux, souples, pas souples... Il n'y a pas de niveaux ». Pour elle, l'intérêt du Butô est qu'il permet de révéler les trésors que nous avons dans nos corps et cela à travers un jeu de métamorphose. Avec le Butô, « on va faire un petit voyage à l'intérieur de soi, dans le squelette, dans la chair, dans les articulations, et puis, on va commencer, grâce à notre imagination humaine débordante, à traverser plein de domaines. Donc on va devenir des plantes,

des animaux, des poissons, on va perdre des membres, de la peau, mais peut-être retrouver des écailles, retrouver des oreilles, des poils, retrouver des queues... »

Parmi les mutations que nous expérimentons dans l'atelier, je sens ma colonne vertébrale se transformer en serpent. Elle se met à bifurquer ; deux, trois, quatre têtes en sortent. Chacune de mes extrémités devient un muscle serpentant et depuis mon pelvis une queue glisse en ondulant pour guider le mouvement du reste du corps. Mes pas deviennent lourds, lents et poilus ; ma corporalité est celle d'un mammoth qui se mue ensuite en centaure, en dinosaure, en tyrannosaure, en ptérodactyle... Je suis par terre, je vole dans le ciel et je tombe à l'eau. Je ne ressens que mon squelette, je ne suis plus rien que ce squelette qui flotte dans la mer au rythme des vagues. Je suis un oiseau et je m'envole. Je me pose sur la branche d'un arbre avec d'autres oiseaux. Je deviens un flamant rose. Avec mes pattes fines et larges, je marche tranquillement dans des flaques d'eau comme les autres flamants. Soudain, des bruits violents pareils à des coups de feu nous épouvantent et nous nous envolons en bande. Je deviens un félin sauvage et je joue en meute. Je deviens un bébé qui pleure, qui ne sait pas marcher puis, une grand-mère *cundiboyasense*⁹¹ avec de l'arthroses, qui marche dans les rues de son quartier à l'aide d'un déambulateur.

Lors d'un autre exercice, les mouvements se centrent sur les attributs qu'une société occidentale ou occidentalisée tend à considérer comme féminins. Progressivement, nous exagérons les stéréotypes de ce que peut être une démarche « féminine », nos pieds se lèvent comme si nous portions des talons, nos têtes bougent comme si l'on y balançait une longue chevelure, nos tailles se déhanchent. Nous commençons ainsi à expérimenter des manières différentes d'occuper l'espace.

Outre les exercices de danse, l'atelier comprenait ce que Marzouk a appelé la *gender talk*. Il s'agit d'un tour de parole où chaque personne se présente et parle de ses motivations. Marzouk nous encourage à parler du genre qui nous a été assigné à la naissance, du genre auquel on s'identifie, de notre orientation sexuelle, de nos positions dans les relations de sexe, de race, de classe et d'autres relations de pouvoir. Seuls les ateliers de Victor et Barrier (parmi ceux auxquels

⁹¹ Nom des gens habitant dans la zone andine de Colombie entre les départements de Cundinamarca et Boyacá

j'ai participé) proposaient un tel espace de parole. C'est un partage qui peut devenir très émotif et intime.

Personnellement, c'était après avoir fait un premier atelier que, de manière rétrospective, je me suis mise à réfléchir sur ce qui dans ma vie avait pu m'amener à participer à des ateliers dk. J'ai donc évoqué dans ce cercle de parole certaines de ces réflexions : quand j'étais petite, j'aimais me déguiser en homme. Je n'étais pas un « garçon manqué », j'étais plutôt à l'aise avec des jupes et du rose partout, j'étais même un peu obsédée : j'aurais vraiment souhaité que tout soit rose et on devait m'obliger à mettre des pantalons car je me sentais plus en liberté avec mes jambes à l'air. Cela a changé à l'adolescence, notamment quand les limites qu'une société machiste impose à une identité féminine me sont apparues de façon plus manifeste. Mais à chaque fois que j'étais amenée à jouer un rôle, j'aimais jouer celui d'un homme. J'empruntais pour cela les habits de mes cousins, de mes amis et parfois ceux de ma mère qui pouvaient sembler masculins lorsque je les portais. J'ai arrêté de faire cela à partir du moment où d'autres filles de ma classe m'ont fait des remarques assez méprisantes. Cela n'a pas été traumatisant, mais m'a fait prendre conscience de mon penchant pour les vêtements et les rôles masculins. J'ai donc arrêté de me déguiser en homme, mais dans les ateliers ce souvenir et ce plaisir se sont réveillés en moi et cela d'une manière encore plus aigüe du fait que cette activité revêtait désormais une signification politique.

Après la *gender talk*, nous avons suivi un protocole assez chronologique de techniques pour devenir un *king*. Le premier jour nous avons procédé ainsi : 1. Bandage de seins. 2. Fabrication du paquet. 3. Exercices corporels pour expérimenter nos corps avec nos nouvelles postures et prothèses. 4. Excursion dans l'espace public avec ces prothèses mais en portant nos habits habituels, pour effectuer une analyse des expressions corporelles de la masculinité. 5. Mise en commun de nos observations. Le deuxième jour, le programme a continué ainsi : 6. Exercices corporels, techniques théâtrales et jeux d'interprétation pour expérimenter notre gestuelle. 7. Vêtements de nos kings. 8. Greffe de poils faciaux. 9. Jeux de rôle. 10. Essais de nos pas de danse pour s'approprier à sortir dans l'espace public en étant sûrs de nous-mêmes et dans un bon état d'esprit. 11. Sortie dans l'espace public avec nos nouvelles corporalités. 12. Mise en commun de nos expériences.

Dans les ateliers plus courts que j'ai pu observer, il y a eu moins de travail sur l'incorporation gestuelle, la connaissance de nos kings et l'explorations de l'espace public. Parfois, il n'y en a pas

eu du tout. Dans l'atelier d'une journée, à la Mutinerie, ces éléments ont été présents mais plus limités en termes de temps. Dans l'atelier avec Louis(e) de Ville, nous avons fait quelques exercices très rapides portant sur la gestuelle de nos *kings*, notamment sur la manière de marcher et de se serrer la main ou de se saluer avec d'autres *kings*. Il y a eu aussi une expérimentation de nos postures à travers la prise de portraits photographiques. Il n'y pas eu de sortie dans l'espace public comprise dans le temps de l'atelier. Quant à l'atelier de la Kings Factory, il s'est centré surtout sur des techniques de maquillage, donc il n'y a pas eu d'exploration ni de la gestuelle, ni de l'espace, ni de l'histoire de nos *kings*.

Tableau 2. L'atelier drag king-queen-queer au Juana Gallo Bar, Colima le 10 et le 11 novembre 2017

A mon arrivée à Colima, Arcega m'a proposé d'aller à la Feria de Colima, une foire qui se tient tous les ans entre le 31 octobre et le 17 novembre, afin de promouvoir la culture et le commerce locaux de l'Etat de Colima. On s'est alors promenées, entre des stands d'art et de gastronomie de la région, des manèges et des bars. Un grand stand qui faisait bar-restaurant a retenu mon attention : il était rempli d'hommes, tous portant un chapeau de palme. J'ai proposé à Arcega d'y aller pour voir si on nous donnait un de ces chapeau, et je lui ai demandé si elle pensait que cet endroit était réservé aux hommes. Elle a alors attiré mon attention sur deux femmes qu'elle apercevait parmi tous ces chapeaux. Elle m'a expliqué que ces personnes portaient un *sombrero colimote*. Elle a trouvé marrant que je pense que celui-ci était un cadeau du stand, car c'était juste un vêtement traditionnel de la région, surtout porté par les hommes.

L'annonce de l'atelier que nous propositions est parue le 5 novembre. Nous n'avons eu que deux semaines pour tout organiser. Nous avons annoncé l'organisation de l'atelier sur les réseaux sociaux, et aussi via un prospectus posté sur le site El placer del saber (2017), un site diffusant des informations sur la sexualité et l'érotisme. Nous avons également été invitées à en parler pendant une émission de radio.

Arcega a proposé que l'atelier soit *drag king-queen-queer*. Elle avait envie de jouer avec plusieurs codes de genre en même temps et les personnes qu'elle connaissait à Colima avaient exprimé un souhait similaire. Je trouvais cela un peu compliqué car j'estimais que les enjeux et les

techniques différaient beaucoup selon les styles de *drag*, et que je ne m'étais familiarisée qu'avec le dk. De plus, les matériaux que je propose pour le dk sont économiques et faciles à trouver chez soi. Je ne connaissais rien du maquillage féminin traditionnel et encore moins du maquillage *drag-queen*. Arcega a proposé de s'occuper des matériaux pour les *drag-queens*, tout en disant qu'il faudrait demander une contribution minimale aux participant·es pour couvrir ses dépenses. Quant au *drag queer*, j'avais moins de soucis, car la transformation dk met déjà en jeu une rupture de la cohérence imposée entre sexe, genre et désir. En ce sens, le terme *drag queer* pourrait même paraître redondant. Mais la qualification « queer » appliquée au terme « drag » signale le souhait de jouer avec une variété de codes de genre, sans se limiter à la représentation d'une masculinité ou d'une féminité stéréotypique comme peuvent le faire parfois le *drag-queen* ou le dk. L'atelier était mixte, comme je l'ai déjà précisé, pourtant aucun homme cisgenre ne s'y est finalement présenté.

Sayak Valencia (Entretien, 6 octobre 2017) m'a expliqué en entretien que, pendant son travail de recherche, elle avait remarqué que le drag en Amérique Latine ne se limitait pas autant à une subversion des codes de genre dans le sens d'un binarisme *king/queen*. Bien souvent, le travestissement prenait en compte les rapports de classe ainsi que le contexte culturel et historique local. Valencia a évoqué le travail de Campuzano, son travestissement en vierge, par exemple, qui cherche à interpeller au-delà du jeu avec la différence sexuelle. Valencia elle-même se « drague » depuis longtemps avec à la fois une barbe, une moustache, du rouge à lèvres et une robe. Pour elle, il est plus intéressant de ressembler à une femme barbue qu'à un homme, même si parfois elle fait du dk. Dans les ateliers qu'elle organise, ce qui l'intéresse est de transmettre une histoire critique du dk. Elle invite le public à créer des personnages qui expriment leurs particularités propres, en lien avec le contexte local, la race, la classe et le sexe.

Pour le programme de notre atelier, je me suis beaucoup inspirée des ateliers de Marzouk et Barrier, en restant flexible pour intégrer les interventions d'Arcega et pour pouvoir suivre le rythme des personnes participantes. Pour la première session, nous avons débuté par le cercle de parole. J'ai ouvert celui-ci en présentant l'atelier comme un laboratoire corporel dans une perspective intersectionnelle. J'ai aussi évoqué l'importance du corps comme source de connaissance et point de départ de résistances politiques et j'ai encouragé les gens à se présenter en réfléchissant à leur position dans les rapports de pouvoir imbriqués. Pour finir, Arcega et moi

avons procédé à une brève exposition des intentions de l'atelier, de ses principes politiques, de quelques éléments théoriques et historiques et du programme de la journée. Arcega a alors proposé un exercice de réchauffement corporel qui devait préparer à l'application de certaines prothèses : bandage ou construction des seins et paquet. Je voulais enchaîner avec des exercices destinés à nous permettre de sentir nos modifications avant de mettre nos vêtements *drag*. Mais pendant que quelques personnes finissaient de construire leur paquet, d'autres n'avaient pas pu attendre pour s'habiller en *drag* et se demandaient déjà pour leurs styles poilus. J'ai décidé donc de continuer avec le transplant de poils. Puis, nous avons joué avec nos postures en faisant des portraits photographiques individuels et de groupe. Chaque *drag* devait se présenter en disant son nom avant la photo. Enfin, nous sommes sorti-es nous promener dans le quartier. Officiellement, la première session finissait là, mais Arcega nous a invité à assister à une table ronde où elle était invitée à participer, dans le cadre du Festival qui accueillait aussi l'atelier. Quelques un·es d'entre nous ont donc continué à expérimenter nos *drags* dans d'autres espaces.

La deuxième session a encore débuté avec des exercices centrés sur le corps, mais cette fois-ci, l'objectif était de travailler davantage sur les caractères de nos *drags* via des activités plus théâtrales. Pour cela, après une activité de réchauffement et une autre pour briser la glace entre nous, nous avons proposé un exercice où il s'agissait d'imiter des gestes de personnes qui ont marqué nos vies. Une personne allongeant son corps a donc commencé à marcher sur la pointe des pieds, pendant que quelqu'un d'autre se promenait en gardant la tête bien haute et le regard sûr et que d'autres encore marchaient en zigzagant ou en trébuchant. Certaines avaient des gestes rigides et austères, d'autres semblaient souriantes et amoureuses. Quelques personnes nous ont raconté à qui elles avaient pensé : à leur mère, leur oncle, à un·e ami·e, un personnage de fiction, un grand-père. Après cette préparation corporelle, on est passé aux prothèses : les participant·es ont voulu essayer des constructions différentes de celles de la veille, certain·es y ont pris davantage d'éléments personnels. Ensuite, pour stimuler la découverte de l'histoire et de la personnalité de nos *drags*, nous avons mis en place des jeux de rôle. Pour finir, nous sommes à nouveau sorti-es dans l'espace public. La session a fini avec une séance de karaoké au Juana Gallo Bar, au cours de laquelle nous avons accompagné las Drama Cuins⁹² Mike Angelo y Alessandroo Martin.

⁹² Le terme « cuins », ainsi écrit, est l'expression d'une réappropriation critique et indisciplinée du mot anglaise *queens* à partir de la prononciation espagnole

Scène 2. Le public est directement immergé dans l'espace de la mise en scène à travers un langage concret

L'approfondissement du processus des ateliers, lisant leurs éléments et leurs effets selon les caractéristiques du TdC, commence avec cette scène dédiée à la première caractéristique. Elle se joue sur trois dispositions de l'espace : les tableaux 1 et 2 décrits en haut et l'entre-deux de ces tableaux. Les scènes 3 et 4 correspondront à la deuxième et à la troisième caractéristique, respectivement.

L'entre-deux

Tant dans l'atelier de Paris avec Marzouk et Barrier que dans celui de Colima, après une préparation corporelle, le processus de transformation a commencé avec le bandage des seins. On a utilisé du film de cuisine, mais il y a d'autres matériaux possibles. Pour Marzouk, ce film présente l'avantage d'être un matériel simple et proche de la vie quotidienne dans la ville, permettant donc « une transformation économique, domestique et accessible immédiatement ». C'est pourquoi je l'ai aussi proposé comme matériel dans les ateliers que j'ai coorganisés. On peut utiliser aussi des bandages, comme le propose Louis(e) de Ville dans ses ateliers, certains types de scotch ou des *binders*. Ces derniers sont beaucoup plus chers que les autres matériaux. Ils sont recommandés si on envisage une utilisation plus régulière. Pour un atelier, personnellement, j'ai eu un meilleur résultat avec le film de cuisine qu'avec des bandages basiques. Cela dépend certainement du style de bandage. Pour l'atelier de de Ville, j'ai acheté les moins chers que j'ai trouvés en pharmacie. Ils n'étaient pas assez larges pour moi et ils n'ont compressé mes seins que quelques minutes. Le film plastique, de son côté, devient rapidement inconfortable avec la sueur, mais pour moi, il fonctionne bien le temps d'une séance. Etant donné que j'allais sortir mon dk à plusieurs reprises, pour des conférences performées, par exemple, j'ai opté pour essayer des bandages plus larges qui ont, en effet, beaucoup mieux fonctionné, mais qui sont un peu plus chers que les basiques. Cependant, ils ne permettent pas d'utiliser du maquillage sur la poitrine pour se dessiner des pectoraux. Ceux-ci sont exposés surtout par les *drag kings* qui font du spectacle. Ils préfèrent alors utiliser du scotch,

même si, selon le matériel, l'enlever peut être douloureux et dangereux pour la peau. Damian et Gabriel, par exemple, ont utilisé du *duct tape*.

Nancy Cázares (Gabriel) : Sí, la cinta americana. sé que no es lo más sano, pero...⁹³ (Entretien, 6 décembre 2017)

Damian Lázuli : Empecé a experimentar, por mi intensidad, con cinta *duct tape*... la gris, que en todos lados te dicen: no lo hagas! Todo el mundo lo hace con eso, porque es la que más fija y más pega... hasta que ya no está chido y te das cuenta de que te estás lastimando, porque te empieza a cortar acá al lado y luego, te sale como esta cosa roja, de irritación, de que los poros se quedaron cerrados, que se queda el pegamento en mi cuerpo.... Sí, sí me acuerdo de estas experiencias de quitarme el *duct tape* de un jalón [...], que decía «si no me lo quito ahorita, no va a ser». Después, abajo de la cinta me ponía *masking tape* primero, y después la cinta, para que ya no me lastimara los pezones (Entretien, 11 décembre 2017)⁹⁴.

—Helena Fallstrom (Mr. Goldenballs) m'a raconté qu'elle aussi a eu de mauvaises expériences avec ce type de scotch, mais la dernière fois que je l'ai vue se « kinguer », elle avait trouvé une sorte de scotch d'utilisation médicale, notamment pour des blessures sportives, qui collait bien à la peau sans lui faire du mal. Lucie Fernandez (Robin De Doigt), de son côté, utilise un scotch qui est de la couleur de sa propre peau. Quand je lui ai demandé si cela lui faisait mal, elle m'a fait comprendre que la douleur n'était pas importante : « Je suis un peu bourrin. Moi, je suis assez perfectionniste, donc si ça rend parfaitement, c'est pas grave » (Entretien, 22 février 2019). Clara C. Greth (Clark Kent) utilise des bandeaux avec du scratch, mais elle remarque que parfois cela peut être compliqué.

Clara C. Greth (Clark Kent) : parfois c'est maladif et je me dis « j'espère que je me péterais pas les côtes un jour ». Parce que parfois tu serres, tu serres, tu dis « oui, mais il faut que ça soit plus plat, plus plat ». Et là, tu dis « même en étant *drag king*, tu te fais souffrir, merde ! Il ne peut pas y

⁹³ Oui, avec du *duct tape*. Je sais que ce n'est pas le plus sain, mais...

⁹⁴ J'ai commencé à expérimenter, pour mon intensité, avec du *duct tape*... le scotch gris dont tout le monde te dit : ne le fais pas ! Tout le monde le fait avec ça, parce que c'est le scotch qui fixe le plus et qui colle... jusqu'à ce que ça ne devienne plus marrant et que tu te rendes compte que tu te fais mal parce que ça coupe ici dans le coté, et après, il y a ce truc rouge qui sort, comme de l'irritation, car les pores se ferment, la colle reste dans ton corps... Je me rappelle ces expériences de m'enlever le *duct tape* d'un seul coup, je me disais « si je l'enlève pas maintenant, c'est jamais ». Après, en dessous du *duct tape* je mettais du *masking tape* d'abord, pour ne plus me faire mal aux tétons.

avoir un entre-deux ? » Donc après, il y a d'autres choses, il y a les *binders*, tu sais, que tu peux utiliser, mais là c'est juste qu'il faut mettre des sous. Et quand on ne les a pas tout de suite, les sous, il faut attendre, il faut patienter et par contre, les mois de représentations y passent. Tu ne peux pas trop attendre non plus. Donc là je vais essayer d'en prendre un mais quand ? Ce n'est pas grave, mais j'aimerais bien un jour assumer le torse du coup d'un mec qui a quand-même soi-disant des seins mais pas beaucoup. Du coup, ça serait vraiment un homme qui assume ses rondeurs. Quand-même on fait du *king*, bon, on fait pas encore du cinéma, mais, voilà, c'est toujours compliqué. (Entretien, 28 février 2019)

— Ce n'est pas évident pour tout le monde de se plaquer la poitrine. Dans l'atelier de Louis(e) de Ville, quand le bandeau ne tenait plus mes seins, j'ai décidé de l'enlever et de faire un *king* avec des seins. Je n'étais pas trop sûre de moi-même, de mon *king*, mais j'ai dû faire avec. Il peut y avoir parfois un désir de se plaquer totalement la poitrine, mais dans les ateliers ce n'est pas tout à fait le but. Dans ce cas, la prothèse est importante parce que sa présence nous fait changer la position et le fonctionnement de notre corps et elle nous rappelle ce changement. Tant Marzouk que Valencia ont décrit la prothèse comme une béquille émotionnelle.

Sayak Valencia: una muleta emocional que te permite luego desarrollar una coreografía de género que podrías interpretar sin llevar la indumentaria, porque tiene que ver con la apropiación del cuerpo, del espacio y de sus movimientos. Creo que como sociedad occidentalizada, tenemos muy encarnado el deseo de verosimilitud, entonces el artefacto o la materialidad de lo prostético hace que haya más *passing*, una pretensión de verdad que te hace sentir más seguro (Entretien, 6 octobre 2017)⁹⁵.

— Dans l'atelier de Colima, cette prétention de vraisemblance était moins présente en raison de la possibilité explicite de faire un *drag entortillé*. Au début, toutes les personnes se sont quand même bandé les seins, mais il y en a qui y ont renoncé après un moment. Un dk, au contraire, a décidé

⁹⁵ Une béquille émotionnelle qui te permet après de développer [...] une chorégraphie de genre que tu pourrais interpréter sans porter des outils, parce que cela a plutôt un rapport avec l'appropriation du corps, de l'espace et de ses mouvements [...]. Je crois qu'en étant dans une société occidentalisée, nous avons incarné un désir de vraisemblance, l'artefact ou la matérialité du prosthétique permet une prétention de vérité qui te fait sentir plus sûre.

d'envelopper avec le film de cuisine presque tout son torse pour lui donner une apparence plus raide, sans trop de taille, sous un t-shirt un peu serré.

Marzouk remarque qu'il peut être très difficile pour un corps de changer ses habitudes comportementales et d'en adopter d'autres, surtout dans le temps d'un atelier, c'est pourquoi la prothèse est utile.

Victor Marzouk : Après, ça plait ou pas, je n'ai aucun jugement de valeur là-dessus... y a des personnes qui me disent : « non, en fait, je me suis bandé les seins, mais ça me convient pas... » Rien de grave. Ce qui était important c'était de voir la modification et si ça te convient pas, on s'en libère. Donc, la prothèse elle permet ça : de te connecter avec un autre corps, qui reste malgré tout le tien, dans un esprit très ludique, non pas de déguisement, mais de modification temporaire (Entretien, 2 mai 2017).

— Par ailleurs, dans un atelier, le bandage est un exercice qui se fait en collaboration. A moitié nues et en binôme, nous nous enveloppons les seins les unes les autres. Dans une ville comme Paris qui, pour moi, est toujours pressée, où il y a beaucoup d'isolement et le contact est plutôt rare, cet exercice impliquant le toucher direct des peaux inconnues engage des gestes de proximité et de confiance très exceptionnels. Cela nous met déjà dans une ambiance où nos relations sociales s'enchaînent d'une manière inhabituelle et on peut apercevoir des possibilités différentes de vivre notre réalité. A la fin, nos seins ressemblent à des jambons emballés sous vide, ce qui fait que nos corps se déforment et que nos postures changent : ma respiration est différente, mon dos se redresse et modifie ainsi la position de ma tête et de mon regard, le poids de mon corps semble se redistribuer altérant mon sens de la gravité. Ce que je ressens me plait plus qu'autre chose.

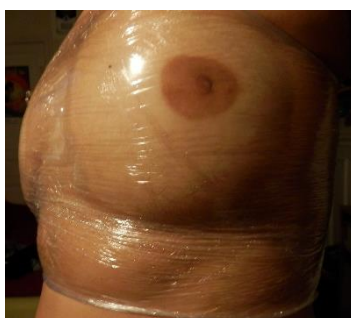


Figure 7. Emballage sous vide, 2016

Le pas suivant c'est le paquet. Pour le construire, on utilise un préservatif, on le remplit avec du coton et on lui donne la taille que l'on veut. Ensuite, on le met dans nos sous-vêtements en le plaçant dans le périnée. Dans l'atelier à México, nous avons comparé et mesuré nos paquets entre *kings*, le mien n'était pas le plus grand. On peut le tourner vers la droite ou vers la gauche. Marzouk nous raconte qu'auparavant l'emplacement du paquet servait comme code pour certains homosexuels à Paris. Mais pour moi (et je l'évoqué dans les ateliers que j'ai coorganisé), on peut faire aussi que le paquet touche nos lèvres vulvaires et si cela nous donne du plaisir, tant mieux. Pour construire le paquet, il existe d'autres techniques et matériaux possibles. On peut aussi utiliser du gel pour remplir un préservatif, par exemple. Dans l'atelier de la Kings Factory on a utilisé tout simplement des chaussettes. Parmi les *drag kings* assidus, il y en a qui achètent un *packer*, une prothèse préfabriquée et commercialisée avec la forme d'un pénis en repos, et d'autres qui improvisent. Cázares, par exemple, me raconte que, en général, elle n'utilise pas de prothèse pour le paquet, mais qu'une fois elle a pris une serviette pour les mains, l'a pliée et mise dans un préservatif faute d'avoir trouvé un gant, qui pour elle aurait été idéal (Entretien, 6 décembre 2017). De Ville ne parle pas du paquet mais de la bite. En fait, iel présente ses ateliers dk comme ayant trois étapes basiques, « les 3B » : le bandage des seins, la bite et la barbe. La « bite » on l'a construit avec un collant court que l'on a rempli avec du coton, en lui donnant une forme phallique avec deux boules de coton dans un des bouts.

Marzouk (Entretien, 2 mai 2017) préfère parler de la construction du paquet que de celle d'une bite. Pour lui la bite renvoie à une idée de modèle original physiologique que l'on serait en train de copier. La bite, me dit-il en entretien, « c'est de la chair, ce n'est pas une prothèse ». Dans les ateliers dk on joue avec des prothèses : la construction du paquet est un exercice dans lequel on construit une extension temporaire de notre corps. Le bandage de seins est aussi une prothèse car il implique une modification des contours corporels. Pour Marzouk, le terme « paquet » porte cette notion de prothèse, c'est quelque chose qui « agrmente le corps ». Si la bite est toujours là et si la personne qui la porte peut même subir sa présence, « la prothèse, parfois elle est là, parfois pas ». En outre, le paquet fait plus référence à un ensemble, à un corpus et non pas à un organe spécifique. Le paquet « tu le construis comme tu veux (...), c'est fait maison ». Avec lui, « tu ne subis en rien les aléas du corps, tu les transformes, tu les dépasses par ton imaginaire ». En bref, le paquet rentre dans la logique du dildo évoquée en haut : le paquet n'est pas la bite en tant qu'il ne représente pas le phallus. Selon Preciado, ce dernier fait partie de « las operaciones tecnológicas que han regulado

y controlado la construcción y la reproducción tecnológica de la masculinidad y la feminidad »⁹⁶ (2002, p. 63-64). Le paquet, comme le dildo ou comme l'Héliogabale d'artaud, vient plutôt déranger ces opérations et leur structure binaire (cf. *supra* pp.71-74).

Personnellement, quand je me « kingue », j'utilise la technique du premier atelier que j'ai fait. Quand je mets mon paquet, j'aime bien le sentir, entre autres, car il me rappelle d'adopter une démarche dont je n'ai pas l'habitude. Mais il m'arrive qu'après un moment je l'oublie. Je m'en rappelle plus tard en rentrant chez moi ou quand je vais aux toilettes et il réapparaît en tombant. C'est ce qui se passe quand un corps prend l'habitude d'une prothèse, mais j'ai l'impression que cela peut arriver tellement vite dans ce cas, que mes gestes et mes mouvements prennent facilement leurs rythmes habituels, sauf si d'autres choses me rappellent que je suis en *king*. Au début, je me disais que c'était peut-être en raison de la taille et à chaque atelier j'ai donc construit un paquet différent : plus large, plus épais, plus gros, parfois avec des boules à un bout du préservatif, mais plus souvent sans cela. Dans tous les cas, à un moment donné, j'oublie que j'ai un paquet entre mes jambes.

Clara C. Greth (Clark Kent) : Essayer d'avoir la sensation de vraiment porter une paire de couilles, quoi ! J'essaie de faire petit à petit. Mais il faut que je trouve une manière que ça soit plus intense, que je puisse vraiment le sentir, parce que parfois je l'oublie aussi. Tu vois ce que je veux dire : en rentrant à la maison, « Mais ! Ah oui effectivement, t'étais là ! ». Donc, voilà, ça ne me gêne pas en fait et ça devrait me gêner. Ça devrait être un détail que je sens quand je marche, que je sens quand je m'assois (Entretien, 28 février 2019)

— Dans *Live Body: An interview with Anne Emmanuelle Berger* (Berger & Vráblíková, 2019), Berger souligne une distinction entre le corps mort que considère l'anatomie et le corps vécu. Le corps anatomique est celui qui a été coupé en morceaux et cartographié ; l'acte de le cartographier suppose cette découpe comme tentative de représentation du corps : une tentative qui (re)produit un corps mort, un corps qui a été disséqué. « Très jolie description de la mort en effet, et qui sonne poétiquement d'un ton très bien et très parfait. Mais je veux dire plus simplement que le corps mutilé est cet estomac de misère qui cherche toujours à se rassembler », dans *Suppôts et*

⁹⁶ « opérations technologiques qui ont régulé et contrôlé la construction et la reproduction technologique de la masculinité et de la féminité »

Supplications (2004, p. 1247) : la recherche du « rassemblement » de ce « corps mutilé », mort, découpé en organes fixes, est ce qui est opéré par le corps vécu. Comme le note Berger, Maurice Merleau-Ponty et Simone de Beauvoir ont utilisé l'expression de "corps vécu" pour désigner le vécu subjectif et expérientiel du corps par opposition à sa connaissance anatomique, à partir de leur lecture de Freud. Le corps vécu ne peut pas être proprement représenté mais seulement décrit de manière figurative. Selon Berger, lorsque Freud a essayé de le théoriser le corps libidinal, c'est ce corps vécu qu'il tentait de saisir, produisant ainsi une révolution épistémologique dans la compréhension du corps en occident.

« And yet, there is no way to picture with exactitude the workings of the libido. No machine, however sophisticated, no technics of exploration of the inner body, even the ones employed today and heavily relied on by contemporary neurosciences, can render visible, much less fully account for the ways in which each individual experiences or lives (through) her or his body, according to the vicissitudes of her or his story ». (A. E. Berger & Vráblíková, 2019, p. 121)

La différence entre corps anatomique et corps vécu peut servir à éclairer mon expérience avec les prothèses dans les ateliers dk. La prothèse se présente d'abord comme un objet inanimé, comme un organe découpé. Elle s'anime quand je la relie à mon corps, et corollairement elle modifie les perceptions et l'équilibre de mon corps, qui s'ajuste à elle et l'intègre à lui. Il peut devenir même difficile de la ressentir comme quelque chose de distincte et séparé du reste du corps : le paquet, par exemple, je ne le sens pas comme un organe de plus mais je finis par oublier que je le porte. Il vient participer au « rassemblement » qui est le corps vécu, jusqu'à qu'il tombe par terre. Le vécu du corps dans son ensemble change sans que je puisse distinguer consciemment les morceaux de sa nouvelle configuration. Avec cette idée, j'avance le concept de ce que Raewyn Connell appelle « bio-réflexivité » : processus par lesquels le corps même, par sa matérialité, par l'expérience de la chair, agit et transforme la conscience proprioceptive. Il s'agit de souligner comment le corps, dans son fonctionnement biologique et irréductible à un objet du discours, du symbolique ou du pouvoir, participe activement dans les processus sociaux. Je reviendrai plus tard sur cette notion.

Par ailleurs, j'ai tendance à garder les paquets que j'ai construits. Parfois je les réutilise et je peux donc choisir parmi ceux que j'ai. Je pourrais même créer quelque sorte de pulpe avec eux. Ça pourrait être intéressant d'avoir une prothèse-pulpe. Curieusement, Hellena Fallstrom me dit dans une conversation personnelle qu'elle aussi, elle garde les paquets de Mr. Goldenballs, pendant que

Lucie Fernandez garde le paquet qu'elle a construit dans son premier atelier et c'est toujours celui que Robin Des Doigts utilise.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : j'ai un attachement personnel à cette bite [...], je la change jamais, c'est vrai, alors que je devrais (Entretien, 22 février 2019).

— Enfin, dans les ateliers, on pourrait dire que les prothèses jouent sur deux dimensions : la première, c'est l'apparence et la seconde c'est notre propre ressenti du corps. Pour moi, ces deux dimensions ont été abordées de manière différente dans les deux ateliers dont on va se centrer là et cela se manifeste dans la particularité de leur déroulement. Jusqu'ici il était possible de joindre leurs processus, mais il apparaît maintenant nécessaire de les reprendre séparément pour mieux exposer leurs enjeux.

Tableau 1. Atelier butoh-king au Point-Ephémère, Paris, 17 et 18 septembre 2016

Avec nos déformations récentes dans le pelvis et la poitrine, nous faisons certains exercices pour sentir nos nouvelles postures. Nous mettons ensuite les habits avec lesquels nous sommes arrivés à l'atelier et nous sortons dans l'espace public. Les déformations dans mon corps ne sont pas visibles extérieurement, mais je peux ressentir la façon dont elles influencent mes mouvements. Le but de cette sortie est d'analyser les comportements et les attitudes des hommes que nous croisons : comment ils marchent, comment il se comportent dans l'espace et avec les personnes qui les entourent. Ayant cela en tête, je sens que la réalité humaine devient purement gestuelle, ma conscience devient hypersensible aux gestes de mon corps et de ceux des corps que j'entrecroise.

Au retour de cette exploration et pour finir la première séance de l'atelier, nous avons mis en commun nos expériences dans la rue. Une des dimensions que nous avons d'abord remarquées quant aux gestes masculins est l'occupation de l'espace par la manière de marcher, de s'asseoir ou de se tenir debout. Marzouk nous donne des pistes sur certains gestes minimum à prendre en compte, des gestes qui semblent anodins mais qui reflètent une virilité pour laquelle tout est à portée : en fumant, la cigarette vient vers ma bouche et non pas le contraire ; quand je parle avec quelqu'un, mon corps ne se penche pas vers cette autre personne, c'est celle-ci qui se penche vers moi pour m'écouter ou me parler. La manière de prendre un verre doit être ferme, comme la

manière de donner la main. En jouant avec ce type de gestes quotidiens on construit notre conduite masculine plus ou moins normative, en remarquant comment leurs répétitions fabriquent l'identité d'un corps et rendent perceptibles nos propres gestes habituels.

Pour la deuxième séance de l'atelier, quand je rentre dans la salle, je remarque que le tapis a gardé les traces du lubrifiant des préservatifs que l'on a utilisés la veille. Sur ces traces, nous faisons des exercices corporels et dansants qui cette fois-ci sont mélangés avec des jeux théâtraux centrés notamment sur nos gestes. Nous remettons ensuite nos prothèses. Je refais un paquet en utilisant plus de coton pour voir si ainsi je n'oublie pas et pour qu'il soit plus visible sous mon caleçon. Marzouk nous dit que le but de ne pas avoir mis nos habits de *king* la veille était, aussi, de nous donner envie de la suite. Cette fois-ci, donc, nous essayons nos styles vestimentaires. Les vêtements que l'on doit choisir avant l'atelier peuvent nous donner une certaine idée de l'allure et de la personnalité de notre *king*, mais selon mon expérience, il est rare de les connaître tout à fait à l'avance : pour moi, cela ne prend forme que pendant le processus.

Quelques jours avant l'atelier je me demandais souvent ce que mon *king* allait porter. J'ai cherché ce qui, parmi mes habits, pourrait fonctionner. J'ai trouvé quelques accessoires mais je suis passée chercher parmi les habits de mon colocataire et les affaires des anciens colocataires abandonnées à la maison. J'ai procédé de la même manière pour les autres ateliers : au-delà de l'idée du style que j'aurais voulu pour mon *king*, j'ai toujours dû improviser selon ce que je pouvais trouver. Le 17 septembre, toujours sans savoir exactement ce que mon *king* porterait, j'ai mis dans mon sac presque tout ce que j'ai pu trouver chez moi qui pourrait être lu comme masculin. Faire du *dk* peut être couteux, mais si on ne peut pas trop dépenser et que l'on préfère prendre une position non consumériste, la récupé et le DIY (do it your self) sont des alliés et nous permettent de faire des liens avec d'autres luttes. Porter des habits des personnes que l'on connaît peut même devenir un symbole dans la construction de nos personnages *kings*.

Clara C. Greth (Clark Kent) : Je m'inspire largement des personnes qui assumaient en fait de choper les habits de leurs frères, de leurs pères et partir. Je l'ai vu comme ça. Parce que je m'inspirais de mon grand-père et de m'habiller comme mon père. Quand j'étais chez mon père, parce que mes parents étaient divorcés, je passais mes samedis avec son t-shirt sur le dos. J'ai toujours quand même pris un peu de tout le monde, en fait. Quand je portais les habits de mes cousins, j'étais super fière, parce que j'étais là : « putain, là il l'a porté ! Il n'y a plus son odeur,

suis dég, mais il l’a porté ». J’ai toujours eu cet échange de fringues avec les gens et ça m’a toujours éclaté. Après c’est un peu plus chiant quand il te reste des fringues de personnes qui t’ont déçu ou qui t’ont totalement brisé le cœur... mais ça c’est autre chose... (Entretien, 28 février 2019)

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Mon *king* se nourrit de plein de petits détails qui ont fait des choses en moi en tant que Lucie... C’est comme ma boucle d’oreille et ma chaîne : je les mets tout le temps. Ça c’est une boucle que j’avais quand j’étais *baby dyke*, j’avais ma première copine officielle. Il ne m’en reste qu’une et du coup, je l’avais laissé de côté, je la mettais plus. Du coup, maintenant, j’ai un peu d’affection, je me revois il y a dix ans et c’est un petit clin d’œil. Après, ma chaîne, c’est un cadeau de ma mère. Quand elle m’a acheté ça, j’étais aux anges, vraiment, un cadeau ouf, quoi ! Y’a plein de petits détails, les gens comprennent pas, je ne peux pas tout expliquer tout le temps, mais d’autres *kings* me regardent : « Mais pourquoi tu fais ça ? Il est tellement mieux et plus facile si tu l’achètes... ». Oui, mais ça, tu vois, c’est un symbole ! (Entretien, 22 février 2019)

— Il peut être frustrant parfois de ne pas trouver son style *king*, de ne pas se sentir à l’aise avec les habits et les accessoires que l’on a ou tout simplement, de devoir penser à les trouver. Pons Rabasa, par exemple, en écrivant sur son premier atelier dk, raconte comment pour la première séance, elle avait pris un costume d’homme avec lequel elle s’imaginait performer la masculinité blanche, bourgeoise et hétérosexuelle d’un cadre supérieur. N’arrivant pas à rentrer dans cet alter ego, se sentant mal à l’aise dans sa peau, elle a failli ne pas aller à la deuxième session : « me sobraban partes de mi cuerpo y me faltaban accesorios y actitud. “Se me chorreaba la feminidad por todos lados” y eso me enfureció, me entristeció y me obligó a preguntarme muchas cosas que antes no me había preguntado. [...] Esa noche tenía muy claro que al día siguiente no iba a volver al taller »⁹⁷. Mais sa copine l’a encouragée en lui disant : « Alba, no lo fuerces, busca una masculinidad más afín contigo, con tu cuerpo; aunque no te guste, aprovecha aquello de tu cuerpo que también pueda ser parte de esa masculinidad, no fuerces a un ejecutivo. No solo estamos representando

⁹⁷ « Il y avait des parties de mon corps en trop, il me manquait des accessoires et de l’attitude. “ La féminité débordait de partout ” et cela m’a énervé·e, m’a rendu·e triste et m’a obligé·e à me demander des choses que je ne m’étais jamais demandé. Cette nuit, il était clair que je ne retournerai pas à l’atelier le jour suivant ».

masculinidad, sino que son personajes cruzados por otras características, busca el tuyo » (A. P. Pons Rabasa, 2018, p. 62)⁹⁸.

Clara C. Greth (Clark Kent) : y'a aussi la question de la liberté des gars de pouvoir ne pas se poser des questions sur comment je m'habille. Nous, en tant que *drag kings*, on se pose énormément de questions sur comment j'vais porter ça, parce qu'on n'a pas encore les codes et qu'il faut se dire « est-ce que ça va ensemble, est-ce que ça passe ? ». J'dis pas que c'est pour tous les *drag kings*, Parce qu'il y en a qui y vont comme ils veulent et ils se posent pas la question de « est-ce que c'est beau ? » Et moi, ça me saoule, honnêtement, aujourd'hui, que j'm'inflige encore ça de toujours être un *drag king* ou une *drag queen* belle et beau et acceptable et joli·e et qui donne envie et qui donne envie de baiser. Non ! Non ! Certes, c'est cool, mais au bout d'un moment, t'as un ras-le-bol. Et pourquoi t'as pas le droit d'être un dk dégueulasse, jouer sur le crade ? C'est chiant que moi-même, je me mette encore la pression en me disant « ouai, mais faut que je sois parfait, faut que je sois galant, stylé, il faut que je sois *gentleman*... ». Je pense que je vais faire une perf en mode *drag king* crade, franchement...(Entretien, 28 février 2019)

— Mais retournons à l'atelier : le 18 septembre 2017, on se retrouve donc, plus ou moins habillé·es en *king*, sans être tout à fait sûr·es de nos styles. On passe alors à l'aspect poilu de la transformation. Nous nous collons des poils comme si on ajoutait des organes à nos peaux, ce sont aussi des prothèses. Si aux ateliers dk nous allons ouvrir nos peaux, nous allons aussi les étendre pour en faire des superficies par lesquelles des organes glissent et deviennent prothétiques. Ainsi, les peaux prennent des courbes et des rugosités temporaires permettant l'extension des stimulus nerveux. Beaucoup de médias nous vendent encore l'image selon laquelle une femme « à juste titre » doit être épilée. Cela encourage la vigilance et l'auto-vigilance de la non-croissance de nos poils épidermiques. Les poils deviennent abjects et l'épilation obligatoire (je note que c'est surtout le caractère obligatoire de l'épilation qui pose problème plus que l'épilation en soi). Dans les ateliers, nous allons en contresens en faisant un transplant des poils. Nous nous confectionnons des barbes, des moustaches, des pattes et des sourcils plus abondants. Pour certaines personnes, cet exercice

⁹⁸ « Alba, ne le force pas, cherche une masculinité plus en accord avec toi, avec ton corps ; même si cela ne te plaît pas, profite de ton corps ce qui peut faire partie de cette masculinité, ne force pas un cadre supérieur. Nous ne sommes pas seulement en train de représenter une masculinité, mais ce sont des personnages où s'entrecroisent plusieurs catégories, cherche le tien »,

implique un questionnement au niveau de la pilosité de leurs corps. Moi, personnellement, j'ai commencé à apprécier plus mes poils faciaux et à admirer ceux des autres femmes.

Clara C. Greth (Clark Kent) : Cela permet de pouvoir se questionner : est-ce ce qu'on a vraiment envie d'être une femme qui montre ses poils, une femme qui ne montre pas ses poils ou qui les montre un peu, de temps en temps ? Étant une femme noire, du coup, ça va faire bizarre de commencer à parler de la philosophie ou de l'esthétique de mes poils, mais je n'ai pas les poils lisses et tout droits, donc quand ils poussent, ça peut aussi m'abimer la peau, ça peut faire des boutons... ce genre des choses. Donc ce n'est pas quelque chose que je peux me permettre tout le temps, en fait, sinon je vais passer ma vie à traiter ma peau, et comme je m'en suis rendue compte et que ça a changé en moi quelque chose, c'est en fait : pourquoi je me fais du mal ? Vu que je n'arrête pas de les enlever, je n'arrête pas d'avoir des boutons par la suite et d'avoir des infections. Pourquoi je continue ? Ce n'est pas juste « oh, elles sont magnifiques mes jambes toutes lisses ! ». Non, c'est surtout « oh mon Dieu, mes traces de boutons ! Et toi ? Pas de boutons ! » (Entretien, 28 février 2019)

— Pour cet exercice, je coupe une mèche de mes cheveux et je la re-coupe en petits morceaux. Marzouk offre aussi un tas de cheveux obscurs synthétiques déjà coupés pour ceux qui ne veulent pas couper leurs propres cheveux et dont ceux-ci ne sont pas blonds. Je n'ai jamais eu un attachement spécial à mes cheveux, je les coupe sans trop de problème et ce n'est pas grave si je rate ma coupe pendant un atelier. Au contraire, je trouve assez agréable et symbolique de prendre le temps de faire mes petits poils et de les déplacer dans ma peau. Par ailleurs, à partir du moment où j'ai su que je ferai du dk à plusieurs reprises, je me suis mise à remplir un petit pot de crème vide avec mes cheveux coupés pour en avoir un stock. Dans une soirée, j'avais vu un dk face au lavabo du bar avec son propre stock de poils et il m'a expliqué que comme cela, il n'avait qu'à aller se retoucher de temps en temps pour bien porter sa barbe. J'ai donc voulu faire pareil et, curieusement, le petit pot que j'avais trouvé a été un cadeau de la première femme avec laquelle je suis sortie et je l'utilise toujours pour les ateliers que je propose : alors, les personnes qui ne veulent pas couper leurs propres cheveux font voyager les miens dans d'autres peaux qui, à son tour, se les approprient.

Clara C. Greth (Clark Kent) : J'ai toujours mon petit stock de cheveux à côté de moi, aussi. En gros, au lieu de t'acheter des postiches déjà faits et des moustaches, c'est de le faire avec tes propres

poils pour garder une certaine intimité. En ayant les cheveux crépus, des cheveux assez bouclés, ça ressemble énormément en fait aux moustaches qu'on peut trouver dans la vraie vie, du coup je ne suis pas vraiment en décalage. Ça fait vraiment très réaliste. Je me fais très peu de postiche au crayon, donc j'aime beaucoup plus jouer là-dessus. Mon grand-père avait une barbe poivre et sel mais avec des cheveux crépus. Du coup, j'garde ce petit bien avec moi-même, c'est très naturel. C'est moi. Du coup, je sais que je montre un visage intime (Entretien, 28 février 2019).

— Avec le bout de nos doigts, avec une éponge ou un pinceau à maquillage on peut juste mettre les poils sur notre menton et nos joues pour faire une barbe de trois jours. C'est étonnant comme cela marche bien sans besoin de rien d'autre, mais de Ville propose de mettre un peu de crème avant, sur la zone de la barbe, pour que les poils tiennent un peu plus. Avec la brosse du mascara on peut accentuer les poils qu'on a déjà pour nos pattes, nos sourcils ou pour une moustache, par exemple.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : J'ai la chance d'avoir une vraie moustache, je suis assez fière aussi de ça. C'est très rigolo cette moustache parce que, en tant que meuf cis, elle me dévalorise dans la société et en tant que dk, tout le monde est au taquet sur comment c'est réaliste. Ce sont des vrais poils que juste avec du mascara, je relève, je durcis et c'est tout, je suis née avec ça (Entretien, 22 février 2019).

— Après, si l'on veut une moustache, une barbe ou des pattes très épaisses et avec des formes plus spécifiques, on utilise un peu de colle pour la peau et on en met là où on veut coller nos cheveux. Mail il y a des *drag kings* qui n'aiment pas la colle. C'est le cas, par exemple, de Jésus La Vidange. Dans l'atelier de la Kings Factory, iel nous dit qu'iel préfère utiliser du maquillage car la colle est plus difficile à enlever et après un certain temps, elle peut devenir blanche et c'est moche. Cela dépend de la qualité de la colle, mais pour Nancy Cázares, celle-ci a été difficile à trouver, donc elle a appris à faire ses poiles qu'avec du maquillage. Damien me dit en entretien que « toda la técnica de maquillaje es muy similar a lo que se usa en el *drag queen*, pero con otras posiciones, otras formas... » (Entretien, 11 décembre 2017) ⁹⁹.

⁹⁹ « toute la technique du maquillage est très similaire à celle qui est utilisé dans le *drag queen* mais avec d'autres positions, d'autres formes... »

Avec Victor nous n'avons utilisé que des outils de maquillage basiques : du rimmel et des crayons. Ce sont aussi les matériaux que j'ai proposés pour les *drags kings* de l'atelier de Colima et de México. Au-delà des choses basiques, le monde du maquillage reste encore un mystère pour moi, bien que j'y été introduite un peu par l'atelier de la Kings Factory. Dans l'invitation à cet atelier, on nous recommandait d'amener si possible notre propre maquillage, même si les organisatrice·eurs en avait un peu à partager. Il y figurait une liste de choses dont je n'avais jamais entendu parler. D'abord, je croyais que c'était en raison de mon français, mais après avoir fait la traduction, je ne comprenais toujours rien. Une amie a dû m'expliquer à quoi servaient certaines de ces choses et je me suis mise à la recherche de tous ces trucs bizarres. Mais c'est cher, en fait, et si je ne veux pas acheter des produits issus de l'expérimentation animale, c'est encore pire. Finalement, je suis arrivée à l'atelier tout simplement avec mon rimmel et mon crayon. Mais on m'a présenté tout un monde d'outils : des éponges et des brosses de toutes les tailles, des crayons de tout genre, des poudres de plein de couleurs et avec des fonctionnalités multiples. Thomas Occhio nous a expliqué les parties du visage qu'on peut mettre en avant pour avoir des traits plus « masculins » : les tempes, les pommettes, le nez, la mâchoire et une partie des joues, par exemple. Iel nous a montré aussi quelques façons de dessiner nos poils faciaux, comment jouer sur le cou pour dessiner une pomme d'Adam et comment on pouvait mettre en avant aussi la clavicule et se dessiner des pectoraux.

Mais avant d'avoir connu un peu ce monde-là, le 18 septembre, une fois que mon visage est passé par le transplant de poils, Martin est apparu devant mon miroir. Il était toujours un inconnu à ce moment-là, j'en saurai un peu plus sur lui par la suite. Comme Greco le remarque, le miroir est un objet important dans les ateliers pour l'émergence du personnage : il « 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 maîtriser et en modifier la vision et pour faire avancer ou corriger son travail » (2018, p. 79). La confrontation avec le miroir, précise l'auteur, rend visible le travail de transformation et ses effets s'imposent aux participantes.

Avec des barbichettes, des barbes négligées de trois jours, des petites moustaches fines et des pattes épaisses, parmi les participant·es nous ne nous reconnaissons plus comme avant, nous interagissions de manière différente et nous essayions de nous déchiffrer les uns les autres. La pilosité du visage semble jouer un rôle important dans la reconnaissance de nos nouvelles

corporalités. « C'est la barbe qui fait le King, pas le pantalon que tout le monde porte » écrit Greco (2018, p. 141) en relation avec les *drag kings* de Bruxelles qu'il a rencontrés pendant sa propre recherche. L'auteur note que, en effet, à un moment donné, le port des vêtements masculins a pu constituer un enjeu politique : lorsque, par exemple, cela était interdit pour contrer toute « usurpation » de l'identité masculine et que cela produisait donc une différence hiérarchisée des sexes. Mais pendant sa recherche, il a trouvé que plus que le port des vêtements masculins, c'était les poils faciaux, le port de la barbe, ce qui était « perçu comme atteignant un point prototypique » dans la transformation de genre (2018, p. 140-141). En effet, c'est juste à partir du processus de transplant de poils que je ressens que nos *kings* ont alors une certaine présence. Or, pour mieux les connaître nous avons besoin de nous familiariser avec leur gestualité, leurs personnalités, leurs attitudes et leurs histoires.

Pour la construction de notre caractère, Marzouk nous conseille de penser à des caractéristiques simples que l'on peut rattacher à notre propre histoire ou quotidien plutôt qu'à une figure déjà faite correspondant à un personnage théâtral ou cinématographique identifiable, du style cowboy ou vampire. Il précise :

Quand tu es dans la rue, les gens ne doivent pas tourner la tête en se disant « t'as vu, elle est déguisée ». Je veux que quand les gens se retournent sur mes kings, soit ils se retournent parce qu'ils sont trop sexy et ils ont envie de les baiser, soit, genre, ils sont dégoûtants et ça casse une image chez les gens. Je veux que ça déplace les gens. (Entretien, 2 mai 2017)

Pour mieux connaître nos *kings*, Barrier et Marzouk nous proposent une série de situations collectives ou individuelles que l'on va représenter en improvisant : une sorte de jeu de rôle. Il peut s'agir, par exemple, de s'asseoir dans une chaise du transport public où l'on prend tout l'espace possible comme si ce n'était qu'à nous ; d'attendre quelqu'un en étant très sûr de soi, sans s'inquiéter de tout ce qui se passe au tour, le monde peut être en train de s'écrouler mais le temps et l'espace nous appartiennent ; d'une déclaration d'amour à un de nos copains ou d'une sortie du placard face à nos frères *kings*.

Après ces mises en situation, avec une idée un peu plus précise de notre personnalité et de nos postures *dk*, nous nous mettons dans une ambiance de fête dans l'atelier. Nous mettons alors en jeu nos pas de danse, nous jouons avec quelques mouvements stéréotypés de mec blanc du « Nord » :

rigides et sans trop bouger ses hanches. Cela nous encourage à sortir dans l'espace public pour confronter nos nouvelles corporalités aux réactions extérieures. Nous nous divisons donc en groupes de deux ou trois pour aller nous promener dans le quartier. Avec mes potes, après avoir flâné un peu, nous décidons de rentrer dans un bar. Nous demanderons une bière et on se rencontrera après avec les autres *kings* pour mettre en commun nos expériences.

Tableau 2. Atelier drag king-queen-queer au Juana Gallo Bar, Colima, 10 et 11 novembre 2017

Dans ce processus d'*entortillement* drag, même les matériaux prévus pour des prothèses spécifiques ont été détournés : le film plastique prévu pour le bandage et le coton prévu pour le paquet, ont été utilisés par un·e drag pour se faire des hanches et des fesses plus proéminentes. De la même façon, André, un des drag-queers, a utilisé les poils prévus pour le visage, dans sa poitrine, en les mettant entre ses seins sans bandages.

André : quoi ? parce que j'ai une vulve et des seins je ne peux pas avoir une barbe et être une femme *de pelo en pecho* (à la poitrine poilu) ?

— Beaucoup des barbes et des moustaches ont été accompagnées du rouge à lèvres, des cils postiches, des robes, des jupes et du maquillage coloré et pailleté. Une des particularités de cet atelier est que parmi les vêtements et les accessoires utilisés, des éléments traditionnels de la culture de Colima étaient très présents. Ainsi, parmi des robes brillantes et courtes, il y avait aussi des jupes longues fleuries, par exemple, ou le fameux *sombrero colimote* qu'Arcega a offert à Chava comme cadeau.

Pendant les portraits photographiques que nous avons faits avant de sortir dans l'espace public, nous en avons profité pour parler des gestes stéréotypés masculins et féminins, ainsi que pour jouer avec nos poses et pour présenter nos noms. El Chava s'est donc présenté pour la première fois, en portant son *sombrero colimote*.



Figure 8. drags à l'atelier de Colima, 2017

« Certes, il n'y a pas des théorbes, pas de tubas, pas d'orchestres d'asors, au milieu des castration qu'il [Heliogabale] impose, mais qu'il impose chaque fois comme autant des castrations personnelles, et comme si c'était lui-même, Elagabalus, qui était châtré. Des sacs de sexes sont jetés du haut des tours avec la plus cruelle abondance »

(A. Artaud, 2004, p. 466)

Parfois, les *drag kings*, nous aimons bien montrer nos prothèses. Dans plusieurs conférences performées, mes *kings* ont fini par laisser tomber leur paquet par terre et se débâter les seins. Pour les portraits que l'on voit en bas (figure 9), li *drag queer* avait remonté sa jupe pour que le public et la caméra captent son paquet. Parmi le public, Vikingo s'est alors exclamé : Ce n'est pas assez grand ! et iel lui a passé un rouleau de sopalin vide que li drag a remis dans son caleçon avec fierté pour reprendre la photo.



Figure 9. la joupe, 2017

Clara C. Greth (Clark Kent) : j’ai fait une perf pour la prévention du SIDA où je lançais des capotes. Je sortais de ma poche un gode et j’y mettais une capote dessus, je le jetais ensuite à l’assistance et une femme l’a récupéré : c’était une drag-queen. C’était assez marrant : elle ne l’a pas récupéré avec sa main mais avec sa bouche ! Ce sont les aléas du direct...

— Dans l’atelier de Colima, nous n’avons pas fait une coupure entre une sortie focalisée sur le ressenti personnel de nos modifications sans que celles-ci soient perceptibles de l’extérieure et une autre où elles l’étaient. Le ressenti et l’apparence ont été mélangés dans les deux séances de l’atelier. Nonobstant, il y a eu une première approche plus centrée sur la modification du corps et une deuxième plus centrée sur la découverte ou la construction de nos personnages drag. Curieusement, dans la deuxième séance, j’étais le seul *drag king*. Les autres personnes étaient des *drag queens* ou *drag queers*.

Pour les jeux de rôle nous avons travaillé en binômes. Arcega nous donnait des circonstances à jouer et nous devions improviser. El Chava était le père d’une drag-queen qui devait lui raconter un secret :

Le père : *Mija*, je voulais te demander quelque chose... C’est que... il me semble que tu passes beaucoup de temps avec ton amie là... Elle et toi... euh... il se passe quelque chose entre vous ?

Sa fille : Non, rien !

Le père : Tu peux me raconter, tu sais...

Sa fille : Mais j’ai rien à te raconter ! On est des amies et c’est tout. Laisse-moi tranquille !

— J'étais tenté de faire le père lesbophobe, mais j'ai décidé spontanément de jouer plutôt une paternité qui me plairait.

Le père : Bon, si tu veux pas me raconter, je comprends. Mais... tu sais... C'est pas grave s'il se passe quelque chose entre vous. Et puis... je suis là, si t'en a besoin...

Vickingo : (*en criant parmi le public*) C'est pas vrai ! ça ne se passe pas comme ça ! cette scène n'est pas réelle !

— Dans l'atelier à México, le processus de jeu prothétique a dû être raccourci, mais nous avons eu quand même un peu de temps pour faire des impros et jouer avec nos postures et attitudes. Nous étions trois *drag kings* et chacun d'entre nous devait proposer une situation différente dans laquelle nous allons tous improviser. Nous avons joué, par exemple, une scène d'entretien de travail : il y a eu un dk recruteur qui a voulu montrer sa supériorité en parlant avec mépris à l'interviewé et à son secrétaire ; il y a eu un autre *drag king* qui a joué plutôt un rôle de recruteur dragueur, en posant des questions personnelles telles que l'orientation sexuelle du dk interviewé. Ce dernier s'est montré flatté mais inconfortable. Dans une autre situation, un dk devait déclarer son amour à un autre : lorsque cet amour n'a pas été réciproque, le dk a commencé à draguer la serveuse du restaurant où il avait invité son soi-disant amour.

A Colima, après les improvisations, les drags sont remontées sur scène individuellement pour raconter quelque chose sur leurs histoires. En attendant mon tour parmi le public, André, mon pote *drag queer*, me dit à voix basse : « Me parece que Salvador no es tan macho... Dice serlo, pero no lo es... »¹⁰⁰. Cela influencera la formation de ma personnalité. Une fois sur scène, j'ai improvisé : « euh... je ne fais pas grand-chose en ce moment... Si ! bon, je cultive des plantes chez moi, je m'en occupe personnellement, elles sont organiques et très jolies. Souvent j'en offre comme cadeau à mes ami·es, mais parfois je les vends aussi... ». Mon histoire aura, en fait, plus des détails à la suite de la sortie dans l'espace public, du karaoké et des interactions qui seront beaucoup plus libres pendant la soirée. El Chava aimait trainer au Juana Gallo Bar avec ses amies, fières d'être putes et salopes : à un moment de la soirée, j'étais le seul dk entre plusieurs *drag queens* qui me prenaient comme un jouet, qui m'embrassaient, qui parfois me draguaient et d'autres me demandaient de faire gaffe à un gars qu'elles allaient choper.

¹⁰⁰ « Il me semble que Salvador n'est pas un macho. Il dit l'être, mais il l'est pas vraiment ».

L'entre-deux

En bref, dans les ateliers, les prothèses, les gestes, les interactions sociales et, en général, les éléments de la vie quotidienne qui sont à notre portée sont utilisés pour altérer nos sens. Ces matériaux concrets nous immergent, ainsi, dans les jeux de l'action « performatique » et configurent avec nos corps l'espace de celle-ci : le verre de bière, la cigarette, le siège du métro, le bar, le coton, le film de cuisine, etc. En me mettant dans une position qui m'avait été cachée ou interdite, je plonge dans une sorte de nouvel espace avec des chemins pour moi inconnus à explorer.

Dans cette immersion dans le langage concret de la performance, la parole n'est pas exclue. Comme Valencia le note en entretien, en plus de la réflexion et de la conceptualisation que manifeste la parole, il y a ce corps qui l'émet et dont elle ne peut pas se détacher. Dans les ateliers, nous mettons en avant-plan la matérialité de cette parole, la manière dont la parole fonctionne dans l'espace et l'occupe (Entretien, 6 octobre 2017). C'est peut-être une des raisons pour lesquelles les matériaux utilisés évoquent souvent des éléments de nos propres histoires personnelles, sociales et politiques. A travers ce langage concret, la matérialité de ces histoires peut devenir consciemment perceptible : en ressentant les changements que les prothèses me permettent, je deviens plus consciente du processus de construction de mon corps dont je ne me rendais pas compte avant, par exemple. Je ressens la façon dont mon corps produit du sens sans avoir à passer avant par un exercice de rationalisation : comment, par exemple, en occupant l'espace de manière différente, la perception de celui-ci change ; ou comment dans ma démarche quotidienne mes mouvements incarnent des manifestations de genre de manière involontaire (je reviendrai sur ce point dans les prochaines scènes). On pourrait dire que les matériaux utilisés fonctionnent comme les signes d'un alphabet chiffré à l'instar de ce qu'on retrouve dans le TdC. Ils invitent à reprendre à nouveau le processus de création de sens, c'est-à-dire de revenir à son point d'origine, ils renvoient là où les significations se forment et se détachent de leur sens établi : où nous perdons certains repères et en trouvons d'autres. La dimension que le TdC identifie comme l'endroit où se joue la production de sens est la corporéité, l'interaction d'un ensemble des corps dans un espace donné.

Autrement dit, pour Artaud, à l'origine de la création de sens se trouve un processus de « bio-réflexivité », pour reprendre le terme proposé par Raewyn Connell (2014). Cette expression décrit

la capacité des corps à agir de façon à modifier leur structure d'ensemble sans la médiation d'un processus mental. Connell, introduit la notion de « bio-réflexivité » pour rendre compte « d'une part que les corps sont à la fois objets et agents de la pratique, et d'autre part que la pratique forme les structures au sein desquelles les corps se laissent approprier et définir » (2014, p.52). Les pratiques bio-réflexives participent ainsi activement dans les processus sociaux, elles « forment et sont formées par des structures qui ont un poids et une solidité historique ». Empruntant un terme à Karel Kosik, Connell décrit ces pratiques comme « onto-formatives », comme [créant] la réalité dans laquelle nous vivons ». Les pratiques bio-réflexives « [ont] une dimension corporelle, mais ne [sont] pas déterminées biologiquement ». Cette absence de détermination biologique ne signifie pas que les modifications que le corps construit sont sans limites. En effet, les pratiques bio-réflexives « [répondent] toujours à une situation, et les situations sont structurées de telle manière qu'elles admettent certaines possibilités et pas d'autres ». A travers ces pratiques, les corps peuvent s'opposer « au symbolisme et au contrôle social », ils adaptent et modifient les normes de manière variée, selon leurs propres trajectoires, leurs conditions et changements sociaux, historiques et physiques (Connell, 2014, p. 52-57).

Connell donne comme exemple de bio-réflexivité la venue à l'homosexualité de Don Meredith, un homme australien cisgenre qui s'est longtemps cantonné à des pratiques sexuelles exclusivement hétérosexuelles. Un jour, une femme a stimulé son anus avec son doigt et Don a découvert qu'il appréciait le plaisir sexuel anal. Il avait eu des problèmes jusque-là pour éjaculer, mais ces problèmes ont disparu après ce moment-là. Il a interprété son plaisir comme un déclic de son homosexualité car il a commencé à se sentir attiré par des hommes. En modifiant la conduite sexuelle de Don, une expérience entièrement corporelle, « le plaisir corporel que produit le fait d'être doigté, qui résulte d'une stimulation de la prostate, des sphincters anaux et de la paroi rectale, a eu des effets sociaux » (2014, 52). Or, le lien entre pénétration anale et homosexualité que Don a fait à la suite de la réponse de son corps est un lien socialement construit : Pour Connell donc « les corps, en modelant des conduites sociales, sont conçus comme partageant une capacité d'agir sociale » (2014, p. 50).

Je pense que dans le processus dk, le travail d'expérimentation avec des prothèses peut se comprendre comme un ensemble de pratiques bio-réflexives, où la liaison du corps avec des objets implique une expérience corporelle différente qui génère de nouvelles relations sociales, des

nouvelles interactions avec l'espace et les corps autour, sans passer avant par un processus de rationalisation abstrait. Or, peut-être que dans ce cas, le terme des pratiques « corpo-réflexive » est plus pertinente, dans le sens où on ne fait pas référence au fonctionnement direct des organes biologiques, mais plutôt à une expérience corporelle dans son ensemble, au corps vécu au sens de Berger.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Dans mon processus de dk, j'ai vraiment un rapport au concret. La théorie, c'est bien, ça me fait prendre conscience de choses théoriquement, je les conceptualise. Mais en fait, quand tu les ressens, c'est encore plus fort. Et même des fois sans avoir pu les conceptualiser vraiment, tu prends conscience de choses (Entretien, 22 février 2019).

— Pour Lázuli (Entretien, 11 décembre 2017), avec le langage concret du processus dk, on met en place un jeu d'expansion du corps. Là on se rend compte de et on joue avec les histoires liées à certains de nos organes. L'expérience sensorielle qui peut commencer par une matérialité —celle de la prothèse— va au-delà de celle-ci pour donner lieu à d'autres histoires sur mon corps et mes organes. On peut ressentir de manière consciente que ces organes, la segmentation du corps en organes distincts les uns des autres, avec des pouvoirs, des usages et des politiques différents, sont historiques et sont reproduits à partir des récits.

Damian Lázuli: o sea, ¿por qué no sería un *packer* o un conjunto de calcetines un órgano? Recuerdo esos momentos donde, de repente, estoy bailando y un amigo viene y me agarra el pito y es como: ¡guey, estoy sintiendo todo! Yo sé que es un pedazo de calcetín envuelto en otros tres calcetines, pero este amigo viene y me agarra el pito y yo me empiezo a erotizar... Evidentemente, ese guey estaba agarrando mi pito y a él también le erotizaba... Era parte del juego y el juego está en que todo el mundo en realidad, con los órganos "reales", también está jugando a que son órganos erotizados. O sea, la erótica se desplaza en muchas otras dimensiones que las que nos hace creer la hetero-norma (Entretien, 11 décembre 2017)¹⁰¹.

¹⁰¹ « C'est à dire, pour quoi est-ce qu'un paquet ou un ensemble de chaussettes ne serait-il pas un organe ? Je me rappelle ce moment où j'étais en train de danser et un ami vient et attrape ma bite et je lui dis : mec, je ressens tout ! Je sais que ce ne sont que des chaussettes emballées entre elles, mais ce mec vient m'attraper la bite et je commence à m'érotiser... évidemment, ça érotisait le mec aussi... ça faisait partie du jeu, mais tout le monde fait ce jeu avec les organes « réels », quand on les érotise. On joue à ce que ce soient des organes érotisés. C'est-à-dire, ce qui est érotique peut se déplacer dans des dimensions qui sont au-delà de ce que nous dicte l'hétéro-norme ».

— En effet, dans les ateliers dont je parle ici, le plaisir est central. On expérimente à travers celui-ci et le jeu des rapports de sexe et de genre qui ailleurs peuvent être violents et douloureux.

Victor Marzouk : la notion de prothèse, la notion de comportement, de performance, de genre, deviennent des choses avec lesquelles se faire plaisir au lieu de les subir. Le seul point d'accroche dans les ateliers, c'est de se faire et de donner du plaisir. Après, si tu es dans un atelier, à mon avis tu demandes un peu à être bousculée. C'est conscient ou inconscient, peu importe...Tu viens pour avoir un petit déplacement... (Entretien, 2 mai 2017)

— L'immersion dans l'action passe donc par le plaisir. Celui-ci n'est pas opposé à la cruauté. Elle se trouve justement dans ce bousculement dont Marzouk parle. Le plaisir qui a lieu dans les ateliers pourrait se présenter comme le déclencheur d'une cruauté qui met en question certaines normes qui structurent une définition statique de nos corps. Pour cette même raison où plaisir et cruauté se retrouvent, dans les pratiques *drag* dont on s'occupe ici, les matériaux utilisés nous amène au-delà d'un exercice de déguisement. Comme Cázares le note en entretien, il ne s'agit pas de se déguiser en un personnage complètement différent de soi, mais de laisser une partie de soi s'exprimer (Entretien, 6 décembre 2017). Dans ce même sens, pour Lázuli, il s'agit d'ouvrir une possibilité où on peut se permettre l'expérience de soi depuis une position qui nous est d'habitude interdite (Entretien, 11 décembre 2017). Cela nous amène à la deuxième caractéristique du TdC.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Avant je me déguisais et un jour j'ai fait du dk. Je l'inscris dans une démarche qui dépasse juste le fun d'un samedi soir parce qu'il y a un thème à suivre. Ma démarche, elle est personnelle et politique. Quand je me kingue, je prends des outils qu'on m'interdit en tant que meuf cis et à cause de ça tu subis des discriminations, des agressions, des violences quotidiennes de différents ordres. C'est vraiment un gros fuck au patriarcat pour moi (Entretien, 22 février 2019).

Damian Lázuli : He tenido un deseo muy insistente toda mi vida de vivirme desde ese lugar de la masculinidad, pero me había encontrado siempre con las fronteras sociales delimitando las posibilidades de mi deseo identitario. Entonces, de repente, me encontré en un espacio donde sí podía vivirlo, pero no era nada más hacerme una barba y ponerme una camisa. No era de eso de

lo que se trataba, si no de empezarme a acercar a una posición que iba de otra (Entretien, 11 décembre 2017)¹⁰².

Scène 3. L'expérience présente des corps met en question l'injonction d'une autorité transcendante

Cette scène se joue dans les rues, les bars ou les boîtes de nuits de différentes villes, ainsi que dans un espace où elles sont toutes mélangées. Les tableaux indiquent la spécificité d'une ville. En plus des tableaux de Colima et de Paris, cette fois-ci il y a un troisième tableau qui nous amène à Mexico.

— Dans l'approche d'une position « que va de otra », d'une position corporelle différente qui n'est pas réductible à un déguisement, la construction prothétique de nos *drags* est accompagnée par l'expérience dans l'espace public où l'interaction avec d'autres personnes est cruciale. Je vais donc me centrer maintenant sur cette dimension de nos transformations qui a lieu une fois que nos prothèses font corps : cela peut commencer dans les ateliers mêmes mais continue dans d'autres espaces.

Dans les rues de Colima, México et Paris, toutes confondues

Les moments où je marche en dk dans la rue en passant inaperçu·e m'étonnent toujours. L'expérience de l'espace est alors tellement différente : je marche seul·e, tranquille, dans la nuit, sans sentir les regards tomber sur moi, sans que personne ne m'adresse un seul mot. Je ressens la lourdeur de la vigilance constante dont je fais l'objet lorsque je suis identifiée comme femme et que j'intériorise cette performance de genre. Je profite d'être inaperçu·e pour imiter les gestes des hommes que j'entrecroise. Lorsque je sortais en groupe avec d'autres *kings* dans l'espace public, nous faisions pareil. Pendant ces sorties, je m'attendais à recevoir tous les regards possibles. Nous

¹⁰² J'ai eu un désir très insistant pendant tout ma vie de vivre depuis cette position de la masculinité, mais j'avais toujours été confrontés aux frontières sociales limitant les possibilités de ce désir identitaire. Alors, tout d'un coup, je me trouve dans cet espace où je pouvais satisfaire ce désir : ce n'était pas juste de me faire une barbe et me mettre une chemise, mais de commencer à m'approcher à cette autre position.

souhaitions, en fait, ressentir les réactions des gens, mais face au manque d'attention, souvent nous avons dû marcher en cherchant des espaces davantage fréquentés. Le manque de réaction était une réponse des gens à laquelle nous ne nous attendions pas.

Notre présence dans l'espace public est comme une infiltration : nous occupons un endroit de privilège qui ne nous a pas été conféré. L'espace public semble alors être à nous, nous marchons en occupant plus d'espace, nous essayons de parler et de rigoler de manière plus grave. Pour la plupart d'entre nous, nos masculinités de *kings* débutants sont sérieuses, quelques-unes s'expriment de manière plus agressive que d'autres. Je dois toujours me retenir pour ne pas sourire tout le temps.

Nancy Cázares (Gabriel) : Sí, sí, es un reto estar seria, como enojada. Recuerdo que en una foto me pidieron que hiciera un gesto de estar como gruñendo y dije: ¡no puedo! Ni de chica ni de chico, hay cosas que no se adoptan.¹⁰³ (Entretien, 6 décembre 2017)

Sayak Valencia: A mí me costaba mucho trabajo no estar receptiva a los demás, porque estás performando para eso. Y esto de quedarte en tu lugar así se está cayendo el mundo... Una tiene la obligación de tomar todo con cuidado, de estar siempre sonriente... Yo, si veía un pelito lo quitaba, y eso no lo hacen los hombres, no sonríen y no andan quitando cositas. Unos sí, pero bueno, esos no son los que queríamos performar.¹⁰⁴ (Entretien, 6 octobre 2017)

Jack Halberstam (1998) note que la performance *dk* a tendance à être une performance contenue, discrète, sérieuse, presque antithéâtrale, en comparaison à une performance *camp*, focalisée sur une représentation de la féminité de caractère dramatique, débordant et impétueux. Les *drag kings*, écrit cet auteur, peuvent être tellement discrets qu'ils font rire. Pour Halberstam, cela est lié à l'idée de neutralité qui s'attache à la masculinité hégémonique, évoquée dans l'acte précédent. Les masculinités qui s'éloignent le plus de cette idée sont plus facilement questionnables et leur caractère « performatique » est plus visible (sur le terme performatique cf. *supra* pp. 128-130). C'est pourquoi nous pouvons trouver plus facilement dans les médias des figures qui théâtralisent

¹⁰³ Oui, c'est en effet un défi d'être sérieuse, comme énervée. Je me rappelle que pour une photo on m'a demandé de faire un geste de grognement et j'ai dit « je ne peux pas », ni comme meuf ni comme mec. Il y a des choses qu'on n'adopte pas.

¹⁰⁴ C'était dur pour moi de ne pas être réceptive aux autres, parce que d'habitude tu performs ça, et de rester à mon endroit, même si le monde est en train de tomber. On a l'obligation de prendre tout avec soin, de toujours sourire... Moi, si je voyais un petit poil je l'enlevais et les hommes ne font pas ça, ils ne sourient pas et ne vont pas dans le monde enlevant des petits trucs ; bon, quelques-uns le font, mais pas ceux que l'on voulait « performer » à ce moment-là.

ces masculinités : c'est le cas de certains stéréotypes d'hommes gays et des hommes racialisés, par exemple. Contre cette théâtralisation, s'affirme la masculinité hégémonique comme juste mesure.

If the non-performance is part of what defines white male masculinity, then all performed masculinities stand out as suspect and open to interrogation. For example, gay male macho clones quite clearly exaggerate masculinity, and in them, masculinity tips into feminine performance. And the bad black gangsta rapper who bombastically proclaims his masculinity becomes a convenient symbol of male misogyny that at least temporarily exonerates less obviously misogynistic white male rock performances. These clear differences between majority and minority masculinities make the drag king act different for different women. For the white drag king performing conventional heterosexual maleness, masculinity has first to be made visible and theatrical before it can be performed. Masculinities of color and gay masculinities, however, have already been rendered visible and theatrical in their various relations to dominant white masculinities, and the performance of these masculinities presents a somewhat easier theatrical task.¹⁰⁵ (Jack Halberstam, 1998, p. 235)

Nancy Cázares (Gabriel) : A veces me digo que estoy muy real, que me faltan lentejuelas. Es como un debate, porque creo que al principio quería más pasar como chico. Pero te das cuenta después, cuando estas en el medio del voguing, que, si no brillas, te apartan, no llamas la atención. Por fuera de este medio, una vez en un bar, me dejaron pasar porque pensaron que era un chico. En el transporte público, primero, te miran dos veces, para ver qué eres, porque no correspondes a su lectura de género, y luego, para ver porqué estás así. Te miran y pueden quedarse mirándote todo el viaje...¹⁰⁶ (Entretien, 6 décembre 2017)

¹⁰⁵ Si la non-performance fait partie de ce qui définit la masculinité mâle blanche, toutes les masculinités performées se démarquent comme suspectes et questionnables. Par exemple, les clones des males gays et machos exagèrent clairement la masculinité, et en eux la masculinité penche vers une performance féminine. Aussi, le gangsta rappeur, qui prétentieusement proclame sa masculinité, devient un symbole convenable de la misogynie male exonérant, au moins temporellement, les performances de rock apparemment moins misogynes des males blancs. Ces différences entre masculinités de la majorité et des minorités font que l'acte dk soit différent pour chaque femme. Pour le dk blanc qui performe une virilité hétérosexuelle conventionnelle, la masculinité doit d'abord être rendu théâtrale. Les masculinités de couleur et celles homosexuelles ont déjà été rendues théâtrales dans leurs rapports avec les masculinités blanches dominantes. La performance de ces masculinités implique un travail théâtral quelque peu plus facile.

¹⁰⁶ Parfois je me dis que je fais trop réel et qu'il me faut des paillettes. C'est tout un débat pour moi. D'abord je croyais que je voulais passer plus par un gars, mais dans le milieu du *voguing*, tu te rends compte que si tu ne brilles pas, on te laisse de côté, il faut attirer l'attention. En dehors de ce milieu, une fois on m'a laissé rentrer dans un bar en croyant que j'étais un gars. Dans le transport public, d'abord, on te regarde deux fois, pour voir ce que tu es, parce que tu ne corresponds pas à leur lecture de genre. Ensuite, on te regarde pour voir pourquoi t'es là comme ça. On peut te fixer pendant tout le voyage...

Damian Lázuli : Cuando voy muy exagerado y con mucho maquillaje, llamo la atención de curiosidad, como de “ah! va a hacer un show, quién será, será un artista o no?”. Me leen más como artista. Pero cuando le bajo un poquito los niveles al dk y en realidad estoy haciendo una especie de travestismo como más suave, es más bien el escaneo de qué eres, dónde te coloco, eres riesgo o no eres riesgo. Para el show y el vogue es diferente, necesitas brillar y hacerte notar. Gabo busca más visibilidad para ganar las competencias. Por eso tiene un lugar espacial en su casa, es extraordinario en la pasarela.¹⁰⁷ (Entretien, 11 décembre 2017)

Tableau 1. México, 19 décembre 2017

— À Mexico, si l’atelier proprement dit était court, l’expérimentation dans l’espace public et dans d’autres espaces a été très riche. Nous étions trois *kings* : Victor, Ricardo et el Chava. Nous sommes sortis de Cocoveg pour nous promener pendant que la nuit tombait. Nous avons pris un long chemin vers le métro et nous avons profité de notre invisibilité pour suivre quelques hommes et analyser leurs comportements. En passant devant un hôtel, nous avons croisé une *drag queen* : elle était assise sur un mur de la façade en train de se maquiller et un léger sourire de complicité s’est dessiné sur son visage lorsqu’elle nous a vus passer.

Les effets de nos corps, leur mouvement et leur choix renvoient au processus local de construction et de transformation de l’espace

En arrivant à la station du métro pour aller au centre-ville, l’illumination nous rendait plus visibles et nous avons pu sentir qu’on nous regardait du coin de l’œil. En attendant sur le quai, Victor et Ricardo se sont demandé quel wagon de métro prendre. Ils m’ont expliqué : à México, officiellement, il y a quelques wagons réservés aux femmes pour des questions de sécurité. Le reste des wagons est mixte, mais la pratique et l’usage ont marqué une division de plus qui n’a pas été formalisée : le dernier wagon est surtout utilisé par les hommes gays. Quand le métro est arrivé,

¹⁰⁷ Quand j’exagère et que je mets beaucoup du maquillage, j’attire plus la curiosité des gens, ils se disent genre « Ah ! Il y a un show ! C’est-qui ? s’agirait-il d’un artiste ? » On me lit plus comme un artiste. Mais quand je baisse un peu les niveaux de mon dk et que je fais une sorte de travestisme plus léger, alors on te scanne : qu’est-ce que t’es, où est-ce que je te place, est-ce que t’es un risque ou pas. Pour le show et le vogue, c’est différent : t’as besoin de briller et de t’afficher. Gabo [le surnom de Gabriel (Nancy Cázares)] cherche plus de visibilité pour gagner les compétitions et il a une place spéciale dans sa maison pour cela, il est extraordinaire sur la passerelle.

nous sommes rentrés dans ce wagon. Il y avait, en effet, quelques personnes dont l'apparence questionnait l'hétéronorme, mais pas seulement. C'est comme les bar gays, m'ont alors précisé mes « potes » : en général, ce ne sont pas des espaces exclusifs, beaucoup de personnes hétérosexuelles y vont aussi pour danser et même draguer.

Pendant le trajet, nous avons joué avec l'occupation de l'espace : le wagon du métro était à nous. Ricardo était un gentleman, il a donné sa place à une femme debout. A un moment, une fille vendant des bonbons s'est adressée à moi : Caballero, le ofrezco... (Monsieur, je vous offre...) Elle a fini sa phrase en mode ralenti, en continuant mécaniquement à marcher pour offrir son produit à une autre personne, mais ses yeux sont restés fixés sur moi pendant quelques secondes, avant que son regard ne reprenne la direction du reste de son corps. Très touché, je me suis tourné vers mes camarades avec un large sourire : ¡Me dijo caballero ! (Elle m'a dit Monsieur !). En m'écoutant, un homme qui était en face de nous a commencé alors à rigoler. Il avait remarqué tous nos gestes et écouté tous nos commentaires avec de l'amusement. Son sourire ne s'est éteint qu'à la fin de son trajet. J'ai eu l'impression qu'avec son sourire, il nous disait qu'il savait notre « secret », qu'il se rendait compte de notre infiltration. A un moment donné, à côté de lui, un autre homme s'est assis, mais dès qu'il nous a remarqués, son visage s'est rigidifié en faisant des gestes de dégoût de plus en plus marqués, comme s'il craignait que ceux-ci ne soient pas assez évidents.

Les alarmes se déclenchent lorsque la théâtralité de la loi se fait perceptible

Une fois au centre-ville, nous sommes allées dans une boîte gay. Il fallait faire la queue pour passer par une inspection avant de rentrer, et la queue était divisée en deux. Nous avons pris n'importe laquelle sans nous rendre compte qu'il s'agissait d'une division par sexe. Lorsque nous nous sommes approchés de l'entrée, un des gardes, alarmé, a commencé à crier : NO SON HOMBRES ! NO SON HOMBRES ! J'ai pris quelques secondes pour comprendre que, sans faire exprès, nous nous étions infiltrés dans la queue des mâles et que, pour une quelconque raison, cela menaçait le garde qui criait désespérément. On nous a donc fait passer dans la queue des femmes et on nous a laissées entrer. Mais avant, on a pris mon sac avec les matériaux de l'atelier : les ciseaux, le coton, les préservatifs et le film de cuisine, entre autres. Se demandant à quoi servait tout cela, les gardes m'ont dit de le récupérer à la sortie. Je leur ai donc répondu, en rigolant, que si j'avais des rapports sexuels sans protection cela tomberait sur eux.

Ces réactions face aux *drag kings* peuvent faire allusion, suivant à Halberstam (1998), à la *performance anxiety* : c'est comme on appelle en anglais la névrose de certains hommes cisgenre qui ont peur d'être impuissants face à une demande d'interaction sexuelle. Pour Halberstam cette anxiété est liée à la peur d'exposer la théâtralité de la masculinité car elle surgit lorsqu'un code de masculinité n'apparaît pas « naturellement » : c'est une peur d'exposer que la masculinité n'est pas naturelle, une peur qui déclenche les alarmes des surveillants de la masculinité.

Nancy Cázares (Gabriel) : Yo dejé de llevar paquete porque tuve una mala experiencia en un bar. Nos revisaron tanto para entrar que hasta me pidieron que me lo sacara. ¡Como que sentí que así no! Como que rompieron la magia y entonces, ya no me dio tanta gracia.¹⁰⁸ (Entretien, 6 décembre 2017)

— En dansant, nous avons essayé nos pas masculins : nos corps ondulaient moins que d'habitude ou, en tout cas, ils ondulaient de manière différente. Pourtant, mes mouvements habituels revenaient quand je n'y pensais pas. Nous bougions constamment entre des codes féminins et masculins. Victor est parti assez tôt, il est allé aux toilettes pour ressortir comme Asturiela. Elle ne se sentait pas à l'aise avec sa masculinité de *king* incertain, timide, trop habillé et un peu mièvre, selon elle. Elle a rejoint alors Ricardo et Chava avec une énergie renouvelée, presque libérée, contente de pouvoir sauter et de faire onduler son corps sans se retenir, très sûre d'elle-même. À un autre moment, pendant qu'on dansait, une femme s'est approchée de Ricardo pour le draguer et je ne le reverrais plus de la soirée.

Parmi les gens, j'ai croisé des regards de complicité de certains garçons homosexuels, des clins d'œil pailletés et des sourires. Mais il y a eu aussi des regards inquisiteurs, qui essayaient de scanner mon corps en se fixant surtout au niveau de la poitrine, où le plastique ne cachait plus mes seins. Dans mon expérience, les fêtes ou les bars sont des espaces propices pour l'exploration de cette position différente de celle que j'occupe d'habitude, ainsi que pour la connaissance de mon personnage *king*. Les interactions et l'expérimentation de nos mouvements ont tendance à s'y dérouler plus facilement grâce à l'ambiance détendue.

¹⁰⁸ J'ai arrêté de porter un paquet parce que j'ai eu une mauvaise expérience dans un bar. On nous a tellement inspectés, qu'on m'a demandé de l'enlever. Comme ça, ça va pas ! On a cassé la magie et ça n'a plus eu de charme.

Damian Lazuli: Y más cuando es fiesta de travestis. También eso va mucho en las casas de vogue: es que cada pasito que exploras un poquito más tu *drag* o que te atreviste a hacer algo, te lo celebran como si no hubiera mañana. Entonces es un empuje, todo el rato, a más, más más... También me ha pasado en ocasiones, que chicas hetero me ven draguearme y de repente, en la fiesta, se me lanzan a darme besos... No me voy a quitar, pero no es lo que busco. Para mí, va mucho más de aprender los manierismos de ser un marica. ¡Yo, que crecí y me formé como lesbiana de sepa, no! de éstas... Y pues tenía un gusto tremendo por lo hombres homosexuales, y era algo que no había podido situar en ningún momento y me volví ahí íntima amiga de todos ellos y, como desde ahí, decía: ¡ya está! O sea, no hay erótica posible pero sí tengo ciertos sueños y ciertas cosas que estoy sacando, pero son mis compas. Y en este espacio, pues la proximidad de los cuerpos y las lógicas identitarias tan flexibles y la experimentación de todos, pues, de repente, sí me vi en unos enamoramientos ya pasados de lanza y ya no lográndolos contener tanto... Mi *drag king* va de un chico tímido, homosexual que se le cae la baba por todos, le gustan todos y no sabe qué hacer, y se desvive y le paga lo que sea a todos con tal de estar...¹⁰⁹

Tableau 2. Colima, 10 et 11 novembre 2017

— Pour la première sortie de l’atelier de Colima, nous étions trois, une *drag queen* et deux *drag kings* : André, une personne de *pelo en pecho* (avec des poils à la poitrine) ; Pablo, le musicien ; et el Chava. Le quartier autour du Juana Gallo Bar n’est pas très vivant ni bien éclairé. A part quelques regards dissimulés, rien ne s’est passé, jusqu’à ce que nous soyons allés vers un carrefour pour

¹⁰⁹ Et encore plus dans les fêtes de *travestis*. C’est le cas des maisons de vogue : chaque pas que tu explores avec ton *drag* ou chaque fois que tu oses faire quelque chose, on célèbre la chose comme s’il n’y avait pas de lendemain. On t’encourage tout le temps à en faire plus. Il m’est aussi arrivé que des meufs hétéros, en me voyant en *drag*, dans une fête, viennent et m’embrassent tout d’un coup... Je vais pas me retirer, mais ce n’est pas ce que je cherche. Pour moi, il s’agit plutôt d’apprendre les maniérismes liés au fait d’être un *marica*. Moi, qui ai grandi en tant qu’une lesbienne de souche ! J’ai toujours eu une attirance pour les homosexuels, mais c’était quelque chose que je n’avais pas pu placer. J’étais amie intime de beaucoup d’entre eux, mais je savais qu’il n’y avait pas de relation érotique possible. Pourtant dans cet espace, avec la proximité des corps, les logiques identitaires si flexibles et l’expérimentation de tout le monde, je me retrouve tout d’un coup avec des affections amoureuses trop fortes et sans pouvoir les contenir... Mon *drag king* est un mec timide, homosexuel, amoureux de tous jusqu’à en baver : sans savoir quoi en faire, il se dépense et est prêt à tout payer pour être là.

prendre un taxi et aller à l'intervention d'André à la table ronde du Festival Cultural de Feria LGBTTTI.

La confusion quand la loi n'a pas d'autorité

En plein carrefour, tandis que les *kings* passaient plus ou moins inaperçus, André semblait être repérable à des kilomètres. Iel portait des talons et une robe rouge satinée, très courte et décolletée. Des sifflements et des coups de klaxons sortaient de partout. Une voiture est même passée deux fois près de nous. La première fois qu'elle est passée, des bruits incompréhensibles mais dont on pouvait imaginer le genre, sortaient depuis l'intérieur. Ensuite, pendant que la voiture faisait un tour pour s'approcher de nous encore une fois, un garçon a fait sortir son torse par une des fenêtres de derrière et s'apprêtait à nous crier quelque chose. Pourtant, dès qu'il est arrivé à dévisager André de plus près, avec ses poils sortant d'entre ses seins et sa barbichette, le visage du garçon a changé tout à coup : il s'est rigidifié dans un geste de confusion et de perplexité. Comme si son souffle avait été coupé subitement, il n'est pas arrivé à formuler un mot. Aussi la voiture nous a-t-elle dépassé tout en ralentissant silencieusement. Quelques secondes après, pendant un feu rouge, deux femmes dans une autre voiture nous ont souri, applaudi et ont levé leurs pouces en signe d'éloge. Une d'elle a ouvert sa fenêtre et nous a dit doucement « ¡Están muy guapos! » (Vous êtes beaux !).

Lorsque nous sommes arrivées à l'événement, nous nous sommes assises parmi le public sans que personne ne nous aie remarqué. Seulement au moment où on a annoncé l'intervention d'Arcega et qu'André s'est levé, des chuchotements et des expressions de surprise ont rempli la salle. Face aux expressions muettes de ses collègues à la table ronde, tous des hommes cisgenre qui ne savaient pas comment réagir, André a dû expliquer sa présence sur scène et sa provenance de l'atelier avant de commencer son exposé. A la fin de l'événement, quelques personnes nous ont invité à boire un coup et manger quelque part. Elles étaient curieuses à propos de notre atelier et de nos techniques de transformation. Leurs commentaires se sont centrés surtout sur nos poils : sur leur apparence vraie ou fausse ou sur nos styles de rasage. Entre autres, un homme trans a fait l'éloge de nos poils faciaux et nous a donné des conseils de maquillage pour les rendre plus réels. Au bout d'une heure environ, Pablo est parti pour continuer le partage en tant que Rebeca.

Mais avant d'arriver à cet endroit, il nous a fallu encore prendre un taxi. Le conducteur, curieux au début, nous a demandé qui on était. « — Soy Salvador, — yo soy André, — yo me llamo Pablo, mucho gusto », avons-nous répondu. « — Pero son hombres o mujeres ?... ¡Esto no es normal! »¹¹⁰, s'est exclamé le conducteur. Dès qu'il pouvait ôter son regard de la route, il regardait vers moi avec perplexité : el Chava avait pris le siège passager avant. Il me demandait si ma moustache était une vraie, si je prenais des « hormonas o cosas así » (des hormones ou des trucs comme ça). Je lui ai juste dit que je n'avais pas besoin d'hormones. Mais au fur et à mesure, le ton du conducteur a commencé à changer : sa curiosité est devenue de la gêne et celle-ci devenait de plus en plus agressive. L'agressivité a été, en quelque sorte, sa réaction au manque de réponses satisfaisantes qui auraient pu calmer son besoin de « normalité ». « ¡Esto está muy raro! Es como degenerado... Las mujeres no deberían andar por ahí así »¹¹¹, nous a-t-il dit. Nous avons commencé à nous sentir menacé·es. Dès que nous étions près de notre destination, nous avons donc payé et nous sommes descendu·es rapidement du taxi, pendant que le conducteur, énervé, nous criait dessus.

Pour la sortie de la deuxième journée de l'atelier, nous étions cinq : quatre *drag queens* et un *drag king*. Dans le quartier, comme la veille, il n'y avait pas beaucoup de gens dans les rues, mais une des *queens*, Jessica, flirtait avec le peu d'hommes qui passaient. Ils ne disaient rien, quelques-uns souriaient tout simplement pendant que nous suivions notre trajet. En passant par une station-service, Jessica a dit à Chava de faire gaffe en s'approchant d'une voiture garée. En clignant de l'œil, envoyant des bisous et en faisant d'autres signes coquins, elle a commencé à draguer le monsieur qui se trouvait à l'intérieur. Celui-ci, avec des signes de la main, lui a alors signalé de s'approcher encore plus, à la suite de quoi nous avons toustes rigolé du fait qu'il pensait que c'était sérieux et nous avons continué notre promenade.

Nous avons alors décidé d'aller vers le cinéma d'un centre commercial qui n'était pas loin, en pensant croiser plus de gens. Mais nous devions passer auparavant par un grand boulevard : les coups de klaxon et les cris des hommes qui sortaient des voitures étaient encore plus bruyants que la veille. El Chava les regardait de travers, pendant que quelques *queens* s'amusaient à répondre aux cris de manière provocatrice. « —Están inquietas hoy... (vous êtes agitées aujourd'hui), leur

¹¹⁰ « —je m'appelle Salvador, —moi, c'est André, —et moi c'est Pablo, enchanté, avons-nous répondu. —mais vous êtes des femmes ou des hommes ?... Ça n'est pas normal ! »

¹¹¹ « C'est très bizarre ! C'est un peu dégénéré... Les femmes ne devraient pas se promener comme ça »

a dit Chava à un moment. —Son mis presas (Ce sont mes proies) », a répondu Jessica, avec un sourire jusqu'aux oreilles. Après, pendant notre petit tour au cinéma, la lumière claire et brillante semblait intimider les *queens*, tandis que les regards insistants n'arrêtaient pas de nous suivre sans nous adresser un seul mot. Pendant quelques minutes, nous étions nous-mêmes l'écran du cinéma et le public nous regardait silencieux. La lumière semblait intimider aussi les gens autour de nous.

L'espièglerie en collectivité comme geste de résistance



Figure 10. Photographie prise pendant l'Atelier à Colima, Mexique, 2017

De retour au Juana Gallo Bar, les Drama Cuins nous attendaient pour la session karaoké qui clôturait l'atelier. En leur racontant nos expériences avant de commencer à chanter, nous avons parlé de notre ressenti et du fait que d'être en groupe nous avait procuré un sentiment de sécurité. Mais nous avons aussi ressenti le danger autour de nous et la haute probabilité, surtout pour les *queens*, d'être agressé·es si nous n'avions pas été en collectivité. On pouvait ressentir que la féminisation de nos corps pouvait nous mettre dans une position de vulnérabilité, mais on pouvait aussi se réapproprier cette féminisation à partir de la collectivité. Quelques personnes interviewées m'ont fait part de sentiments semblables. Lázuli (Entretien, 11 décembre 2017) me raconte qu'avant de faire du *drag king*, iel avait expérimenté avec l'hyperféminité : « me iba echando cuerpo, con vestidos, tacones, super maquillada (j'y allais en montrant mon corps, avec des robes, des talons, super maquillée) ». C'était une manifestation de la féminité qu'iel fuyait parce que la façon dont on lia regardait dans la rue était insupportable, iel sentait la vulnérabilité de son corps. Mais c'était une expérimentation rendue possible parce que dans les espaces des *travestis* et des maisons de vogue, iel ne se sentait pas objectivé·e. L'expression que Lazuli utilise me semble intéressante : « echar cuerpo ». Iel voulait dire qu'iel montrait du corps, mais une traduction plus

littérale de cette expression serait « jeter du corps ». Il y a peut-être un passage entre « poner el cuerpo » et « echar cuerpo » : on passe de mettre le corps en avant à « jeter du corps ». Dans le cas de Lazuli, comme des *drag queens* et *drag queers* de Colima, ce jet du corps se produit dans une attitude de force, de fierté, de plaisir et même de défi et de défense : si d'habitude nous devons nous retenir de trop montrer nos corps, nous profitons de l'ambiance de sécurité procurée par la collectivité pour ne pas seulement les montrer mais les « jeter », comme des gifles, à ceux qui oseraient nous le reprocher. Il y a un plaisir qui est généré à partir d'une performance corporelle partagée. Cela constitue une résistance à la discipline imposée sur nos corps, donnant lieu à des relations sociales différentes avec notre entourage (même si celles-ci sont temporaires).

En outre, Lazuli continue à me raconter qu'après avoir joué avec l'hyperféminité et depuis qu'iel a commencé à faire du *drag*, ce n'était pas tout à fait par le *drag king* comme tel qu'iel était attiré ; c'était par quelque chose de plus *torcida* ou *entortillée* : « iba más como de una especie de despersonalización, como de extrapolación de mi subjetividad » (C'était plutôt comme une sorte de dépersonnalisation, d'extrapolation de ma subjectivité), me dit-il. Iel sortait de manière très féminine pour vivre son corps depuis cette position qui lui était plus facile à comprendre, mais avec une barbe, une moustache, du maquillage, une jupe, des collants et des talons.

Damian Lázuli: Era como una combinatoria entre putear, mostrar cuerpo y mantener el *drag king*. Lo fui disfrutando mucho y fue como toda una etapa de exploración que iba muy hacia el marcaje del exceso y, eventualmente, dejó de ser así. Empecé a experimentar una masculinidad más suave y entonces empecé a vestirme como un dk mucho más elegante: la camisa, el moño, los tirantes... Impecable... Estaba muy obsesionado con mi imagen, con lo que empezaba a pasar, porque entonces ya tenía como más acceso a poder acercarme a los chicos gays que me gustaban un montón y que me estaba enamorando del todo.¹¹²

— Lázuli a remarqué aussi que quand il sortait en collectivité, il se sentait plus à l'aise pour laisser exprimer son *king* et occuper les espaces réservés aux hommes. La collectivité devient d'une part,

¹¹² C'était alors comme une combinaison entre faire ma pute, montrer du corps et maintenir le *drag king*. C'était toute une étape d'exploration marquée par l'excès. Finalement ça s'est arrêté. J'ai commencé à expérimenter une masculinité plus soft et à m'habiller comme un dk plus élégant : la chemise, le nœud papillon, les bretelles... tout propre... J'étais obsédé avec mon image parce que quelque chose commençait à se passer : j'avais plus d'accès aux garçons gays qui me plaisaient et j'étais en train de tomber amoureux.

un réseau de protection et d'autre part, un élan pour l'expression de soi et l'expérimentation. En discutant dans l'atelier de Colima, nous avons davantage remarqué ce besoin de protection lorsque certains traits considérés comme féminins étaient mis en évidence, car nous nous sentions plus exposé·es. Nous avons ressenti alors certains des bénéfices sociaux de la masculinité lorsque nous expérimentions l'espace en tant que *drag kings*. A ce sujet, dans son article « Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », Bourcier écrit :

Après tout, se déguiser en homme est toujours garant d'un confort social et économique immédiat et pour cause. L'on retrouve le même bénéfice social « automatique » chez les transsexuels qui s'estiment tous davantage respectés en tant qu'homme dans leur vie quotidienne et sociale. Il n'est que de comparer le profil professionnel et les revenus des transsexuelles et des transsexuels. Ou plus simplement de noter que ce sont des transsexuelles qui se retrouvent dans la position de la prostituée, ce qui n'est pas le cas des transsexuels. (Bourcier, 1999, p. 122)

Entre vulnérabilité et pouvoir, la perturbation conteste la loi

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Une fois, j'avais tellement réussi un *passing* que je me suis installé·e dans le tram en faisant plus attention que d'habitude, même si on fait toujours attention en tant que meuf cis dans les transports à 3h du matin, là j'ai fait encore plus attention surtout à pas trop montrer, à garder mon personnage pour pas avoir l'air trop PD aussi, et je me suis assis à côté d'une meuf. Et la meuf, j'ai senti que d'un coup elle s'était un peu tendue parce qu'un mec s'assied à côté d'elle alors que ça sortait de nulle part que je m'assoie à côté d'elle. Enfin pour moi c'était une technique un peu de protection de m'asseoir à côté de la meuf, et en fait, j'ai réalisé que c'était moi qui potentiellement pouvait lui avoir donné un sentiment un peu chelou. Elle était un peu sur le qui-vive, rien de fou, mais là je me suis dit « wow ». J'ai essayé de prendre mes distances, de bien lui donner son espace et tout ça, mais je me suis dit « wow, je suis dans le rôle potentiellement du dominant », là ça fait bizarre, alors qu'habituellement c'est moi qui suis à cette place. C'est vrai, tu te dis, y'a un mec qui vient s'asseoir à côté de toi à 4h du matin dans le tram, c'est bizarre, quoi. Et là j'ai réalisé, je me suis dit « wow, j'aurais peut-être pas dû faire ça, attends, décale-toi, la regarde pas, mais reste un peu un mec parce que là, les mecs là-bas te regardent assez chelou, ok...(Entretien, 22 février 2019)

—Valencia me dit en entretien qu’il est plus gênant, pour elle, de performer la féminité dans l’espace public : « la gente te dice cosas y quiere tocarte » (les gens te disent des choses et veulent te toucher). Pour d’autres performances qu’elle a fait tant à Mexico qu’à Madrid, lorsqu’elle sortait avec un gode, elle se sentait moins vulnérable : elle mettait en scène une corporalité discordante et cela compliquait les choses, surtout pour les hommes cisgenre. Également, lorsqu’en plus d’une tenue féminine, elle mettait une barbe, les gens réagissaient plutôt avec peur. Si à un moment, il pouvait y avoir une sexualisation du corps féminisé, celle-ci se transformait rapidement en perturbation (Entretien, 6 octobre 2017). Cette sorte de discordance, qu’André et d’autres *drags* ont aussi mise en jeu lors de l’atelier à Colima, génère une sorte de court-circuit dans l’objectivation de nos corps.

Après le karaoké, avec Jessica et André, qui cette fois-ci était en *drag queen* mais gardait son nom *torcido*, nous avons continué la soirée dans un autre bar où une amie à elleux travaillait comme serveuse. Quand nous sommes arrivé·es, celle-ci nous a ignoré en faisant semblant d’être occupée avec d’autres clients. Nous avons cru qu’elle ne nous avait pas reconnu·es, mais elle nous avouera le lendemain, en mode de blague, qu’elle ne voulait pas qu’on nous associe à elle. Un autre ami qui allait nous rejoindre est arrivé après nous. Nous l’avons vu passer par notre table en nous cherchant. Jessica lui a fait des signes lui indiquant de s’asseoir à notre table. Lui, avec l’air un peu embarrassé, nous a regardé·es du coin de l’œil sans s’arrêter, allant chercher ses amies vers le fond du bar. Il ne nous a pas, en effet, reconnu·es. Nous avons dû crier fort son nom jusqu’à ce qu’il nous regarde plus minutieusement.

Dans ce bar, il y avait aussi une session de karaoké et plus spécifiquement de musique ranchera. Les hommes (car ce n’était que des hommes cisgenre, au moins au début de la soirée) qui chantaient me semblaient tous des experts. A un moment donné, pendant que l’animateur monopolisait le micro, une femme lui a demandé une chanson qu’elle voulait chanter. L’animateur l’a ignorée complètement et a remis une autre chanson qu’il chantera lui-même. La dame est alors allée s’asseoir, mais ensuite, elle a insisté pour avoir sa chanson et elle a dû le faire à plusieurs reprises. El Chava, témoin de la situation, a décidé de commencer à crier depuis sa table de laisser chanter la dame. Jessica et André ont alors fait pareil. Tout d’un coup, une masse de sifflements et de huées ont rempli le bar. La femme qui voulait chanter a finalement pris le micro et, avec une grosse voix, en improvisant au rythme de la ranchera, a commencé à traiter l’animateur de machiste. En fait, ce

qu'elle chantait, c'était un défi envers l'animateur : elle chantait que ce n'est pas parce qu'elle est une femme qu'elle ne peut pas chanter, mais qu'au contraire, elle chantait mieux que lui. Ainsi appelait-elle à une *batalla de coplas rancheras*¹¹³. Parmi le public, nous étions toustes excité·es et nous criions en soutenant la chanteuse, tandis que l'animateur essayait de répondre et de se justifier en vain, également au moyen de *coplas*. Vaincu, il a dû enfin mettre la chanson que la dame lui avait demandé. La voix de celle-ci a alors inondé la salle, qui était enthousiasmée, avec une chanson d'Alicia Villareal : *Te quedó grande la yegua*. Après elle, une autre femme a pris le micro pour continuer le karaoké, avant que l'animateur ait pu le reprendre à nouveau.

Tableau 3. Paris, le 18 septembre 2016

A la sortie de l'atelier de Paris, Martin est allé se promener avec trois autres *drag kings*. A part quelques regards curieux, j'ai senti qu'on ne remarquait notre infiltration que lorsque nous nous arrêtons de marcher. Ce n'était que lorsque nous sommes rentré·es dans un café, que tous les regards, inquisiteurs, se sont tournés vers nous. Derrière le comptoir, une dame et un monsieur s'occupaient des clients : pendant que le monsieur, un peu bouleversé et méfiant, nous servait des bières, la dame nous a dit timidement et avec un sourire « vous n'êtes pas des hommes ». Nous nous sommes alors regardé·es entre nous, Martin a levé ses épaules et sans dire un mot, il a pris sa bière et est allé s'asseoir à une table.

Une masculinité questionnable

À la fin de l'atelier, j'ai décidé de rejoindre des ami·es en m'infiltrant dans leur soirée comme Martin, sans les prévenir. Lorsqu'une amie a ouvert la porte, elle ne m'a pas reconnu·e toute de suite et a pensé que je m'étais trompé d'appartement. Les mines de perplexité avec lesquelles j'ai été reçu·e n'ont pas tardé à devenir des sourires et un bombardement des questions. Pendant quelques minutes, j'ai tenté de performer mon king sérieusement, mais très vite, j'ai perdu le fil de la performance pour répondre à la curiosité qui régnait. J'ai fini par désenvelopper mes seins et faire passer mon paquet de main en main. Les hommes, qui étaient tous blancs, cisgenre et hétérosexuels, ont remarqué que ma conception de la masculinité, c'est-à-dire, ma manière de la

¹¹³ Bataille entre chanteuse·teurs pour démontrer qui fait les meilleures couplette en musique ranchera

performer, était très exagérée : mes gestes étaient trop sérieux, trop rustres, trop agressifs. D'une part, je me suis dit que c'était justement l'idée même du *drag* : nous exagérons des gestes pour rendre visible la théâtralité de la masculinité. D'autre part, je leur ai dit qu'il suffit de faire plus attention à leurs propres gestes, de regarder par la fenêtre un passant ou d'allumer la télévision pour remarquer des hommes avec des gestes semblables aux miens : mais en eux, ces gestes ne sont pas vus comme une exagération. C'est peut-être encore une expression de la « *performance anxiety* ». Peut-être que ces gestes sont aperçus comme exagérés en moi, parce que je n'ai pas d'accès à une masculinité hégémonique. Je ressens qu'en *drag*, mon travestissement me rapproche du territoire de la masculinité, sans que j'y rentre tout à fait : ma masculinité de dk serait toujours questionnable, mais c'est justement dans cette position que je veux être pour déranger la lecture de mon corps et mettre en évidence le caractère questionnable des catégories qui se veulent naturelles.

Plus tard, en rentrant chez moi, j'ai expérimenté mon dk en solitaire, en marchant dans la nuit. Comme d'autres fois, je me suis étonné·e de la différence qu'il y a à marcher dans les rues en restant inaperçu·e, mais après un moment quelque chose a changé : étant déjà près de chez moi, j'ai commencé à me faire du souci parce que je ne passais pas pour un homme. J'ai ressenti alors un frisson traverser mon corps imaginant la possibilité de croiser un groupe d'hommes qui, me percevant peut-être comme trop efféminé, se seraient sentis menacés par ma transgression. J'ai commencé donc à exagérer encore plus mes gestes, j'ai essayé de marcher avec plus de fermeté, j'ai ouvert plus mes jambes et arqué plus mes bras. Peut-être que ce que j'ai ressenti-là, juste pendant quelques secondes, évoquait le poids de l'injonction de masculinité.

Dans les rues de Colima, México et Paris, toutes confondues

L'illusion névrotique et l'injonction de masculinité

Cheryl Clark, dans son texte « *Lesbianism: an Act of Resistance* » parle d'une « suprématie masculine » (1983) pour faire référence à une masculinité blanche, hétérosexuelle et coloniale qui s'impose comme un idéal désirable pour les hommes noirs aux États-Unis. Cet idéal provoque un type de rapports entre hommes et femmes qui suit la même logique que les rapports qui avaient lieu entre colonisateurs et esclaves : la domination et l'oppression d'autres personnes y

est une marque de pouvoir qui doit être montrée pour accéder à une position de privilège, dans ce cas, à un idéal de masculinité. Dans cette logique, expose Clark, les femmes noires sont les objets les plus accessibles pour l'expression d'un tel pouvoir. Mais l'autrice remarque qu'il s'agit d'une *illusion névrotique*, car les hommes dont elle parle ne pourraient jamais correspondre aux préceptes de la suprématie masculine : ils manquent de capital et de privilège racial. Cette impossibilité peut conduire à l'accentuation de certains traits, comme celui de l'agressivité et de la violence envers les objets de pouvoir accessibles, face au besoin de reconnaissance et d'accès au titre de la masculinité, toujours menacé (cela sans oublier que les corps ont aussi une capacité d'agir par laquelle ils peuvent modifier et désobéir les normes sociales). Le terme que Clark utilise, l'illusion névrotique, est à souligner : il signale le caractère instable et anxiogène de la formation de la masculinité, qui produit un besoin constant de s'affirmer et de se construire. Il peut nous rappeler, également, le corps névrotique dont on a parlé plus haut en citant Deleuze et Guattari, mais aussi la formation d'un état psychopathique, dont nous parle Segato, et que caractérise un manque d'empathie pour les vies qui deviennent des objets de pouvoir.

Cette illusion névrotique ne renvoie seulement à l'accès d'une position désirable ; elle est aussi une imposition et comporte des exigences. Segato (2003) explique que l'idée hégémonique de la masculinité est comme un statut à acquérir dont les conditions sont plus réalisables pour certaines personnes que pour d'autres. C'est ce qu'elle appelle « *el mandato de masculinidad* », l'injonction de masculinité. Les difficultés d'accès donnent lieu à des masculinités fragiles qui doivent s'assurer constamment de restaurer leur statut. Cela se fait par le renforcement du langage de la masculinité qui, dans les termes de l'autrice, « es un *lenguaje* violento de conquista y preservación activa de un valor » (2003, p. 38)¹¹⁴. Je souligne le terme de « langage » pour remarquer qu'ici nous ne faisons pas référence à un type de personnalité ou à un style de vie individuel : Connell (2014) explique que lorsqu'on parle de féminité et de masculinité, on parle des configurations de la pratique de genre qui suivent un processus d'organisation dynamique et changeant dans le temps. Le langage de la masculinité renvoie donc à une certaine configuration donnée des rapports de genre. Celle-ci implique un ensemble de pratiques dans lesquelles hommes et femmes sont engagé·es ; elle concerne d'autre part les effets de ces pratiques sur les expériences corporelles, les personnalités et les cultures. Pour que cette configuration soit possible, il doit exister « une

¹¹⁴ « un langage violent de conquête et préservation active d'une valeur »

correspondance, collective sinon individuelle, entre idéal culturel et pouvoir institutionnel » (Connell, 2014, p. 74). C'est dans cette correspondance que le langage dont parle Segato devient celui qui est accepté pour garantir une position de domination et le maintien de la configuration en vigueur.

Des masculinités et de leur hiérarchie

En Amérique Latine, comme le remarque Mara Viveros, « les idéaux de la masculinité ont été construits en lien avec ceux de la race et de la nation, ce qui a donné lieu par exemple à la catégorie de « l'homme latino-américain » » (2018, p. 76). Comme on l'a évoqué dans l'acte précédent, après la colonisation, les états naissants ont dû se fabriquer une identité de pouvoir face aux politiques impérialistes étrangères, tout en adhérant à leurs valeurs de progrès. Par des processus différents, le métissage a servi à ces états d'idéologie pour configurer une identité nationale et même (sub)continentale. Cette identité serait incarnée par un sujet masculin et métis dont la couleur de peau et les valeurs se rapprocheraient de celles du « Nord ». Mais dans la mesure où il n'a pas vraiment accès au rang du « Sujet universel », le statut de pouvoir du « sujet latino » reste fragile. Suivant les termes de l'injonction de masculinité, il tentera d'assurer son statut en renforçant le langage colonial à l'intérieur des territoires qu'il est censé représenter. Sayak Valencia (2014) note que cela argumente en faveur d'une supériorité morale des hommes appartenant aux élites selon une hiérarchie raciale, sexiste et hétéronormative. Cela fait aussi qu'il est plus facile de remarquer les gestes agressifs et violents des masculinités non hégémoniques comme « exagérés ». Le mandat de masculinité implique ainsi des rapports de violence contre les femmes mais aussi entre hommes.

Damian Lázuli: Cuando hacía dk pero ya empezando a vivir una faceta trans, ahí empecé a tener problemas con los espacios. Estuvieron a punto de madrearme tres veces unos batos. Los contextos en los que andaba son antros donde acuden homosexuales. Entonces yo, como mujer, tenía ciertos privilegios: podía pasar por ciertos espacios y nadie me decía nada y, si iba en falda, menos y, si iba guapa, menos... Era como «pásale, pásale» y todo el mundo me quería platicar y a todo el mundo le caía bien. Pero cuando empecé a ir ya como desde una masculinidad más normativa, eso que yo hacía de manera casual siendo mujer, en los códigos de masculinidad se veía como violencia. Me costó mucho trabajo entenderlo... La primera vez que me violentaron, fue un grupo como de cuatro o cinco hombres que me empezaron a sacudir y a decirme que me iban a golpear,

que qué me pasaba, que ya me habían dicho varias veces que no podía pasar por ahí. Es que el lugar en el que estábamos cobraba por las mesas que estaban más adelante y para nosotres eso era inconcebible. Nos sentábamos donde queríamos y nos sentábamos en el suelo, jamás ocupando una silla. Nunca hubo ningún problema, hasta que yo empecé a ir ya mucho más marcado de bato y entonces, en la banda que pagaba por tener una mesa, se sentían violentados cuando pasaba por ahí y me querían madrear. Jamás había vivido esto, entonces no sabía cómo leerlo y la reacción corporal era llanto. Sí, llanto, porque no podía traducir tanta violencia depositada en mi cuerpo, si era algo como super nuevo, y a parte con el nivel de borrachera que nos poníamos, pues tampoco era algo que yo podría apalabrar en ese momento. Entonces, yo me acuerdo que en varias ocasiones, me iba a buscar a mi madre Begoña, de la House of Queens, y me ponía a llorar. Ella se hacía cargo, iba a hablar con ellos y eventualmente, me decía “guey, no entiendes los códigos de masculinidad: ellos se sienten violentados por ti todo el tiempo”. Pues es que no te la ves venir y de repente, ya los traes hasta el pito y te agarras a golpes y tu no viste la escena de donde apareció. Entonces, me interesé en entender más los comportamientos y los códigos, y eso también me empezó a acarrear problemas porque empecé como a vivir una especie de potencia en mí, que no sé de dónde me viene: me empecé a meter en broncas por el gusto de meterme en broncas, por sentir ese... ese... posicionamiento que a los hombres con los que me ponía al tú por tú, les sacaba de onda, porque reconocían, de repente, que yo no era como ellos y no sabían cómo reaccionar. Eso ha generado en varias ocasiones una sensación de poder bien cabrona. (Entretien, 11 décembre 2017)¹¹⁵

¹¹⁵ Lorsque je faisais du dk mais que je commençais à vivre plus une trajectoire trans, j’ai aussi commencé à avoir des problèmes dans certains espaces. Des mecs ont failli me battre trois fois. Je passais mon temps dans des boîtes de nuit fréquentées par des homosexuels. Comme femme, j’y avais certains privilèges : je pouvais passer par certains espaces et personne ne me disait rien, si j’y allais en jupe et bien jolie, encore moins. Au contraire, on me disait, genre, « vas-y, vas-y ». Tout le monde voulait parler avec moi et m’aimait bien. Mais quand j’ai commencé à y aller depuis une masculinité beaucoup plus normative, ce que je faisais avant en tant que femme était vu maintenant comme violent selon les codes de la masculinité. J’ai mis du temps à comprendre ça... La première fois qu’on m’a violenté, c’était un groupe de quatre ou cinq hommes qui me secouaient et menaçaient de me frapper : « qu’est-ce que t’as ! », « on t’as déjà dit de ne pas passer par ici ! », me criaient-ils. C’est que dans l’endroit où on était, il fallait payer pour les tables de devant car elles étaient plus proche de la scène des spectacles. Mais pour nous c’était inconcevable ça. D’habitude, on y arrivait et on s’asseyait devant, où on voulait, par terre, pour ne pas payer la table. Il n’y a jamais eu de problème avant, mais dès que j’y suis allé beaucoup plus marqué comme mec, les gars qui payaient pour avoir une table ont commencé à se sentir violentés. Lorsque je passais devant eux, ils voulaient me frapper. Je n’avais jamais expérimenté cela et la réaction de mon corps a été de pleurer. Oui, de pleurer, parce que je ne pouvais pas assimiler autant de violence tout d’un coup et encore moins avec la cuite qu’on se prenait d’habitude. Je me rappelle plusieurs fois où ma mère Begoña, de la House of Queens, devait venir me chercher : elle prenait alors la charge et parlait avec les mecs. Elle me disait alors : « mec, tu ne comprends pas les codes de la masculinité, ils se sentent violentés par toi tout le temps ». Tu ne te rends pas compte, ils ne te supportent plus et tu te retrouves dans une scène pas possible sans savoir

— Sur les relations hiérarchiques que l'injonction de masculinité implique entre hommes, Monsiváis nous offre encore un autre exemple en citant une déclaration de 1963 du cinéaste et acteur mexicain Emilio el Indio Fernández :

Los mexicanos somos sentimentales por naturaleza. Cuando hay luna llena, salimos a verla. Nos gustan los atardeceres. Amamos la naturaleza. Nos gusta ver una flor hermosa. ¿Sentimentales? Para la gente del norte quizás seamos cursis. Eso les da un impulso tremendo y maravilloso a nuestras almas. Es natural para nuestra gente estallar en una canción. Mientras más simple es la gente, más hermosa resulta. En ellos se da un contraste: se enojan, pueden matar y quizás lo lamenten después, pero no saben odiar... En cambio, por todo el mundo encuentro muchachos vestidos de mujeres y mujeres vestidas de hombres. De plano, eso no nos gusta. (1981)¹¹⁶

La conception de la masculinité qui en découle me semble intéressante. D'une part, il nous présente une masculinité émotive et sensible, autant de caractéristiques qui, selon un stéréotype de la binarité de genre, appartiendraient plutôt à la féminité. Pour le cinéaste, cela ne pose pas de problème, il s'en montre plutôt fier. *Ah !* mais que les hommes soient habillés en femmes, et les femmes en homme, *ça non !* D'autre part, le cinéaste définit les caractéristiques des hommes mexicains par comparaison avec les « gens du nord ». Ici le nord représente la position géopolitique de l'Amérique du nord anglophone, mais aussi celle de l'Europe occidentale : les deux constituent des référents à partir desquels les Etats de l'Amérique Latine ont construit leurs propres idéaux sociaux.

Dans la comparaison du cinéaste on peut remarquer, d'abord, un témoignage de la disqualification d'une masculinité qui serait mexicaine : elle ne peut pas atteindre l'idéal

comment. Alors, je me suis intéressé plus à comprendre ces codes, mais cela m'a posé aussi des problèmes : j'ai commencé à ressentir une sorte de puissance en moi et je ne savais pas d'où ça sortait. J'ai commencé à me bagarrer juste pour le plaisir, pour sentir cette puissance : j'avais une sensation de pouvoir très forte lorsque je me mettais d'égal à égal avec d'autres mecs et que, eux, en remarquant que je n'étais pas tout à fait comme eux, ne savaient pas comment réagir.

¹¹⁶ Nous, les mexicains, nous sommes sentimentaux par nature. Quand il y a une pleine lune, nous sortons la voir. Nous aimons le coucher du soleil. Nous aimons la nature. Nous aimons voir une jolie fleur. Sentimentaux ? Pour les gens du nord nous sommes peut-être ridicules. Cela donne à nos âmes un élan énorme et merveilleux. Il est naturel pour nous de nous mettre à chanter tout à coup. Plus les gens sont simples, plus ils sont beaux. Il y a en eux un contraste : ils s'énervent, ils peuvent tuer et peut-être le regretter après, mais ils ne savent pas haïr... Par contre, dans le reste du monde, je rencontre des garçons qui s'habillent en femme et des femmes qui s'habillent en homme. Ça, on n'aime pas du tout.

hégémonique de masculinité qui viendrait du « Nord », parce qu'elle est trop « ridicule ». Au « Nord », les frontières entre masculinité et féminité sembleraient trop rigides car la sentimentalité est limitée à l'espace du féminin. Pourtant, c'est dans le « Nord » aussi que les hommes s'habillent en femme et, dans ce cas, les frontières de genre seraient trop lâches pour le cinéaste.

Ces contradictions révèlent tant la contingence des catégories de genre, que leur constitution à partir de rapports de pouvoir qui dépassent le cadre de la féminité et de la masculinité. On peut y voir comment les sujets masculins ne suivent pas strictement les paramètres hégémoniques de masculinité : ils les adaptent, les interprètent ou les rejettent selon leurs contextes historico-sociaux et biographique, selon leur position dans les rapports de classe, de race et de sexe, entre autres. A ce sujet, Connell (2014) écrit que toute masculinité, comme la féminité, en tant que configuration des pratiques simultanément positionnées au sein de plusieurs structures de rapports sociaux, peut suivre différentes trajectoires historiques et encoure toujours les risques de la contradiction interne. En d'autres termes, personne n'est un homme « un point c'est tout », comme le remarque aussi Pons Rabasa (2018).

Dans l'exemple utilisé par Monsiváis, la masculinité représentée par le cinéaste s'éloigne du paramètre hégémonique assumant avec fierté des qualités perçues comme féminines. Mais pour la même raison, il doit réaffirmer son appartenance au domaine de la virilité. Il le fait, d'abord, par la féminisation des coutumes vestimentaires des hommes du « nord ». Ensuite, il donne à la figure mexicaine des caractéristiques violentes qui compenserait sa sensibilité « douce et tendre » : « ils s'énervent, ils peuvent tuer et peut-être, ils le regrettent après ».

Une subjectivité « endriaga »

Parlant du contexte latino-américain en général, mais plus spécifiquement mexicain, Valencia (2010) note comment le cumul des crises économiques et sociales a mené à une rupture du modèle traditionnel de masculinité lié au rôle du mâle fournisseur. Ces crises ont donné suite au phénomène du narcotrafic et à la violence explicite conçus comme des outils de ce qu'elle appelle le « necro-empoderamiento » : des processus qui transforment les situations de vulnérabilité ou subalternité en possibilité d'action au moyen d'un renversement des hiérarchies d'oppression. Ces dernières sont réinscrites dans des pratiques dystopiques visant la prise du pouvoir en guise d'auto-affirmation et l'enrichissement rapide et illicite. Ce processus a engendré un modèle de masculinité autoritaire, agressive et hétéronormative comme réponse à l'amalgame entre l'injonction de la

masculinité hégémonique et les injonctions du capitalisme global contemporain. Surgit alors une subjectivité cherchant à accéder à ce modèle et que Valencia appelle « subjectividad endriaga ».

Le terme *endriago* renvoie à un personnage de la littérature européenne du moyen âge : un croisement entre homme, hydre et dragon. Ce monstre habite dans un endroit inhabité où seuls les chevaliers dont l'héroïsme frôle la folie peuvent accéder et dont la description, pour Valencia, ressemble à certains territoires frontaliers contemporains. Les sujets *endriagos* seraient l'actualisation du monstre/Autre qui offre une trame narrative tératologique aux sujets ultra-violents du Capitalisme Gore. Dans leur version contemporaine, ils ont des caractéristiques spécifiques : ils surgissent à la faveur du passage au postfordisme, témoignent de la reconfiguration des modalités du travail, et incarnent un lien entre la précarité et la violence factuelle, économique et symbolique (Valencia Triana, 2014)

Con la conceptualización de la subjetividad endriaga tratamos de evidenciar que el uso de la violencia frontal se populariza cada vez más entre las poblaciones desvalidas como una herramienta de enriquecimiento rápida que puede hacer frente a la desvirilización que pende sobre muchos varones dada la creciente precarización laboral y su consiguiente incapacidad para erigirse de manera legítima en su papel de macho proveedor. También resulta una estrategia eficaz para exorcizar la imagen y la condición de víctima y evitar ser leído como ilegítimo o minoritario por cuestión de clase o raza/etnia.¹¹⁷ (Valencia Triana, 2014, p. 76)

En bref, la subjectivité « *endriaga* » construit des modèles de masculinité qui deviennent désirables pour pouvoir participer de la légitimité du « capitalisme gore » : un néolibéralisme exacerbé qui fait du déversement de sang, lié au crime organisé, le prix à payer par le « Troisième Monde » pour suivre les logiques du capitalisme comme forme de légitimité et de progrès (Valencia Triana, 2014, p. 74). Dans ce cadre, les *sujetos endriagos* deviennent des sujets pleinement légitimes à exécuter la violence pour obéir aux demandes de l'injonction de masculinité. Pour la philosophe, il y a là un passage de la glorification du machisme dans le cadre de la constitution d'un nouvel État-Nation à une Narco-Nation dont le résultat est un déséquilibre

¹¹⁷ Avec la conceptualisation de la subjectivité *endriaga* nous essayons de mettre en évidence que l'utilisation de la violence frontale est de plus en plus popularisée parmi les populations démunies : c'est un outil d'enrichissement rapide qui fait face à la dévirilisation de beaucoup d'hommes suite à la précarisation croissante et à l'incapacité qui en résulte à accomplir de manière légitime leur rôle de mâle fournisseur. C'est aussi une stratégie efficace pour exorciser l'image et la condition de victime et éviter ainsi d'être lu comme illégitime ou minoritaire en raison de la classe ou de la race/ethnie.

radical dans l'exercice du pouvoir. Face à cela, Valencia remarque l'urgence de réviser, de faire connaître et de proposer des modèles de masculinités désobéissantes.

L'autorité est sujette à contestation

Mais il ne faut pas oublier que les catégories de genre sont des manifestations des cultures en mouvement et non pas des traits culturels permanents. Matthew Gutmann (2002), dans une recherche sur les masculinités basée dans un quartier populaire de Mexico appelé Santo Domingo, remarque comment des nouvelles configurations des identités sexuelles surgissent en réponse aux mouvements des femmes et d'autres luttes sociales. Selon lui, c'est grâce aux négociations entre femmes et hommes que la masculinité de nos jours s'est complexifiée. Il remarque que si les acteurs sociaux ont affaire à des scénarios qu'ils ne choisissent pas, leurs manières d'interagir à l'intérieur des restrictions sociales et culturelles et d'interpréter leurs rôles laissent place à de la créativité. Il ne s'agit donc pas d'une prédestination. Pour l'auteur, les interactions dans la vie quotidienne des personnes relèvent d'efforts psychosociaux complexes, tant de la part des femmes que des hommes, pour comprendre et transformer les frontières corporelles de genre. Il présente, par exemple, un dialogue avec ses voisins du quartier :

Como me explicó un vecino de la calle Huehuetzin, en Santo Domingo: "Nosotros los hombres mexicanos somos violentos, en el campo de fútbol y en el matrimonio". Otro amigo no estuvo de acuerdo: "Pues, es lo que ellos dicen que somos, pero la verdad es que somos cariñosos". "Ellos" son los expertos, los periodistas y comentaristas, políticos y antropólogos. Los expertos, dentro y fuera de México, con regularidad hacen conexiones estereotipadas entre violencia y hombría en México. (Gutmann, 2002, p. 113)¹¹⁸

Connell note que « c'est la revendication d'une autorité effective, plus que la violence directe, qui est la marque de l'hégémonie (bien que la violence constitue souvent le soubassement ou le support de l'autorité) » (2014, p. 74-75). Cela peut expliquer le fait que les réponses à l'injonction de la part des masculinités subalternes soient plus facilement et visiblement comprises comme

¹¹⁸ Comme me l'a expliqué un voisin de la rue Huehuetzin à Santo Domingo : « Nous les hommes mexicains nous sommes violents dans le terrain de football et dans le mariage ». Un autre ami n'a pas été d'accord : « c'est ce qu'ils disent que nous sommes, mais en vrai, nous sommes affectueux ». « Ils » sont les experts, les journalistes et les commentateurs, les politiciens et les anthropologues. Les experts de l'intérieur et de l'extérieur du Mexique ont tendance à faire des liens entre violence et virilité au Mexique »

machistes ou exacerbées que celles d'une masculinité hégémonique : cette dernière incarne, au contraire, la stratégie acceptée à un moment spécifique. Connell remarque aussi que la violence « fait partie d'un système de domination, mais elle marque aussi un indice de son imperfection. Si la hiérarchie qui résulte de ce système était complètement légitime, il n'aurait pas tant besoin d'intimider » (2014, p. 84). La masculinité hégémonique n'est donc pas « un type de personnalité figé et invariant, mais la masculinité qui est en position hégémonique dans une structure donnée de rapport de genre et qui est toujours sujette à contestation ». (Connell, 2014, p. 73) C'est là où l'urgence dont parle Valencia a sa place, ainsi que les études sur les masculinités telles que celles citées avant (Viveros, Guttman et Connell), entre autres.

Dans l'ambiguïté et les contradictions qui se déploient dans les pratiques structurées selon le genre, on peut remarquer le débordement du modèle binaire. Dans les ateliers, les *drag kings* revêtent souvent les traits d'une image de masculinité stéréotypée qu'on confronte avec l'expérience concrète de nos corps, de nos performativités intériorisées et de nos désirs. Le résultat est la manifestation continue des contradictions. Les corps des *drag kings* deviennent ainsi cet espace producteur d'une ambiguïté qui se met constamment en évidence. Aussi peut-on même arrêter d'y voir une oscillation entre des pratiques « féminines » ou « masculines » qui seraient des oppositions, pour y voir plutôt comme un trajet ou un voyage : « la réalité en voyage » (cf. *supra* p. 50).

Des masculinités et leur injonction à l'intérieur des ateliers dk

El Chava: Bon gré, mal gré, ma masculinité a été aussi construite en lien avec les modèles provenant du « Nord ». Lors de mon premier atelier en 2016 à Paris, j'ai eu besoin d'aide pour donner forme à mes poils faciaux : je n'arrivais pas à donner une belle forme à ma moustache...

— A vrai dire, je n'arrivais pas à donner une forme à mon *king*. En me regardant dans le miroir, je ne me voyais pas moi-même, mais je ne voyais personne d'autre non plus. Un des organisateurs m'a donné un coup de main avec la moustache et tout en faisant cela, il m'a demandé qui j'étais et comment je m'appelais. J'ai donné un nom au hasard, mais je n'avais pas d'histoire. Pourtant, à partir de notre conversation, j'ai retenu qu'il m'identifiait comme un *king* latino colombien. Je n'avais pas encore pensé à ma nationalité, mais je me suis dit, suite à cette présomption, que je

pourrais faire un *latin-lover*. Toutefois, à la fin de l'atelier, pendant que l'on se prenait en photo entre *kings*, l'un d'entre eux m'a dit que je faisais peur et que je pourrais être un *sicario*.



Figure 11. le premier

Les jours suivants, j'avais envie de continuer à déchiffrer ce personnage masculin que j'avais à peine aperçu. C'est là où je me suis demandé comment on m'avait identifié·e avec une telle facilité comme un *king* latino et renvoyé par conséquent à une position illégale et violente. En fait, même si j'avais développé un caractère de *latin-lover*, j'aurais basé la construction de ma masculinité sur des modèles qui depuis l'Europe ou l'Amérique du Nord sont assignés aux « hommes latinos ». Dans le parcours de ma recherche, j'ai pu m'apercevoir que ce n'était pas une expérience isolée. En entretien, Valencia me dit avoir vécu

des expériences semblables, elle me dit que dans un contexte où tu incarnes une culture différente, ton personnage peut être racialisé et rendu exotique. Cela, sachant que les masculinités visiblement racialisés sont comprises comme des corps imparfaits ou des copies de l'original : « [a tu king] no lo van a leer como un alto ejecutivo alemán, aunque puede ser que haya un alto ejecutivo alemán que tenga padres colombianos, no! » (S. Valencia, Entretien, 6 octobre 2017)¹¹⁹. Il est plus facile d'imaginer un latino violent, un macho dragueur ou une machine sexuelle, car un « homme latino » ne peut pas incarner l'idéal hégémonique de masculinité. Etant lue comme « latina » dans les ateliers *drag king* en France, ma transformation semble s'acheminer « naturellement » vers un modèle de masculinité déjà pris dans une structure hiérarchique. A ce sujet, Clara C. Greth (Clark Kent), remarque pendant notre entretien que le fait d'être un dk noir n'est pas toujours évident.

Clara C. Greth (Clark Kent) : Ce n'est pas toujours attendu et du coup ça amène d'autres choses... Parce qu'on me le dit, on me le fait remarquer, même sans vouloir être méchant (...). J'essaie de créer un personnage, en fin de compte, pas que, le personnage m'a donné à être. Oui, je

¹¹⁹ « Ton king ne va pas être lu comme un cadre supérieur allemand, par exemple, alors que pourquoi pas ! Il peut y avoir un cadre supérieur allemand avec des parents colombiens ! »

suis noire, mais je suis plus que noire, je suis un drag king quand même (...). Avec lui tu peux avoir tout et n'importe quoi de toute façon. Mais c'est dommage de venir et m'arrêter là-dessus (Entretien, 28 février 2019).

— Selon l'expérience de Clark Kent, dans les réactions du public il y a une tendance à réduire toute la performance de l'artiste à sa race, effaçant toute autre potentialité. Greth signale que le public et la scène queer en général, à Montpellier, sont constitués en majorité par des personnes blanches. Elle remarque par la suite, qu'elle y a croisée quelques personnes « qui sont plutôt métisses et qui viennent en tant que *drag*, mais il n'y a pas de personnes noires, donc ce n'est pas le même impact » (Entretien, 28 février 2019). Il semble que face à des personnes métisses, le public ne se pose pas forcément des questions sur la blancheur dans laquelle il est immergé, il n'y a pas forcément une rupture évidente avec cette blancheur.

Cela répond au continuum de couleur dont nous avons parlé auparavant. Face à un public blanc, les personnes métisses à la peau claire auront la possibilité de passer plus ou moins inaperçues ou sans trop déranger le statut chromatique du milieu. Cela à travers l'assimilation culturelle, en gardant les rôles qu'on attend d'elles et en reproduisant le racisme que cette échelle chromatique implique. En revanche, quand ces personnes ne suivent pas ces injonctions, le dérangement peut bien se faire sentir. Ainsi, il est à noter que, dans la construction de nos *kings*, on peut s'apercevoir aussi qu'une masculinité se construit non seulement vis-à-vis de la féminité, mais aussi des rapports sociaux qui déterminent et hiérarchisent les relations entre hommes.

Des corps incohérents contre l'injonction

Par ailleurs, je n'expérimente pas ma performance king et ma performativité automatisée de féminité de la même façon, ce n'est pas exactement la même chose. La performance dk est pour moi un mécanisme capable de rendre perceptible cette intériorisation des configurations de genre et de créer des outils pour sortir des limites que ces dernières nous imposent. Il ne s'agit donc pas de suivre une injonction de masculinité. Lorsque j'ai cru sentir son poids pendant quelques secondes, je ne l'ai pas fait à partir d'un désir d'appartenir à une communauté masculine, mais plutôt à partir d'un état de peur d'être violente à cause justement du fait que je n'appartiens pas à cette communauté. La gestuelle plus ample et agressive m'est apparue comme un mécanisme temporaire de défense plus que comme un besoin de conquérir un objet de pouvoir. Mais cette peur est différente de celle que je ressens dans ma performativité quotidienne de la féminité. La

différence, je pense, est surtout dans ce qui motive ces peurs. Comme dk, j'ai senti le risque d'être tabassé, comme femme, je sens d'abord la menace du viol. Même si la violation peut être un risque aussi pour une masculinité dk, cela ne m'a pas traversé l'esprit tout de suite. Dans tous les cas, je ressens la façon dont tant la féminité que la masculinité sont vécues, comme un statut instable qui ne s'acquiert donc pas naturellement. Au contraire, dans les deux cas, l'appartenance à l'un ou à l'autre semble marquée par une violence persistante.

Or, comme entre le gode et le pénis, la relation entre une masculinité biologisée et la performance dk n'est pas celle d'une imitation. Ce qu'on est censé copier, est encore une copie, l'original s'apparente à l'illusion névrotique dont je parlais plus haut. Dans les ateliers, on met en évidence et on joue avec la fluidité des identité en créant des dissonances. Celles-ci peuvent rendre manifeste la possibilité de re-signifier les catégories de genre, même si cette possibilité relève d'une pratique délibérée et ne se produit pas à grande échelle. Comme Greco l'écrit, « les ateliers dk participent à un travail de résistance de l'intérieur (...), 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 masculinités qui sont ici investis d'un sens nouveau ». (2018, p. 30)

Les corps *king*, continue cet auteur, ne répondent pas à des conditions de vérité sexuée où « un homme à un corps d'homme doté d'un pénis, de testicules, de poils et de cheveux courts ». C'est-à-dire qu'un dk « ne reproduit pas forcément un modèle de masculinité normée ». Les dissonances produites peuvent générer des lectures des corps « incohérentes », selon une norme ordonnant « qu'un corps d'« homme » soit « masculin » et qu'un corps de « femme » soit « féminin » ou que la masculinité et la performativité soient incarnées par des personnes assignées « hommes » ou « femmes » à la naissance » (Luca Greco, 2018, p. 81).

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Moi, je joue toujours dans l'idée de « regarde à quel point cette masculinité-là est absurde ». C'est pousser le concept à l'absurdité vraiment, à la plus haute absurdité qu'on peut atteindre, parce que je suis pas un mec, mais je l'incarne, mais en même temps je le suis un peu, et en même temps les gens comprennent pas, oui, c'est complètement absurde. Voilà, c'est absurde, donc on va le dépasser.

En résumé, à travers l'exercice de déplacement entre les catégories de genre, on met en question l'injonction d'un mot déjà écrit qui s'impose comme loi transcendante pour déterminer la manière selon laquelle nos corps doivent vivre. Les ateliers dk peuvent ainsi générer une déviation dans le système de rationalité qui rend invisible l'expérience concrète des corps comme source de connaissance et de créativité dans la détermination de nos manières de vivre. À travers les ateliers, avec nos corps *kings*, *queens* et ceux qui sont plus visiblement hybrides, nous mettons en question tant la normativité de la division binaire, que le statut dominant de la masculinité. Par ce biais, ces ateliers peuvent encourager à l'exploration, l'exposition ou la création de possibilités de désobéissance basées sur nos expériences corporelles concrètes, qui ne peuvent avoir lieu qu'à partir des tensions correspondant aux contextes actuels dans lesquels nous sommes immergés. Ainsi, face à « la urgencia de construir/visibilizar masculinidades desobedientes » (l'urgence de construire/rendre visible des masculinités désobéissantes) (Valencia Triana, 2014, p. 70), peut-être que les ateliers dk peuvent se présenter comme un dispositif de réponse. Ceci nous amène à la scène suivante sur la porosité entre l'art et la vie.

Scène 4. L'estompage des limites entre le théâtre et la vie

« Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au monde réel. Il sera ce monde lui-même ou alors nous nous passerons du théâtre »

(Artaud, A., 1980, p. 12)

Le jeu avec les codes de la masculinité et de la féminité nous permet de les désessentialiser et d'accroître ainsi nos possibilités d'action pour la construction de nos subjectivités. En ce sens, les ateliers dk constituent une pratique où les limites entre art et vie s'estompent : comme dans le théâtre de la cruauté, les effets des ateliers se poursuivent au-delà des quelques heures où ils se tiennent. La cruauté qui est activée lors de ces ateliers peut avoir des répercussions durables sur notre manière d'appréhender le monde au quotidien. Cette cruauté peut agir comme un déclic qui modifie la construction de nos corporalités et nous ouvre de nouvelles façons de nous positionner, donnant accès à des perspectives personnelles, sociales et politiques auparavant inaperçues. Les répercussions que peuvent avoir les ateliers sont susceptibles de prendre plusieurs formes. Je vais me focaliser sur trois d'entre elles, qui s'entrecroisent : la déstabilisation du statut dominant de la masculinité et de la différence sexuelle, les bénéfices émancipatoires dans la compréhension de soi et de l'espace, et l'ouverture à l'expérimentation d'une érotique non normative. *Ces trois possibilités constituent les trois premiers tableaux de cette scène, il y a à la fin un quatrième tableau où vont défiler les différentes manières dont la cruauté s'est manifestée dans cette pièce.*

Tableau 1. Des masculinités désobéissantes et autres hybrides

Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.

— Comment cela ?

Comment cela ?

De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier.

— En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

Je dis, pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,
dieu,
et avec dieu
ses organes.

Car liez-moi si vous voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lors que vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

(A. Artaud, 2004, p. 1654)

Damian Lázuli : Yo comencé a meterme en el dk con mucha curiosidad y a la vez miedo. Justo ese miedo que es como una señal de alerta cuando te estas acercando a algo que te convoca en serio, que no es nada más un juego. Para mí fue como llegar a ese paraíso que no encontraste cuando eras niño, porque te dicen « ¡Ah, esto es lo que te tiene que gustar! » Y son las estéticas heteronormadas que ¡chale, no me gusta nada! No me satisfacen nada. Pero aquí todo va de lo torcido y es una estética que a mí me deslumbra: cómo las *drag queens* se apropian de la feminidad y la llevan hacia otras estirpes, cómo nosotros hacemos masculinidades que van de otras cosas, que no es la prototípica. Eso me generó una reconciliación con mi historia al permitirme relacionarme con otro tipo de masculinidad. Esto posibilita en mi historia de lesbiana feminista el planteamiento de una transición hacia el ser varón, porque entonces, de esta forma, sí podría. Porque sí me es problemático el ocupar ese lugar de hegemonía y de dominación, pero el dk me ha permitido descubrir otros posicionamientos de masculinidad que me atraen y me gustan para mí. (Entretien, 11 décembre 2017)¹²⁰

¹²⁰ J'ai commencé à faire du dk avec beaucoup de curiosité mais aussi avec une certaine peur : cette peur qui agit comme un signal d'alerte quand tu t'approches de quelque chose qui t'interpelle sérieusement, qui n'est pas seulement un jeu. Pour moi, ça a été comme d'entrer dans ce paradis que l'on ne parvient pas à trouver lorsque l'on est enfant parce qu'on nous dit : « C'est ça ce que tu dois aimer ! » Et ce sont des esthétiques hétéronormées, que je n'aime pas du tout ! Rien de tout ça ne me plait. Mais ici, par contre, tout est tordu et c'est une esthétique qui m'éblouit : les *drag queens* qui s'approprient la féminité et en génèrent d'autres lignées, la façon dont nous créons nos masculinités qui ne sont pas prototypiques. Tout ça m'a conduit à me réconcilier avec mon histoire : ça m'a mis en relation avec d'autres masculinités. Ça rend possible, dans mon histoire de lesbienne féministe, que j'envisage une transition vers l'être homme, parce que de cette manière-là, ça serait possible. Parce qu'il m'est en effet problématique d'occuper cet espace

— Le dk a la potentialité d'être un dispositif pour construire et visibiliser des masculinités, des féminités et d'autres configurations désobéissantes. Il y a une volonté de sortir des modèles rigides et hégémoniques de genre. Pour Valencia (2014), la visibilité, la reconnaissance et la création des masculinités critiques qui détournent l'injonction de la masculinité traditionnelle peuvent permettre de prendre conscience des conséquences de l'obéissance aveugle : le lien de cette obéissance avec la classe des sujets *endriagos*, avec la violence de genre, raciste et classiste, avec la construction des Etats-Nation et des narco-gouvernements, avec la manière dont on accède au pouvoir.

Comme on l'a vu, les ateliers dk ne se limitent donc pas à un déguisement. Greco remarque que dans ces pratiques, la « frontière entre l'être et le paraître est mise à mal (...). Ce n'est pas pour « paraître » mais pour donner libre cours à un « être » (parmi d'autres possibles) — qu'on n'as pas encore eu l'occasion de vivre ou d'explorer — qu'on participe aux ateliers » (2018, p. 30). Il ne s'agit pas de masquer un être véritable que l'on dissimulerait ainsi, mais plutôt de détourner la mascarade qui opère une catégorisation sexuée des êtres. Greco propose de parler d'une contre-mascarade où « 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 » (2018, p. 31). Dans le même sens, les ateliers ne cherchent pas à reproduire une « vérité » de la masculinité, mais à déstabiliser cette catégorie en visibilisant son instabilité fondamentale. Si la pratique dk s'inspire bien de formes stéréotypiques de la masculinité, ce n'est pas pour les renforcer en cherchant à les imiter parfaitement comme s'il s'agissait d'originaux à reproduire, mais pour manifester leurs contradictions, leurs dissonances, à partir desquelles construire des résistances possibles. Greco appelle *incorporalité* « 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 » (2018, p. 30).

En jouant avec les masculinités, en les parodiant ou en laissant manifester en nous des masculinités qui nous réconcilient avec nos histoires et nos manières de vivre le monde, le dk devient ce que j'appellerais un « dékingement » du *King*. En parlant des *drag queens*, Berger (2013) analyse ce qu'implique l'utilisation du terme *queen* : la Reine symbolise un idéal de genre à la fois « féminin » et porteur de pouvoir. Se centrant notamment sur la dynamique des concours

d'hégémonie et de domination, mais le dk m'a permis de découvrir d'autres positionnements de la masculinité qui m'attirent, qui me plaisent.

drag queens et sur leur structure compétitive, Berger voit dans l'interprétation de cet « idéal » féminin la manifestation d'une pétition de pouvoir : d'un « vouloir être (élu) reine » ou « roi », une aspiration à l'œuvre dans toute tentative d'incarner un genre. Mais « de quel pouvoir parle-t-on là ? — se demande Berger — Une « reine » règne-t-elle sur les « cœurs » et les « esprits » comme un « roi » règne sur ses sujets et son pays ? » (2013, p. 96). L'autrice développe alors deux acceptions différentes du mot « pouvoir » : d'une part, il y a le pouvoir du *despote*, lié au radical *potis* provenant de la racine sanskrite *patih*, qui veut dire époux, chef de famille, maître de la maison et de toutes les personnes confinées dans l'espace domestique. D'autre part, il y a le pouvoir du *basileos*, celui qui est exercé dans la sphère publique par un chef élu. Ce pouvoir « n'est pas de l'ordre du « *potis* », mais de la « *dynamis* », qui a donné d'autres dérivés (« dynamique », mais aussi « dynastie », d'après le verbe « *dynastai* » de même famille) » (2013, p. 101). Bref, il y a donc, d'une part, le pouvoir comme domination, lié à l'organisation hiérarchique des rapports de sexe et de race, et le « pouvoir » comme « *dynamis* », à la fois force « productive » et « action ».

Le *King*, le Roi, avec une majuscule, est selon moi porteur de ces deux formes de pouvoir. Il peut évoquer une figure de mâle alpha supérieur et dominant qui échapperait, « comme tous les souverains, à la loi de vigilance critique appliquée aux sujets qu'il concerne ou qui le concernent » (A.-E. Berger, 2013, p. 99). Mais les ateliers dk ne donnent pas lieu à un concours ; on ne cherche pas à distinguer spécialement le plus *King* de tous les *kings*, il n'y a ni compétition, ni élus. Dans les ateliers dk, les rois n'ont pas de couronne et, s'ils n'obéissent pas à la loi, ils n'y échappent pas tout à fait : en *drag king*, nous trahissons constamment la masculinité du mâle alpha.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Moi, je joue toujours avec l'idée de dire : « regarde à quel point cette masculinité-là est absurde ». C'est pousser le concept à l'absurdité vraiment, à la plus haute absurdité qu'on peut atteindre, parce que je suis pas un mec, mais je l'incarne, mais en même temps je le suis un peu, et en même temps les gens comprennent pas, oui, c'est complètement absurde. Voilà, c'est absurde, donc on va le dépasser. (Entretien, 22 février 2019)

— Dans mon cas, ma gestuelle habituelle a tendance à infiltrer la gestuelle de mon *king*, en le démasculinisant continuellement. En dk je me retrouve ainsi dans une position qui me permet d'expérimenter dans la chair certains privilèges de la masculinité, par exemple quant à la division genrée de l'espace, mais la position que j'occupe alors dans l'ordre genré reste dérangeante pour ceux qui essaient de faire rentrer mon corps dans un système de catégorisation binaire. Je dirais

qu'il s'agit d'une masculinité qui se « dékingue » à chaque fois qu'elle s'exprime ou qui génère des « performatiques » masculines et féminines qui se mélangent, résistant ainsi à l'hégémonie de la binarité. C'est en ce sens que je perçois le devenir dk comme un processus de « dékingement » : où le *king* perd sa majuscule en conséquence du brouillement des limites entre masculinité et féminité et de la désobéissance aux injonctions de la différence sexuelle. Au cours de certaines performances, dont les miennes, les *drag kings* finissent par faire tomber leur paquet ou montrer leurs bandages, et ces révélations font partie intégrante de la mise en scène. Ce « dékingement » tout à fait littéral est encore une façon de rendre évidente l'artificialité de la figure du Roi : il s'agit toujours de mettre en scène une désobéissance à l'injonction de masculinité.

Par ailleurs, il semble important de souligner qu'en faisant le récit de nos expériences dk, beaucoup d'entre nous faisons référence à notre jeunesse ou à notre enfance : la masculinité que l'on retrouve en soi et que l'on exprime provient souvent d'un moment passé, antérieur au sentiment d'un impératif spécifique de genre. Autant Greth que Fernandez et Lazuli, par exemple, s'inspirent de leur enfance pour le style, les gestes, la personnalité ou les mises en scène de leur dk. Lazuli m'a notamment expliqué que le surnom de Damian est Dami, et que c'est un mot qu'iel aimait quand iel était petit·e : c'était le nom de certains bonbons et des glaces. Greth m'a quant à elle confié en entretien : « J'ai envie de jouer un peu sur mon enfance. Les années 90 m'ont tellement construite que maintenant j'ai envie de les ressortir dans ce personnage-là ». Fernandez, de son côté, me raconte que quand elle était gamine, elle se voyait comme un garçon, mais qu'à l'adolescence, ça lui a passé.

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Mon premier atelier, je me rappelle du moment avec ma copine où je me suis dit : « Peut-être que je vais avoir une dysphorie qui va me revenir », et j'avais vraiment peur en fait : « Wow, toutes ces réflexions, ces trucs où je me sentais pas comme il fallait, dans la bonne binarité, ça va me revenir et j'ai pas envie ! » C'était assez flippant. Et je l'ai fait, et pas du tout ! J'ai kiffé.

— Lazuli parle d'avoir trouvé « *ese paraíso que no encontraste cuando eras niño* » (ce paradis que l'on ne parvient pas à trouver lorsque l'on est enfant). Il associe ce paradis à une fluidité des catégories de genre. En effet, les références à l'enfance que mobilisent les personnes interviewées renvoient souvent à un moment où les frontières entre la masculinité et la féminité étaient moins

figées : il existait davantage de circulation, de possibilité de passer de l'un à l'autre ou d'habiter un entre-deux, un espace liminal que les ateliers *drag king* semblent capables de rouvrir.

Ce paradis d'enfance, dont parle Lazuli, renvoie selon Freud (1987) à une période de la vie où les humains auraient une disposition à expérimenter ce que l'auteur appelle des « perversions » avec le moins d'inhibitions. Pour Freud, pendant l'enfance, la pulsion sexuelle se satisfait de manière autoérotique, sans objet sexuel précis au-delà du corps propre de l'enfant et des plaisirs qu'il peut octroyer. La différence sexuelle n'est pas une question centrale à ce moment-là de la vie psychique de l'individu : la subordination de la pulsion sexuelle aux organes génitaux n'est que la dernière phase de l'organisation sexuelle, et cette subordination se met en place surtout pendant la puberté. La recherche du plaisir pendant la petite enfance est le fait d'une vie psychique dépourvue de la structure organisationnelle qui ordonne la vie sexuelle « adulte ». Freud reconduit les impératifs sociaux traditionnels en affirmant la sexualité « adulte » comme hétérosexuelle et pénétrative : elle doit être centrée sur les organes génitaux comme seule zone érogène et elle se trouve limitée par des forces de résistances psychiques telles que la pudeur, la douleur, le dégoût et la moralité. Dans la mesure où ces modes de résistance et de répression sont à peine en formation chez l'enfant, la pulsion sexuelle peut engendrer des « débordements », avec pour conséquence que l'enfant se comporte comme un « pervers polymorphe », qui s'engage dans une série de pratiques érotiques sans rapport avec la fonction reproductive. Freud comprend l'existence de pratiques « perverses » chez les adultes comme une régression à la période enfantine, pendant laquelle les normes sociales agissent avec moins de force sur l'individu : « tous les facteurs qui nuisent au développement sexuel manifestent leur action en ceci qu'ils provoquent une *régression*, un retour à une phase antérieure du développement » (1987, p. 192). Une « aberration » sexuelle, écrit Freud, suppose un degré « d'inhibition du développement et d'infantilisme » (1987, p. 180).

Bref, la vie sexuelle « mature » est pour Freud celle qui intègre les normes d'une sexualité hétéronormée et reproductive, encadrée par le triangle œdipien : papa-maman-moi. Freud instaure ainsi la structure épurée de la famille nucléaire comme norme pour juger de la santé ou de la maturité psychique des individus. Mais pour Deleuze et Guattari (1972), il s'agit là d'une structure sociale et psychique qui contrôle et réprime le désir des individus pour assurer la perpétuation de l'ordre social régnant. Ces auteurs mettent en question le rôle déterminant que Freud donne au

triangle œdipien dans la construction par l'individu d'une organisation psychique fonctionnelle et épanouie.

Si le désir est refoulé, c'est parce que toute position de désir, si petite soit-elle, a de quoi mettre en question l'ordre établi d'une société : non que le désir soit a-social, au contraire. Mais il est bouleversant ; pas de machine désirante qui puisse être posée sans faire sauter des secteurs sociaux tout entiers. Quoi qu'en pensent certains révolutionnaires, le désir est dans son essence révolutionnaire - le désir, pas la fête ! - et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d'exploitation, d'asservissement et de hiérarchie ne soient compromises. Si une société se confond avec ces structures (hypothèse amusante), alors, oui, le désir la menace essentiellement. Il est donc d'une importance vitale pour une société de réprimer le désir, et même de trouver mieux que la répression, pour que la répression, la hiérarchie, l'exploitation, l'asservissement soient eux-mêmes désirés. (Gilles Deleuze & Guattari, 1972, p. 138)

En ce sens, il existe un lien entre la cruauté artaudienne et le désir tel qu'il est décrit par Deleuze et Guattari : la cruauté implique ce désir de faire voler en éclats les structures qui contraignent la vie psychique. L'expérience de ce désir provoque un mélange de peur et de plaisir, comme en témoignent plusieurs personnes que j'ai pu interviewer. C'est un désir cruel car il implique une lutte contre soi-même, contre l'asservissement, la répression et la hiérarchie qu'on a appris aussi à désirer, que l'on a normalisés et incorporés. C'est cette cruauté du désir libérateur qui s'exprime dans les pratiques *drag king*. Ces pratiques, qui nous ramènent à une période de « perversion polymorphe », où les frontières de genre, ainsi que l'articulation du genre et de la sexualité, demeurent confuses, peuvent également se comprendre comme des pratiques des-œdipianisantes : mettant en question les normes sociales du triangle œdipien, ces pratiques rouvrent la possibilité d'habiter entre les frontières, faisant éclater les limites et les contraintes que ce modèle d'organisation sociale et psychique suppose. La valeur émancipatoire de ces pratiques est en effet tout à fait centrale, voire constitue la motivation première de leur mise en œuvre.

Tableau 2. Bénéfices émancipatoires

Le théâtre de la cruauté
n'est pas le symbole d'un vide absent,
d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme.
Il est l'affirmation
d'une terrible
et d'ailleurs inéluctable nécessité
(Artaud, 2004, p. 1657)

Nancy Cázares (Gabriel) : Para mí el dk fue darle la cara al trauma de que siempre me molestaron en la escuela por machorra. Dejé de presionarme por estar femenina. ¡Si les molesta que sea muy masculina, pues ahí les va! (Entretien, 6 décembre 2017)¹²¹

Si les ateliers dk ont une valeur émancipatoire, c'est qu'ils proposent un travail de reconfiguration symbolique et pratique de l'expérience de nos propres corps. Ainsi, comme on l'a vu, la mise en scène de divers types de masculinités, ou bien d'autres formes de corporalités hybrides, implique une incarnation matérielle qui modifie nos manières de vivre le monde. En ce sens, le *drag* que l'on fait dans les ateliers ne se réduit pas à être une représentation qui se donne en spectacle à un regard extérieur. En réalité, ce qui est donné à voir dans cette matérialisation d'un désir émancipé ou émancipatoire met à mal précisément la division stricte entre intérieur et extérieur. Si représentation il y a, celle-ci a un ancrage corporel qui brouille les limites entre représentation et présentation, entre mise en scène et réalité. A ce sujet, Marzouk me dit en entretien :

Construire son corps king, c'est d'abord enlever toutes ces vulnérabilités avec lesquelles chacun·e a dû gérer en fonction de ses moyens, de ses outils, de ses réflexions, pour après aller vers une force que tu choisis (...). Ce que tu vas être, ce que tu vas faire c'est complètement scénarisé et c'est scénarisé de façon bénéfique. C'est pour te faire du bien. C'est pour te sortir parfois des impasses auxquelles ton corps n'a pas trouvé d'issue. (Entretien, 2 mai 2017)

¹²¹ Pour moi, le dk a été comme affronter le trauma de comment on se moquait de moi à l'école car j'étais un garçon manqué. J'ai arrêté de me mettre la pression pour être plus féminine. Si ça vous gêne que je sois trop masculine, prenez mon dk dans la gueule !

Lorsque j'ai fait des conférences performées en dk, j'ai ressenti un peu moins ma vulnérabilité liée à la prise de parole en public. Le dk me fait sentir une force que je ne trouve pas toujours dans ma manière habituelle de performer pour faire une conférence. Greth (Entretien, 28 février 2019), me parlant de la mise en scène qu'elle prévoyait, m'a dit qu'elle allait la faire autour de la question de ce que c'est d'être une personne noire, et qu'elle allait se baser pour cela sur la chanson de Syl Johnson, *Is It Because I'm Black*. Elle m'a expliqué qu'elle allait le faire en tant que Clark parce qu'elle avait besoin d'un certain courage pour lire le texte de cette chanson, et que la timidité qu'elle pouvait ressentir en tant que Clara, elle ne la ressentirait pas en tant que Clark. Parfois, c'est « plus facile de faire des choses avec Clark qu'avec Clara », « je suis peut-être plus chiant avec Clark », remarque-t-elle. Fernandez (Entretien, 22 février 2019), de son côté, me dit que Robin est un filtre lui permettant d'accéder « à tout un tas de possibilités » : des actions théâtrales, de la danse, du réalisme sérieux ou de la comédie, des lectures de contes, etc. Pour Lucie, Robin est une source de créativité qui l'encourage à se « lancer dans des domaines où [elle] ne se lancerait peut-être pas en tant que Lucie ». Robin lui donne le sentiment d'une légitimité en tant qu'artiste.

En outre, rappelons que les prothèses sont des dispositifs qui facilitent une prise de conscience de la plasticité de nos corps. Lorsque cette plasticité est devenue plus familière, les prothèses ne sont pas indispensables. Marzouk me raconte que quelques semaines après avoir participé avec Barrier à son premier atelier dk, elle l'a appelé et lui a dit : « putain, tu vois là, je suis en robe, en talons, en rouge à lèvres et sac à main, et je peux te dire que la plus grosse paire de couilles, c'est moi qui l'ai ! » (Marzouk, Entretien, 2 mai 2017).

A propos de cette expérience, Barrier précise :

C'est que tout d'un coup j'avais l'impression d'avoir un peu de testostérone en excès, dire que tout d'un coup j'étais un peu devenue King Kong. Voilà, alors là j'avais changé de voix, j'étais un peu assise dans ma gravité et oui, j'avais l'impression tout d'un coup que je pouvais prendre la place dans mon univers urbain en tant que femme. (...) Dès le départ, c'est pour moi un travail d'*empowerment* féministe, c'est-à-dire qu'on sait qu'on ne peut pas se promener comme on veut dans l'espace urbain, on sait qu'on ne peut pas prendre encore la place qu'on veut dans nos boulots, donc c'est une façon de prendre conscience. (2016)

Je dirais que cette prise de conscience qui passe par l'expérience de modifications corporelles est ce qu'avec *artaud*, on a désigné comme une « conscience appliquée ». C'est un aspect de la cruauté dont on peut dire qu'il est activé pendant les ateliers dk. Il y a de la cruauté au sens où se produit un déplacement qui perturbe la position de nos organismes. Ce déplacement peut générer une conscience des impératifs de genre qui sont incarnés par nos corps ou des expériences de l'espace qui nous sont interdites. C'est le cas, par exemple, de la difficulté que beaucoup des personnes socialisées en tant que femmes évoquent lorsqu'elles cherchent à arrêter de sourire tout le temps.

Un peu de la même façon que Barrier, Cázares (Entretien, 6 décembre 2017), de son côté, m'a dit en entretien que l'une des choses que la pratique dk lui a apprise, c'est qu'elle n'avait pas besoin d'être en *king* pour maîtriser son propre espace. En outre, Asturiela/Victor¹²² m'a affirmé qu'à partir de son expérience dans l'atelier à Mexico, iel s'est étonné·e d'apercevoir en iel une sorte de machisme intériorisé. D'abord, iel a noté qu'iel pouvait avoir des gestes de condescendance identifiés comme « masculins » envers d'autres femmes, manifestant ainsi en quelque sorte la supposition d'une plus grande faiblesse des femmes. Ensuite, iel s'est étonné·e de constater à quel point, dans ses relations avec des hommes, iel avait des demandes très exigeantes et parfois absurdes en termes de chevalerie ou de galanterie.

Personnellement, en tant que femme cisgenre, je ne me croyais pas aussi féminine. Lors des premiers ateliers, j'ai été étonnée de constater à quel point mon corps transpirait la « féminité » : à part ce sourire incontrôlable que je n'avais jamais remarqué auparavant, je me suis rendu compte que ma manière de socialiser passait beaucoup par des gestes qui visaient perpétuellement à faire plaisir aux autres. Même s'il ne s'agit pas nécessairement de quelque chose de problématique, le fait d'en prendre conscience a provoqué un certain choc en moi. Cela m'a donc permis de mieux connaître mon corps : de jouer avec mes automatismes en les reconnaissant comme des dispositifs parfois malléables, ou de ne pas les comprendre comme forcément l'expression d'une vulnérabilité ou d'une faiblesse. Rebeca/Pablo, un *drag king* de l'atelier de Colima, a iel aussi exprimé un sentiment de choc semblable au mien : en expérimentant pendant la première séance sa masculinité *king*, iel a également pris conscience de l'enracinement profond chez iel de certaines habitudes dites féminines et dont iel ne se rendait pas compte jusque-là.

¹²² J'utilise le slash lorsqu'une personne me parle d'elle en étant en *drag*.

Les ateliers permettent une prise de conscience de la façon dont les technologies de genre s’ancrent dans nos corps et génèrent certaines significations par le biais de la matérialité corporelle même, sans passer par une rationalisation abstraite. Il se produit ainsi chez la personne participant à un atelier dk une perception de la dimension performative du genre. Cela donne lieu à son tour à un *empoderamiento* (une prise de pouvoir dans le sens de la *dynamis*) ou à un sentiment de libération de la part des participant·es, qui les encourage à investir leur corps simultanément comme un espace de création artistique et de résistance politique.

Sayak Valencia: Yo siento un poco que, para mí, el *drag* tenía que ver con un travestismo mental, porque a mí me educaron como varón: mi papá me decía hijo, yo le decía que era una niña con 4 años y él me decía “sí, hijo”. Bueno, era una forma de hablar. Le preguntaba que, si tuviera un hermano, le diría “hija”, y él me respondía “también, no pasa nada”. No había mucho límite, no tenía un terreno muy binario desde mi casa. Pero después, me di cuenta de lo que en el aspecto político es ser una mujer, lo que representa nuestro cuerpo o cómo su lectura es diferente e implica desigualdades. A partir de ahí, me interesó mucho arrebatarse el poder de la representación y entender que con la corporalidad y con estas cosas mínimas de indumentaria, de disrupción pequeña, se podían hacer cosas, la gente se escandalizaba mucho porque me ponía bigote. ¡¿Por qué?! Estas cosas muy mínimas que desenlazan ciertos ejes me parecen super poderosas. (Entretien, 6 octobre 2017)¹²³

— Il s’agit là d’une libération ou d’une satisfaction qui manifeste que le travestissement remplit une fonction sociale. Bourcier (1999) explique ainsi que le travestissement opère un travail féministe de remise en cause d’« une conception naturalisant et aliénante de la différence sexuelle ». Mais cet auteur en appelle à ne pas limiter la fonction sociale du travestissement à la seule contestation de l’oppression des femmes, c’est-à-dire à ne pas faire de « l’être femme » le pivot central de la pratique du travestissement. Cela invisibilise la pluralité des identités féminines,

¹²³ Pour moi, le drag implique un travestisme mental, parce que moi, on m’a éduquée en tant que garçon : mon père m’appelait son fils. A quatre ans, je lui disais que j’étais une fille et il me répondait « oui, mon fils ». Bon, c’était une façon de parler. Je lui demandais, si j’avais un frère, s’il l’appellerait « ma fille », et il me répondait « oui, sans problème ». Il n’y avait pas trop de limites, ce n’était pas un terrain trop binaire chez moi. Mais après, je me suis rendue compte de l’aspect politique de ce que c’est d’être une femme, de ce que notre corps représente ou de comment la lecture de celui-ci est différente et entraîne des inégalités. A partir de ce moment-là, je me suis beaucoup intéressée à comment me saisir du pouvoir de la représentation et à comprendre qu’à travers la corporalité et à travers des petites choses comme celles qui touchent à la tenue vestimentaire, je pouvais générer des petites perturbations : les gens se scandalisaient parce que je portais une moustache. Pourquoi ? Ces choses toutes petites qui défont certains pivots me semblent très puissantes.

désexualise cette pratique, relève d'une vision hétérocentrée du travestissement et constitue un oubli de « l'hypothèse transsexuelle » (selon les termes utilisés par Bourcier). Selon Bourcier, il s'agit d'une réduction qui revient à prendre « la femme » comme paradigme de référence, ce qui entraîne une essentialisation de la féminité et l'exclusion des identités lesbiennes et trans, ainsi que, selon moi, des identités raciales invisibilisées par une conception dite « universaliste » des rapports sociaux de sexe et des identités liés à des cosmogonies non-occidentales qui ne sont pas réductibles à une lecture de la différence sexuelle (Giuseppe Campuzano, 2006, 2008).

Si en effet, les ateliers sont une « occasion de constater les changements d'attitudes très concrets et les privilèges que confère immédiatement la masculinité par rapport à la féminité dans notre société » (Bourcier, 1999, p. 125), on a pu voir qu'il y a plus que cela en jeu. Il y a, par exemple, le déclic qui nous amène à fabriquer des identités plurielles et fluides : qui ne partent pas nécessairement d'une identification féminine pour se déplacer exclusivement vers une position masculine. Par exemple, lorsque Lázuli exprime la façon dont les ateliers ont été une sorte de déclencheur pour mener un processus de transition identitaire, iel se positionne comme lesbienne féministe dont la question d'une transition était déjà latente depuis longtemps : on ne peut pas assumer qu'yel part d'un être « femme » dans son processus *drag*. C'est pareil lorsque Marzouk me dit en entretien : « tu vois, maintenant, je suis plus décodé en masculin, j'ai un peu de poils... Moi, je suis dans un protocole transgenre depuis bientôt 2 ans. Donc, maintenant, on me décode plus au masculin... avant j'étais vraiment décodé gouine... ou les gens ne savait pas trop » (Entretien, 2 mai 2017). Dans le même sens, on peut lire l'expérience de Cázares lorsqu'elle dit que le dk lui a permis de reprendre le mot « machorra » (garçon manqué), qui lui avait été dirigé auparavant comme une insulte, pour s'affirmer soi-même : cela depuis une sorte de féminité qui ne correspond pas tout à fait à une idée de ce que doit être une « femme ».

Pour moi, dans les ateliers, il s'agit, avant tout, de prendre conscience de l'espace et de la manière dont on l'occupe, de réaliser que nos corps sont en déplacement continu, en train de se construire constamment et que l'on peut se rapprocher ce mouvement. La réalisation de ce déplacement et la possibilité de jouer avec lui, c'est-ce qui à mon avis, peut être émancipatoire. De plus, comme Greco le remarque, dans plusieurs performances, « ce qui est représenté est moins une masculinité qu'une figure hybride », il y a une fluidité entre les genres et « les performeur·e·s ne sont pas nécessairement des personnes assignées femme à la naissance mais aussi des garçons, des

travestis, des trans MtoF, FtoM, [des personnes de genre fluide], qui désirent explorer d'autres voies de la masculinité, d'autres possibles en matière de genre et de corps » (2018, p. 81).

Victor Marzouk : La question du genre, elle est jamais définitive, elle est toujours en travail. C'est quelque chose qui travaille, c'est comme ta psyché... Et les gens chez qui le genre est définitif, c'est un peu de gens morts. Pour moi, ils se mettent en prison eux même, quoi. (Entretien, 2 mai 2017)

Tableau 3. Erotisation

Le corps humain est une pile électrique
chez qui on a châtré et refoulé les décharges,

dont on a orienté vers la vie sexuelle
les capacités et les accents
alors qu'il est fait
justement pour absorber
par ses déplacement voltaïques
toutes les disponibilités errantes
de l'infini du vide,
des trous de vide
de plus en plus incommensurables
d'une possibilité organique jamais comblée (...)

Faites danser en fin l'anatomie humaine,

de haut en bas et de bas en haut,
d'arrière en avant et
d'avant en arrière,

mais beaucoup plus d'arrière en arrière,
d'ailleurs, que d'arrière en avant (...)

(Artaud, 2004, p. 1656)

— On pourrait dire que les ateliers dk n'ont rien à voir avec la sexualité, avec l'orientation sexuelle ou avec le plaisir sexuel. Mais la pratique du travestissement qui joue avec la masculinité ou l'hybridité n'est pas dépourvue d'une dimension érotique. Le désir sexuel, les pratiques qui informent et réalisent ce désir sont attachées à l'ordre du genre (Connell, 2014). Bourcier (1999) remarque le fait que le travestissement qui ne concerne pas des hommes cisgenre se travestissant en femme a été déssexualisé. Selon lui, les sexologues dès la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle ont conçu la perversion sexuelle comme se limitant au travestissement d'hommes cisgenre en "femme" : cette conception prive donc d'autres formes de travestissement du caractère sexuel. Pour Bourcier, certaines féministes reproduisent cette déssexualisation en revendiquant la pratique du travestissement seulement pour sa fonction sociale de contestation de l'ordre de genre, en laissant de côté les possibilités érotiques de cette pratique ou le fait qu'elle puisse être motivée par un désir non normatif.

En effet, comme on a pu le voir, parmi les personnes que j'ai interviewées, beaucoup d'entre elles ont fait un lien entre leur pratique dk et leurs positions politiques lesbiennes, gouines, *tortilleras*, *torcidas* ou trans. Mais il peut y avoir un enclenchement érotique dans l'expérience du processus dk, quelle que soit l'orientation ou l'identité sexuelle des participant·es. Cette expérience peut éveiller des processus d'expérimentation érotique qui questionnent, par exemple, une réduction de la sexualité au seul jeu avec les organes génitaux : nous pouvons trouver érotique le jeu avec des prothèses ou des organes qui ne sont pas reproductifs pour « absorber » par les « déplacements voltaïques » du corps « toutes les disponibilités errantes (...) d'une possibilité organique jamais comblée ». On se rappellera, par exemple, l'expérience érotique de Lázuli lorsqu'un ami lui a touché son paquet fait de chaussettes. Lázuli remarque que son travestissement lui permet de sentir dans sa propre chair la manière dont le plaisir érotique peut se déplacer dans le corps, et dont l'expérience sensorielle peut dépasser même la matérialité des organes biologiques.

Pour Lázuli, il est intéressant de penser qu'on peut inventer d'autres organes sexuels. Il m'a parlé d'une implosion de la libido, de la façon dont on pourrait parler de l'existence même comme d'une espèce d'organe sexuel, de la façon dont chacun·e peut s'approprier la dénomination ou la catégorisation de son corps pour inventer, explorer, jouir ou restreindre ses sensations. Il y a une distorsion des limites, des frontières, des échanges, des contacts, des corps, qui nous permet de commencer à expérimenter d'autres érotiques. L'exploration du *drag*, pour Lázuli, est un

processus, parmi d'autres, qui permet d'amplifier les frontières de l'expérience autour du genre et des érotiques en dehors de l'ordre corporel normatif et de sa hiérarchisation organique (Lázuli, Entretien, 11 décembre 2017). Aussi s'ouvre-t-il des possibilités d'expérimenter des CSO. Lázuli évoque des « organes imaginaires » lorsque des objets non biologiques sont investis de manière érotique : « la investidura libidinal, diríamos los psicoanalistas » (l'investiture libidinale, diraient les psychanalystes), me dit-il, en déployant une logique selon laquelle, lorsque l'érotique n'est pas restreinte aux frontières biologiques du corps, nous pourrions être des « prothèses infinies » : absorbant « les disponibilités errantes de l'infini du vide », comme le dit Artaud. Cela me rappelle la notion de « corps vécu » dont Berger nous parle : le « vécu », l'expérience subjective du corps vivant a lieu précisément lorsque l'expérience corporelle n'est pas saisissable par une cartographie du corps découpé en organes. Il s'agit donc de laisser le corps se manifester et se comprendre selon son « exposition au toucher ». Le corps vécu, écrit Berger, est celui « that bears the traces of its exposure to touch (...), that lets itself be felt and known only through its continuous alteration » (2019, p. 122)¹²⁴.

Damian Lázuli : Con uno de mis grandes amigos, jugábamos a que él era mi prótesis y yo era su prótesis. Como un juego del cuerpo expandido que lo reflexionábamos también en torno a los objetos que nos poníamos y que te cambian la postura o el dominio... Es como materializar el acto de fe. (Entretien, 11 décembre 2017)¹²⁵

— On pourrait parler là d'une expérience ou d'une rencontre corporelle qui, selon les termes de Berger, excéderait ou échapperait au corps cartographié. Par ailleurs, lorsque Lázuli tombe amoureux de sa mère drag queen, Begoña, il me dit, dans des termes qui rappellent l'écriture d'Artaud, avoir ressenti qu'il avait du corps en trop : « esta cuestión de que me sobre el cuerpo, de no saber qué hacer con la diferencia física y el lugar que los genitales ocupan en relación con personajes que sólo se relacionan con penes »¹²⁶. Lázuli trouve dans le dk une manière d'accéder à une position corporelle où sa « mère » peut le désirer, mais aussi où il peut donner libre cours à

¹²⁴ qui subit les traces de son exposition au touché, qui se laisse sentir et connaître seulement à travers ses alternations continues.

¹²⁵ Avec un de mes grands amis, nous jouions à faire qu'il était ma prothèse et j'étais la sienne. C'était comme un jeu où le corps s'étend et nous utilisions aussi des objets qui changeaient nos postures ou nos fonctions corporelles. C'était comme la matérialisation d'un acte de foi.

¹²⁶ Cette question d'avoir du corps en trop, de ne pas savoir quoi faire avec la différence physique et avec la place qu'occupent les génitales dans des relations avec des personnes qui n'ont des rapports qu'avec des pénis.

son propre désir. Cela nous renvoie à la « des-œdipianisation » dont on parlait en haut avec Deleuze et Guattari : ils écrivent que

le désir ne menace pas une société parce qu'il est désir de coucher avec la mère, mais parce qu'il est révolutionnaire. Et cela veut dire, non pas que le désir est autre chose que la sexualité, mais que la sexualité et l'amour ne vivent pas dans la chambre à coucher d'Œdipe, ils rêvent plutôt d'un grand large, et font passer d'étranges flux qui ne se laissent pas stocker dans un ordre établi. (1972, p. 138)

Damian Lázuli : empecé a comprar más dildos, más arneses... Era también esta cosa de empezar a cambiar mi erótica. Yo dudo que alguien haga dk nada más por hacer dk, así de «¡Ay, quiero experimentar la masculinidad un segundo!». Creo que va de una construcción que desmonta muchas cosas, moviliza otras... Creo que es una complejidad super interesante, es otra lógica, es otra exploración del poder. (Entretien, 11 décembre 2017)¹²⁷

— En dehors des sensations de la personne qui se met en dk, il y aussi les sensations qu'elle fait naître autour d'elle. Celles-ci participent aussi de la dimension érotique du *drag*. C'est ce qu'on peut voir dans les anecdotes des *drag kings* qui se font draguer en boîte. Par exemple, souvenons-nous de Ricardo qui, à Mexico, a disparu de la soirée avec une femme qui est venue le draguer. Rappelons-nous aussi l'histoire de Lázuli, qui s'est fait embrasser par une femme, alors qu'il s'intéresse plutôt aux *maricas*. Robin Des Doigts, de son côté, me dit en entretien : « les gays me kiffent, trop même ». Il se fait souvent draguer par des mecs gays en soirée (Entretien, 22 février 2019). Clark Kent me dit que, parfois, il ne fait que parler et il attire des gens, il n'a même pas besoin de draguer (Entretien, 28 février 2019). Valencia me raconte aussi comment, pendant qu'elle portait une grosse barbe dans le métro de Madrid, un garçon de style « ours »¹²⁸ est venu tout excité toucher sa barbe et embrasser sa main.

A Mexico, lorsque nous étions en boîte et que Ricardo et el Chava dansaient autour d'Asturiela, Ricardo s'est mis derrière cette dernière et lui a rapproché les hanches en dansant. Asturiela lui a

¹²⁷ J'ai commencé à acheter plus des godes, plus d'harnais... Il s'agissait aussi de commencer à changer mon érotique. Je ne crois pas que quelqu'un vient faire du dk seulement pour faire du dk, genre « eh, je veux expérimenter la masculinité pendant une seconde », Je crois qu'il s'agit d'une construction qui démonte beaucoup des choses et qui mobilise s'autres... Je crois qu'est c'est une complexité super intéressante, c'est une autre logique, c'est une autre exploration du pouvoir.

¹²⁸ Communauté homosexuelle ressemblée autour de l'affichage d'une masculinité spécifique, en générale, liée à un corps costaud et à l'abondance de pilosité faciale

alors dit qu'elle ne sentait pas son paquet et Ricardo a essayé de se rapprocher encore plus, changeant son paquet de position et lui demandant à plusieurs reprises : « et là ? tu le sens, là ? ». Dans ce type d'anecdotes qui, d'ailleurs, ne se réduisent pas au paquet, mais qui passent par les habits, les poils, les gestes et les styles, je perçois l'envie de jouer avec des corps nouveaux : de faire glisser ses organes sous la peau, de sentir les peaux en construction, d'essayer des positions différentes, tout en éprouvant et en faisant sentir du plaisir.

El Chava : il m'est arrivé d'envoyer des photos de moi en caleçons où on aperçoit mon paquet, d'autres faisant voir mes pectoraux, mes seins emballées sous vide, ou encore d'autres avec mes poils faciaux et des regards provocateurs, à des amies qui me l'ont demandé.

Damian Lázuli : De ahí que nos preguntemos por la lógica de cómo pensamos los órganos, ¿no?, que son inventos. Finalmente son históricos y reproducidos a partir de narrativas... ¿por qué no sería un *packer* o un conjunto de calcetines un órgano? Finalmente, sí es un invento esa segmentación y esa organización del cuerpo en pedazos, con ciertos poderes, cada uno distinto, ciertos usos y ciertas políticas. (Entretien, 11 décembre 2017)¹²⁹

— Lázuli se décrit iel-même comme un·e explorateur·trice d'érotiques différentes, tout en soulignant que son exploration ne se limite pas à une recherche de plaisirs multiples. Iel affirme chercher à démanteler ses propres hétérogénéités, ses homogénéités et les discours dominants que résonnent en iel. D'une part, je trouve intéressant, que dans les ateliers, l'on puisse impulser cette exploration des plaisirs. Or, à part certains commentaires rapides invitant les participant·es à se faire plaisir, dans aucun des ateliers auxquels j'ai assisté ou que j'ai organisé, on a parlé directement des possibilités érotiques des activités pratiquées, même si ces activités ont pu parfois donner lieu à des expériences érotiques. D'autre part, il est également intéressant de se confronter à nos points aveugles, à nos privilèges et aux discours qui les légitiment, mais cette dimension n'est pas toujours présente. En effet, selon moi, le travail d'exploration entrepris dans les ateliers n'est pas réductible à un simple questionnement (malgré la richesse et la nécessité de ce questionnement) des identités de genre ou des orientations sexuelles. C'est aussi ce que le MTP de Campuzano et sa conception

¹²⁹ C'est pour cela que l'on interroge la manière dont on conçoit les organes. Il s'agit d'une invention ! Ils sont historiques et ils sont reproduits via des constructions narratives... Je veux dire, pour quoi est-ce qu'un *packer* ou un ensemble de chaussettes ne seraient pas des organes ? C'est bel et bien une invention, cette segmentation et cette organisation de nos corps en morceaux, chacun avec un pouvoir propre, chacun distinct des autres, avec un certain usage et une certaine fonction politique.

d'un *espacio travesti* nous apprend : cet espace permet d'engager un travail sur toute une diversité de corporalités, de spiritualités, de épistèmes, de manières d'être et de comprendre le monde, de dimensions humaines qui ne se limitent pas aux questions des catégories de sexe (Rodriguez, 2017).

Tableau 4. Les différentes expressions de la cruauté

Dans un entretien donné au journal El País México (2018) , Nancy Cázares remarque que la pratique *drag* ne revient pas nécessairement à questionner l'homophobie, la misogynie ou le machisme — On pourrait ajouter à cette liste les dynamiques de pouvoir, telles que la race et la classe qu'une focalisation sur les questions de genre et de sexe peut invisibiliser, bien que ces différentes dynamiques soient toujours imbriquées. Certains rapports de pouvoir peuvent donc se reproduire lors de ces ateliers sans être questionnés, surtout lorsqu'ils sont passés sous silence. Comme on l'a vu plus haut, Borghi souligne que ces ateliers n'ont pas pour objet de questionner l'intégralité des rapports sociaux, mais on peut réfléchir aux possibilités qu'ils offrent de convergence avec des luttes focalisées sur d'autres rapports de pouvoir que le genre. A partir de cette possibilité de convergence, je vais analyser les diverses manières dont la cruauté s'est manifestée dans les cas étudiés au cours de ce travail de recherche, me demandant jusqu'à quel point ces ateliers peuvent être cruels.

Dans ce but, rappelons-nous que la cruauté dont je parle peut être comprise comme une contre-cruauté, une cruauté qui nous fait prendre conscience de la normalisation de certaines violences, et qu'en ce sens un théâtre de la cruauté pourrait se comprendre comme une sorte de contre-pédagogie de la cruauté : une action qui peut dénaturiser, au moins à un certain niveau, la cruauté normalisée (cf. *supra* p. 86). Mais à quel niveau ? quelle est la portée et quelles sont les limites de cette contre-cruauté qui se déploie dans les ateliers ? Jusqu'à quel point peut-elle arriver à toucher la structure hiérarchique des rapports sociaux au-delà de ceux qu'engage ladite différence sexuelle ?

Tous les cas étudiés dans ce travail ont fait état d'une manifestation de la cruauté qui fait chanceler la structure de sexe différentielle et binaire. Cependant, cette manifestation a pris des formes et des expressions différentes selon les contextes géopolitiques des ateliers. Rappelons-nous qu'en France, par exemple, à Paris, Marzouk vise dans ses ateliers à ce que les *kings* s'approchent autant que possible du « réel ». Or, il ouvre deux possibilités lorsqu'il dit : « Je veux que quand les gens

se retournent sur mes *kings*, soit iels se retournent parce qu'ils sont trop sexy et iels ont envie de les baiser, soit, ils sont dégoûtants et ça casse une image chez les gens ». C'est-à-dire, soit ces *kings* « passent », soit ils ne « passent » pas tout à fait mais dérangent la lecture normative des gens. Ce ne sont pas des possibilités opposées : le fait de « passer » peut permettre aux gens d'expérimenter une position différente de celle qui leur est habituelle, mais dans l'approche d'une catégorie normative, on peut garder un petit décalage pour laisser la place à une dissonance subtile avec la catégorie. Une telle dissonance perturberait un *passing* complet et tient parfois à la manière de performer de la personne, que cela soit conscientisé ou non.

Si Clark Kent et Robin Des Doigts ont participé à des ateliers menés par d'autres personnes que Marzouk, ils expriment aussi cette envie de « passer » tout en marquant des dissonances subtiles. Ainsi, Greth raconte en entretien qu'un jour, elle voudrait que la masculinité de Clark Kent ne pose aucun doute, tout en soulignant qu'elle n'est jamais vraiment sûre de vouloir « passer » tout à fait. La masculinité qu'elle ressent intimement ne fait aucun doute pour elle-même, ce doute n'apparaît que vis-à-vis du regard des gens. Après, explique-t-elle, les gens voient souvent en elle aussi bien Clara que Clark.

Clara C. Greth (Clark Kent) : ils voient les deux à chaque fois, en fait, ils voient pas un seul en premier, ils voient forcément un mix, un double genre. Après, j'ai toujours été entre les deux : au moment du lycée, j'étais beaucoup dans la recherche de la séduction, donc j'étais un peu plus féminine, mais sinon j'ai toujours été entre les deux. J'étais beaucoup plus à l'aise avec les groupes d'hommes qu'avec les groupes de femmes, depuis que je suis toute petite, je trainais presque qu'avec des gars, ce qui m'a beaucoup plu, d'ailleurs. Du coup, je reprends toujours un peu là-dedans pour Clark et pour voir ce qui peut le défendre aussi. Mais oui, y'a cette question-là, quoi, parce que là j'suis toujours entre les deux, et tantôt j'vais vivre une journée où je suis super masculine, tantôt je vais vivre une journée où je suis plus féminine, mais c'est juste des impulsions, en fait. (Entretien, 28 février 2019)

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Je suis plutôt binaire, moi, je pense. En fait, Robin, c'est la limite de la binarité. Il faut qu'il soit binaire, il faut qu'on le considère comme un mec, à priori on le voit comme un mec, mais il faut qu'il y ait plein de petits trucs où tu te poses un peu la question quand même. Donc c'est pas si affirmé que ça. On m'a dit, aujourd'hui, que j'avais un énorme *passing*, et je pensais pas à ce point, plein de gens m'ont dit ça. Et je me fais draguer de

plus en plus par des mecs gays en soirée, donc là j'ai compris que j'avais un *passing*. Mais j'aime avoir plein de petits détails, de petits trucs où on sait pas trop. (Entretien, 22 février 2019)

— Le fait de se trouver à « la limite de la binarité » est aussi une idée exprimée par Greth lors qu'elle affirme que le désir de « passer » ou non est une question constante. Au Mexique, l'envie de faire un *passing* m'a semblée moins présente. C'est sans doute que l'atelier drag king-queen-queer que j'ai pu observer à Colima était organisé à l'initiative du milieu local de la dissidence sexuelle. Parmi les personnes dont le *drag* se rapprochait le plus d'un *king*, la plupart ont introduit des codes féminins bien visibles tels que le rouge à lèvres. Cela rendait les effets de dissonance bien plus manifestes. Dans les ateliers de Colima et de México, si le désir de s'approcher d'une masculinité était présent, c'est la perturbation des performativités des participant·es, ainsi que de la lecture normée des personnes extérieures aux ateliers, qui tenaient une place centrale. La plupart des *drag kings* interviewés à Mexico m'ont ainsi parlé de leurs expérimentations avec la performance de l'hyperféminité et de l'hybridité ou de la dissonance évidente entre les codes de genre. Comme on l'a vu, Valencia préfère performer une femme barbue qu'un homme ; Lazuli a commencé à utiliser le *drag* comme « une extrapolation de sa subjectivité », jouant avec l'hyperféminité et le maquillage *drag queen*, pour ensuite passer à des choses plus *torcidas*. Nancy Cázares, dans la construction de son *king*, a aussi essayé de mélanger des codes en étant un *king* avec des longs faux cils ou du rouge à lèvres. Gabriel, se produisant dans la scène *ball* et participant à des concours de vogue, est un dk qui, au-delà du travestissement, se déguise de diverses manières selon les catégories du concours. Pour Cázares, le fait de trop « passer » était même un problème, car elle avait besoin de faire briller Gabriel pour gagner ces concours. En général, il me semble que la dissonance jouée par les personnes que j'ai rencontrées au Mexique tend moins à la subtilité qu'à une mise en évidence explicite : la rupture avec les attentes normatives de sexe semble plus accentuée. Cela ne veut en rien dire que la cruauté qui se déploie dans ce contexte soit plus ou moins forte que dans l'autre : la rupture peut avoir lieu aussi bien subtilement que de façon explicitement marquée. Ce que je peux y lire est plutôt une différence dans la manière dont la cruauté se déploie en Mexique et en France, d'après ce que j'ai pu observer en faisant mon terrain.

Le fait de performer une rupture qui ne se veut pas subtile au Mexique me fait penser au concept « *ch'ixi* » dont parle Silvia Rivera Cusicanqui (2018) : *ch'ixi* est un mot aymara que l'autrice utilise pour désigner la coexistence d'éléments dont l'hétérogénéité ne se laisse pas réduire à une

homogénéité stable et identifiable. Dans le contexte andin, Rivera Cusicanqui présente le *ch'ixi* comme une manière critique de vivre et de comprendre le métissage, de vivre la contradiction implicite en celui-ci. Il s'agit de l'acceptation de la lutte continue présente au sein d'une subjectivité entre les différentes voix qui nous traversent, entre ce qui peut être indien et ce qui peut être européen. Peut-être qu'au Mexique, le contexte de la colonialité rend plus habituel d'habiter une contradiction évidente et que cela se reflète dans la manière dont se déroulent les expériences *drag*. Cette manière d'habiter la contradiction ou l'ambiguïté, le *ch'ixi*, est ainsi applicable à la compréhension du « voyage » ou de l'*espacio travesti* dans les ateliers *drag*, pour rendre compte de la juxtaposition des codes masculins et féminins dans un seul corps : où l'on ne nie pas une partie pour affirmer une autre et où il n'y a pas non plus, nécessairement, une synthèse complète entre les deux : on habite la frontière et ses mobilités, ses multiples croisements possibles.

Le *ch'ixi* apparaît alors comme un concept possible pour penser l'expérience de la contradiction dans ses dimensions variées. On peut aussi souligner que les cultures de l'Amérique Latine ne sont pas un simple réceptacle des pratiques provenant des pays centraux européens ou de l'Amérique du Nord, comme cela peut sembler être le cas s'agissant des ateliers *drag*. Ceux-ci sont appropriés par la manifestation de trajectoires historiques capables de produire des pratiques créatives, des généalogies, des analyses et des théories différentes des présuppositions nord-euro-centrées et dont la potentialité critique dépasse le niveau local.

Si chaque personne construit son *dk* selon son histoire personnelle, le contexte social, historique et géopolitique joue aussi une influence déterminante. Au Mexique, notamment à Colima, j'ai pu remarquer l'utilisation d'éléments traditionnels d'une certaine culture mexicaine : les jupes longues et fleuries ou le chapeau colimote, par exemple, ont donné un ancrage local aux *drags* qui les ont utilisés dans leurs constructions. A Mexico, les styles étaient plus urbains, mais lorsque nous sommes sortis expérimenter et déployer nos masculinités dans l'espace public, mes camarades *kings* n'ont pas arrêté de faire allusion au contexte local et aux figures de masculinité propres à ce contexte : c'est le cas, par exemple, de l'explication que Victor et Ricardo me donnent lors qu'on est en train de choisir quel wagon de métro on va prendre pour aller en centre-ville (cf. *supra* p. 169). Cela peut se voir aussi lorsqu'ils m'ont expliqué que dans les boîtes gays de la capitale mexicaine on trouve une grande diversité de personnes car à Mexico, les populations concernées n'ont pas souhaité constituer la communauté LGBTQI+ en ghetto fermé sur lui-même. Rappelons-

nous aussi que Valencia, quant à elle, propose des ateliers dk animés par une perspective critique ancrée dans le contexte local et ses rapports de race, de classe et de diversité sexuelle. Également, lorsque Pons Rabasa (2018) signale que les ateliers dk permettent de réaliser qu'il n'existe pas d'« hommes à secas » (d'hommes tout simplement), ce qu'elle pointe, c'est qu'on devient des sujets et que nos corps se matérialisent selon des rapports de pouvoir multiples qui se jouent dans les contextes socio-politiques spécifiques au sein desquels nous sommes immergés.

A Paris, dans la plupart des ateliers auxquels j'ai assisté, la construction des drag kings a peu fait référence au contexte local, aux politiques publiques ou à l'histoire propre de la région. C'était comme s'il y avait une focalisation sur des questions de genre et de sexualité délocalisées, privées d'un ancrage particulier dans l'espace-temps, ce qui conduit à la généralisation non interrogée d'un contexte pourtant bien spécifique. On pourrait penser que cela répond à une logique des pays du « Nord » global où la connaissance qui y est produite a une tendance à se penser comme universelle. Dans ce cas, le contexte influence la construction des *drag kings* mais de manière non-critique. Les exercices corporels pratiqués dans les ateliers de Marzouk et Barrier, où les participant·es sont invité·es à incarner des gestes leur rappelant des personnages qui ont influencé leurs vies, constituent une sorte d'ancrage de nos constructions *drag* dans nos biographies. Cela peut se comprendre comme une manière de fournir un contenu concret aux idées avec lesquelles les participant·es se présentent aux ateliers, et d'éviter toute généralisation hâtive d'un contexte spécifique. Mais s'il n'y a pas une perspective critique explicite de nos positions sociales situées, celles-ci peuvent continuer à être comprises comme des situations universalisables : la construction de nos masculinités dk peut alors reproduire l'invisibilisation ou la stigmatisation des vies subalternes. C'est ce qui s'est passé, par exemple, pendant mon premier atelier dk, où mon king a été limité (tant par moi-même que par d'autres personnes) par les préjugés concernant « l'homme latino ». C'est aussi la critique que, selon Borghi (Entretien, 20 avril 2018), on a adressé à un moment à Preciado, lorsque ses personnages dk mettaient en évidence une masculinité subalterne : un stéréotype de banlieue, racisé, qui impliquait un « système qui n'était pas le sien » et, pour moi, un manque de conscience de ses propres privilèges.

El Chava : Moi, c'est à Colima où je me suis le plus connu moi-même, j'affirmerais plus mon caractère à Mexico et ensuite, de retour à Paris. Là, il m'a fallu une réadaptation : je suis devenu DJ et mon nom d'artiste est Doktor (Dkr.) Tizo Mess. La rencontre avec le rappel constant de ma

race en France, m'a mené à faire une sorte d'introspection rétrospective de mon cheminement de *king* en lien avec la catégorie du métissage. Je me suis donc reconnu dans l'espace de nepantla : ce lieu frontalier, de passages continuels, où s'entrecroisent des systèmes de valeurs différents, souvent incompatibles entre eux, mais qu'on incarne quand on y reste (cf. *supra* p. 49). Anzaldúa situe dans cet endroit la figure de « la nouvelle mestiza ». Celle-ci est incarnée non pas par un sujet qui veut occuper la place de l'universel, mais par un sujet qui met en question son histoire pour déployer une nouvelle conscience. Alors, à travers ma masculinité dk, je fais passer mon histoire à la passoire et je partage ce processus. Je cherche à identifier les dynamiques d'oppression dont j'ai hérité et à m'en détacher autant que possible. Cela passe par la déconstruction d'une identité qui essaie de désobéir aux injonctions opprimantes pour revendiquer plutôt l'héritage de lutte et de résistance antisexiste, antiraciste et décoloniale qui peut traverser une identité métisse.

— Lorsque on fait plusieurs ateliers ou performances dk, notre personnage peut se déployer de manière plus précise : nous pouvons avoir plus des détails sur son histoire, sur ce qu'on veut qu'il soit, sur les enjeux sociaux et politiques qu'il mobilise. Nous avons aussi davantage d'éléments expérientiels pour réfléchir aux effets des ateliers sur nous-même et sur notre entourage. Même si ce n'est pas toujours le cas, cela peut nous permettre d'adopter une perspective plus située. Certaines performance dk arrivent alors à toucher des sujets politiques de manière plus concrète, surmontant la généralité des questions de genre et de sexualité.

Clara C. Greth (Clark Kent) : Il y a toujours cette question-là : en gros, si j'étais né gars, comment j'aurais fini. Est-ce que vraiment j'aurais respecté les femmes ou pas, je peux être aussi gentil que je veux mais pas... ça va... Puis, quand on est dans un questionnement féministe et anti patriarcal, on essaye de se déconstruire, en fait, toutes les discriminations possibles. On se questionne sur son être. Parce que tu peux dire que non, mais tu peux avoir encore des préjugés et être super violente dans pleins de trucs. Et que je sois une femme ou un homme, je peux totalement avoir les mêmes rapports avec une femme qu'un homme peut avoir. S'il y a un questionnement là-dessus avant de monter sur scène, je me dirai, là, je vais lui donner quoi comme puissance à Clark ?... Une puissance dominante ou d'une personne consciente des problèmes de discrimination ? La prochaine fête va être un peu entre les deux parce que j'ai envie de faire un texte... C'est une chanson qui reste textuelle... qui s'appelle *Is It Because I'm Black* de Syl Johnson. C'est tout un pamphlet sur la

question d'être noir. Je vais la faire en tant que Clark. J'aimerais tellement le faire en tant que Clara, mais là je profite du personnage de Clark. (Entretien, 28 février 2019)

— En entretien avec Fernandez, nous avons commencé à discuter des intersections possibles entre genre, race et classe selon nos expériences dans le dk. Suivant un argument de Halberstam, je lui raconte comment parfois, en tant que dk, on peut jouer plus facilement sur les stéréotypes des masculinités populaires ou racisées parce que leur théâtralisation est plus présente dans nos imaginaires que celle d'une masculinité hégémonique (cf. *supra* p. 177).

Lucie Fernandez (Robin Des Doigts) : Complètement ! C'est vrai que je m'étais déjà fait la réflexion, mais je me suis pas dit que c'était un truc de classe, mais carrément. Du coup moi, je suis blanche. En *king* là, je fais plutôt hispanique, mais pour les français, je fais française. A Paris, à la Kings Factory, la performance que tu as vue s'appelait « Machistador ». C'est une performance qui parle des mecs... C'est typiquement le beauf du sud, justement y'a peut-être un peu de classisme, et justement c'est un peu ça quoi, d'incarner un peu ce mec-là, un peu du sud, qui fait les ferias, voilà un peu. Et du coup, j'ai essayé d'être dans ça, en étant moi, mais tout le monde m'a dit ça ce soir-là, « tu fais mafieux italien ! ». « Arrête de me dire ça, arrête ! ». Donc ouais, je pense, oui, oui, des représentations classistes, voire racistes, clairement... C'est dingue comme tout le monde me dit que je fais mafieux italien à chaque fois. En fait, tu vois qu'eux-mêmes ils font le transfert de leur propre imaginaire de la masculinité d'un mec avec un chapeau qui a l'air un peu méditerranéen. Et je déteste quand les gens me disent ça. Déjà ma démarche est un peu plus approfondie. Et en plus, italien, non en fait. Non, je fais pas le mafieux là. Juste, j'ai un chapeau et j'ai ma tête quoi. En plus, ça me gênerait d'incarner un personnage comme ça qui n'est pas moi... Enfin, c'est pas mon identité. Nan, nan. Alors, je fais du *drag*, je fais un peu n'importe quoi, mais à un moment donné faut que ça relève un peu aussi de mon identité quelque part. Et bon, bref, je viens d'une famille espagnole, si j'ai l'air de ça, je jouerai sur ça, mais italien, non. Pour ma prochaine performance, je parle un peu plus de ma famille, ma famille immigrée espagnole qui est venue après la guerre pendant la dictature, et qui est une famille de très pauvres paysans de l'Andalousie. Et pour moi c'est hyper important de parler de ma famille, des femmes principalement. Pour moi, ce sont des gens qui ont toujours été dévalorisés par la société dans laquelle moi, je vis, qui ont toujours été invisibilisés, car personne ne parle des « conchitas » des années 60, personne n'en parle. On a fait un film une fois, le film tourne autour d'un mec blanc qui

tombe amoureux d'une bonne « conchita » quand même. J'étais halluciné. Alors, merci, y'avait des références et là j'ai vu enfin ma grand-mère à l'écran, elle n'existait pas dans l'espace public ma grand-mère, même ma mère non plus, c'est des gens qui sont pas du tout visibles, ni mis invisibilité, donc voilà, j'avais besoin de parler de ça. C'est le *drag* qui me permet d'en parler en fait.

— Comme on l'a vu, la cruauté se fait sentir dans le champ physique et actuel des corps : les ruptures se font dans la chair et par la chair. Elles ne se situent pas au-dessus ou au-delà des expériences concrètes. Pons Rabasa (2016; 2018) appelle « *corposubjectivación* » le processus par lequel les représentations sociales concernant le genre, la race et la classe participent à la constitution de la chair et du monde même. Pour l'autrice, il s'agit du mouvement continu de transformation matérielle de l'entrelac corporel, subjectif et culturel. C'est dans ce mouvement, dans cette matérialité même, dans cette chair contextualisée, que la cruauté a ses effets et ouvre des directions alternatives pour la transformation. Aussi, si les ateliers dk s'arrêtent à la généralisation des questions du genre, sans prendre en compte les savoirs ou les outils générés par d'autres luttes (de dissidence sexuelle, de décolonialité, d'antiracisme, entre autres), les effets de la cruauté qui peut traverser cette pratique restent moindres. Comme l'affirme Viveros (2018), la recherche d'alliances avec d'autres mouvements pour la justice sociale et pour la « pluriversalité »¹³⁰ permet le déploiement de la multiplicité des vies possibles.

En ce sens, les ateliers dk sont une expression du théâtre de la cruauté, en tant que celui-ci est

un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner

corporellement

quelque chose

aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,

d'ailleurs

on ne joue pas,

on agit.

Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création

(Artaud, 2004, p. 1677)

¹³⁰ La pluriversalité est marqué par la possibilité d'un monde où entrent beaucoup des mondes. Elle implique la reconnaissance et l'affirmation de la pluralité d'existences et de savoirs.

Et qu'est-ce que l'on crée ? Du corps. Non pas des corps faciles à catégoriser selon leur sexe biologique mais, au contraire, des corps qui brouillent de telles lectures. Les organes voyagent, ils ne sont pas fixes, ils apparaissent et disparaissent, ils glissent, ils font peau : une peau qui s'étend, qui se détache, qui se partage ; une peau intercorporelle, pour reprendre le terme de Greco. Les codes catégoriels de la division sexuelle traditionnels y ont bien une place, mais ils ne sont pas au « bon » endroit, ils sont déplacés et causent ainsi une confusion. C'est dans cette confusion que la cruauté s'exprime, invitant à d'autres lectures possibles.

Des limites, des échecs et des déviations du corps-théâtre

Or, dans les ateliers dk, la cruauté a des limites. D'abord, comme on vient de l'évoquer, son expression peut rester trop juste lorsque l'imbrication des rapports de pouvoir actuels dans les corps présents reste intacts. Ensuite, il faut dire que la confusion, la dissonance ou le dérangement que les *drag kings* ou d'autres *drags* hybrides peuvent générer dans l'espace public ou en dehors de l'atelier, ne modifie pas nécessairement la manière dont le pouvoir nous contraint. C'est ce qu'on a constaté plus haut avec Sarah Ahmed. Comme Yuderkys Espinosa (2003) le remarque aussi, la déstabilisation des codes de genre ne garantit pas la désinstallation des mécanismes de subjection du sujet genré : la classification binaire peut continuer à opérer comme une imposition compulsive. Connell (2014) écrit que si la masculinité et la féminité sont des configurations de pratiques au sein d'un système des rapports de genre, on ne peut pas parler tout à fait de sa destruction ou de sa restauration, mais plutôt de sa perturbation ou de sa transformation : on peut parler d'une déstabilisation (cf. *supra* p. 121). Or, les tendances déstabilisantes peuvent provoquer des tentatives d'affirmation de l'ordre de genre dominant. Comme Connell le note, les « conséquences sont difficilement maîtrisables » : les réponses peuvent être diverses et engagent politiquement les positions, les interrelations et les actions de nos corps selon des circonstances sociales spécifiques qui limitent la portée de nos choix et de nos interactions.

Reprenons un moment le commentaire de la serveuse du bar à Paris, lors de notre sortie entre *kings* : la dame nous dit « vous n'êtes pas des hommes ». En effet, non, un dk n'est pas un homme, c'est un *king*, et dans mon cas, un *king* sans couronne. La dame n'a quand même pas dit « vous êtes de femmes ». C'est justement dans l'espace entre cette affirmation et la négation « vous n'êtes pas des hommes », que s'ouvre un espace de rupture ainsi que ses limites. Pourrait-on dire que les limites des ateliers dk sont les mêmes que celles du théâtre de la cruauté ? Quelles sont ces limites ?

Si pour parler des ateliers dk et de ses effets, on parle de corps contextuels, c'est que ces ateliers ne sont pas universalisables : la cruauté est limitée à l'espace des corps touchés par l'action. Le théâtre de la cruauté cherche à agir non pas sur un public en général, global ou abstrait, mais sur les corps concrets qui participent à l'acte théâtral, de manière directe et physique. Le corps implique donc la condition concrète nécessaire d'une rupture critique, mais aussi sa limite.

En analysant la trajectoire d'Artaud, Alain Virmaux (1977) note que, à première vue, on pourrait conclure à un échec complet de toutes les tentatives d'Artaud pour mettre en acte le théâtre de la cruauté : dès le théâtre Alfred Jarry, en passant par *Les Cencis* et jusqu'à la radiodiffusion *Pour en finir avec le jugement de dieu*, les projets d'Artaud sont tombés à l'eau sans avoir eu beaucoup de succès ou en étant censurés. Mais pour Virmaux, cette suite d'échecs a un sens qui lui donne, en réalité, une certaine efficacité : à la fin de la vie d'Artaud, l'échec devient ambigu, il annonce une autre chose. Comme le théâtre de la cruauté n'a pas été viable pour Artaud sur la scène théâtrale publique, il l'a donc réalisé en lui-même : c'est ainsi qu'il est devenu un homme-théâtre (cf. *supra* p. 95). Virmaux reprend ces termes de Barrault pour signaler comment Artaud incarne cette figure qui est la fusion de l'homme et de l'acteur : la « dislocation permanente d'une vie débordée qui devient pour elle-même son propre théâtre » (1977, p. 52). En ce sens, la démarche d'Artaud, plus qu'une réflexion sur le théâtre, constitue en elle-même une forme d'action théâtrale. Pour Virmaux, c'est à partir d'une telle fusion qu'Artaud est arrivé à réaliser son théâtre de la cruauté. Le devenir homme-théâtre lui permet d'agir de manière physique et directe sur les personnes présentes car dans cette fusion, l'illusion de la représentation se perd. C'est pourquoi le terme utilisé par Grossman (2010) et par Sontag (Artaud, 2004) est peut-être plus précis, à savoir, celui de « corps-théâtre » : là où le corps devient le lieu par où fait irruption une réalité nouvelle, concrète et irréfutable, « lieu de destruction et lieu d'une nouvelle création, d'un acte exorbitant : celui de « la transformation organique et physique vraie du corps humain » » (A. Artaud, 2004).

Le corps à corps qu'implique le corps-théâtre permet une réaction différente à celle qu'un public peut avoir lorsqu'il va voir une pièce de théâtre. Pour Virmaux, par exemple, la dernière conférence qu'Artaud a faite au Vieux-Colombier, le 13 janvier 1946, est l'action théâtrale la plus proche du théâtre de la cruauté qu'Artaud ait pu mener : il s'agit de la dernière apparition publique du dramaturge, organisée pour marquer son retour à la scène parisienne, après neuf ans d'enfermement à l'asile de Rodez. Cette conférence, intitulée *Histoire vécue d'Artaud-Mômo – Tête à tête par*

Antonin Artaud, « ne ressembla à aucune autre », écrit Sontag : elle « fut si controversée (fallait-il qu'Artaud se donne ainsi « en spectacle », dirons certains), si peu conforme aux normes du genre (elle s'interrompt brutalement), si violente et bouleversante aux dires des spectateurs (...), qu'elle constitue l'un des derniers actes mythiques des « vies et légendes d'Antonin Artaud » » (Artaud, 2004, p. 1172). La conférence témoignait des souffrances d'Artaud pendant toute sa vie. La lecture, la présence et la gestuelle d'Artaud transmettait ou plutôt jetait cette souffrance au public : avec une « voix rauque, coupée de sanglots et de bégaiements tragiques », qui parfois abandonnait le fil de son récit ou s'interrompait, avec des cris et des sursauts, Artaud incarnait « l'abominable détresse humaine ». Le public ne pouvait plus distinguer entre le comédien qui faisait une représentation théâtrale et la réalité de ce corps souffrant qui brûlait et s'exposait ainsi sur scène. Parmi les témoins, Maurice Saillet écrit : « nous nous sentîmes entraînés dans la zone dangereuse, et comme reflétés par le soleil noir, gagnés par cette « combustion généralisée » d'un corps en proie aux flammes de l'esprit » (Artaud, 2004, p. 1190). André Gide, de son côté, nous livre le témoignage suivant : « la raison battait en retraite ; non point seulement la sienne, mais celle de toute l'assemblée, de nous tous, spectateurs de ce drame atroce (...) Plus personne, dans l'assistance, n'avait envie de rire ; et même Artaud nous avait enlevé l'envie de rire pour longtemps » (Artaud, 2004, p. 1191). C'est ainsi que le corps-théâtre est arrivé à exercer son action physique et directe sur les participant-es : beaucoup des témoins ont exprimé une perplexité, partagé.es entre un sentiment de rejet et de fascination. Avec le temps, note Virmaux, ce sentiment d'attraction-répulsion a été accompagné par une impression de malaise physique (Virmaux, 1977).

Je dirais que, dans les ateliers dk, nous devenons aussi des sortes de corps-théâtres. Comme on l'a vu, les sorties dans l'espace public, notamment à Colima et à Mexico, ont provoqué de nombreuses réactions de perplexité: la réaction du chauffeur du taxi à Colima, par exemple, dont la curiosité du début envers nous est devenu malaise et énervement. Le malaise s'est fait sentir aussi lorsque à México, le videur posté devant la boîte de nuit a senti le besoin de crier pour alerter ses collègues de notre présence. Mes ami-es à Paris, lorsqu'iels ont rencontré Martin, se sont aussi montré-es perplexes, même si leur réaction pouvait sembler relativement moins évidente : un malaise s'est exprimé d'abord par les expressions d'incompréhension sur leurs visages, mais aussi par leur négation de ma masculinité, par leur silence lorsque je leur ai montré des hommes cisgenre qui faisaient des gestes masculins aussi « exagérés » que les miens. L'un d'entre eux, toute en exprimant de la curiosité, m'a révélé aussi son malaise lors que je lui ai montré des photos de mes

autres *kings*, en laissant sortir un « c'est trop bizarre » accompagné par des subtils gestes faciaux de dégoût. Cela exprime cette sorte d'attraction-répulsion, dont parle Virmaux. Il peut être aussi intéressant de noter que mes parents, ainsi que beaucoup des ami·es de longue date, avec qui je n'ai pas autant de contacts en raison de la distance, mais à qui je raconte de temps en temps ce que je fais et qui voient mes photos de dk sur les réseaux sociaux, évitent soigneusement d'aborder le sujet pendant nos conversations ou passent vite à autre chose quand le sujet survient. Peut-être que, précisément, la distance, leur permet de se détourner plus facilement de l'irruption du corps-théâtre, une irruption dérangeante car, justement, ce n'est pas qu'une représentation.

Pour résumer, la limite des ateliers *drag king* ou du corps-théâtre est donc dans la présence concrète des corps et dans leurs propres processus de formation. Or, ce n'est pas dire que la limite est l'individu :

C'est-à-dire que le corps est plus grand et plus vaste, plus étendu, plus à replis et à retours sur lui-même que l'œil immédiat ne le décèle et le conçoit quand il le voit. Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle.

Et elle recèle toute la réalité.

Ce qui veut dire que chaque individu qui existe est aussi grand que toute l'immensité et peut se voir dans toute l'immensité ». (A. Artaud, 2009, p. 49)

Comme on l'a vu, le corps et surtout le corps-théâtre, pour ce qui nous concerne, se construit dans l'intercorporalité en tant que celle-ci « est liée à la dimension intrinsèquement intersubjective de notre perception et de notre sociabilité » (Luca Greco, 2018, p. 140). La limite est dans la manière dont cette intercorporalité se présente, se matérialise et s'étend dans le contexte spécifique de l'action. Cela ne veut pas dire qu'il y a une focalisation sur l'individualité de chaque corps. Il s'agit plutôt de donner lieu à une situation et à une expérience collectives où se créent « des cristallisations *provisaires* du vivant » qui « effacent les limites de l'individualité » (Grossman, 2010. C'est moi qui souligne). La dissonance devient plus retentissante lorsqu'on reconnaît l'importance de la collectivité et l'imbrication de plusieurs fronts de luttes.

ACTE III

RÉCIT D'UN TRAJET ENTRE MONDES

Scène 1. Du « *playful 'world' – travelling* » : les ateliers drag king entre migration et genre

Le sentiment de n'être ni ici ni là-bas, d'être entre des frontières, entre des identités différentes, entre de multiples personnalités, a envahi mon corps notamment à partir de l'expérience de la migration. J'ai compris que ce sentiment relève parfois d'une technique de survie ou d'une nécessité, parfois d'une contrainte, d'autres fois c'est la preuve d'une certaine volonté. A ce sujet, Lugones écrit :

the outsider has necessarily acquired flexibility in shifting from the mainstream construction of life where she is constructed as an outsider to other constructions of life where she is more or less 'at home.' This flexibility is necessary for the outsider but it can also be willfully exercised by the outsider or by those who are at ease in the mainstream. (Lugones, 1987, p. 3)¹³¹

À chaque fois que je passe une frontière, j'ai l'impression d'être une personne différente. Selon les endroits, les langues, les histoires, les institutions, les codes et les personnes que je rencontre, je sens que je change, parfois jusqu'à ne plus me reconnaître. Lugones appelle ce mouvement « *world* »-*travelling*¹³². Elle se réfère ainsi notamment aux allées et venues continues dont font souvent l'expérience les « femmes de couleur » ou migrantes : un aller-retour entre communautés qui, pour certaines, ressemble à une forme de schizophrénie et génère une sorte de confusion ontologique. Lugones décrit ces femmes, dont elle fait partie, comme des « *world* »-*travellers* : elles voyagent continuellement entre « mondes » et sont capables d'en habiter plusieurs en même temps. Il s'agit d'un mouvement qui peut être conscient ou inconscient mais qui a pour conséquence de rendre le moi évanescant : « the experience is of being a different person in different "worlds" and yet of having memory of oneself as different without quite having the sense of there being any underlying "I" » (Lugones, 1987, p. 11)¹³³. Le voyage n'est donc pas l'expérience d'un « moi » sous-jacent qui serait antérieur au mouvement entre différents

¹³¹ L'étrangère a nécessairement acquis une certaine flexibilité en passant d'un schéma de construction de vie majoritaire, où elle est construite comme étrangère, à d'autres schémas de construction de vie, où elle est plus ou moins « chez elle ». Cette flexibilité est nécessaire pour l'étrangère mais elle peut aussi être pratiquée volontairement par l'étrangère ou par pour ceux qui sont à l'aise dans l'espace majoritaire.

¹³² Les guillemets de « *world* » sont utilisés par Lugones pour indiquer le sens particulier qu'elle donne à ce terme. Celui-ci ne fait référence ni à une utopie, ni à un monde possible. Ce terme désigne des espaces sociaux ou des communautés spécifiques, qui possèdent des caractéristiques propres auxquelles les individus qui changent de « monde » s'ajustent en voyageant d'un « monde » à l'autre.

¹³³ « L'expérience est celle d'être une personne différente dans des « mondes » différents, tout en conservant pourtant la mémoire d'un soi comme différent, mais sans avoir tout à fait le sentiment qu'il existe un « moi » sous-jacent »

« mondes ». Ainsi, si ce voyage se raconte à la première personne, cette personne est elle-même interrelationnelle, elle est une multiplicité d'états changeants et non pas un sujet essentiellement stable. Cette description de la subjectivité contredit l'idée kantienne d'une subjectivité définie comme autonomie, fondamentalement égale à elle-même dans toutes ses incarnations. Pour Kant, l'autonomie est la condition de la liberté. Cette conception suppose un échafaudage conceptuel problématique. La notion d'autonomie kantienne suppose ainsi que chaque individu a un accès individuel et immédiat aux commandements de ce que Kant appelle la loi morale et pose problème lors qu'il s'agit d'expliquer comment des sujets pourtant libres choisissent de s'écarter de ces commandements. Si le sujet de Lugones n'est pas autonome, car sa réalité est fragmentaire, il est pourtant dans la construction de sa liberté. En effet cette construction n'est pas seulement un processus spirituel, mais matériel et corporel, non seulement individuel, mais collectif. Le travail de réflexivité, constitutif de la subjectivité, passe nécessairement par autrui.

Lorsque je suis arrivée en France, je ne suis pas retournée en Colombie pendant deux ans. Tandis qu'en France, je perdais mes belles idées sur le « premier monde », je me suis mise à idéaliser au contraire la culture de mes origines. Si auparavant j'avais souhaité quitter la Colombie, désormais je commençais à rêver d'y retourner. Mais dès mon premier retour, mon travail d'idéalisation s'est de nouveau heurté à la réalité. Sans doute que là-bas, je pouvais compter sur un réseau de soutien beaucoup plus fort qu'en France, mais il y avait beaucoup trop de liens à reconstruire. En même temps, la guerre est toujours là, impulsé par l'ingérence étrangère des entreprises transnationales, avec toutes ses conséquences sociales, physiques et psychiques. Je m'attendais à retrouver un lieu familier, mais je n'y ai trouvé que des vestiges : si quelques-uns de ces vestiges étaient importants et précieux, je ne me sentais plus tout à fait chez moi. Je suis alors rentrée en France déçue, confuse, déterritorialisée. Dans cette confusion, j'ai appris à m'installer dans le monde hostile de Paris en trouvant et en construisant des espaces sécurisants, aussi éphémères soient-ils : des mondes *fronterizos* où habiter pour me recharger, trouver des forces et des alliances. J'avais l'impression d'être comme la tortue dont parle Anzaldúa : « Soy una tortuga, por donde voy, cargo "mi hogar" a la espalda » (Je suis une tortue, là où je vais, je porte un chez-moi sur mon dos) (2016, p. 63). Je me suis alors reconnue dans cette phrase, non pas parce que je suis moi-même mon chez-moi, mais parce que je porte avec moi les réseaux tissés dans et avec les « mondes » qui m'ont accueillie et qui ont été des chez-moi.

Mes racines n'ont pas disparu pour autant, elles se sont allégées pour se déplacer : elles sont devenues des racines suspendues qui bougent en dessinant des traits — comme le dirait Castellano (2018) en pluralisant le concept de « racine suspendue » d'Édouard Glissant. Pour Castellano, ce concept manifeste le mouvement de l'errance, de l'esprit nomade, des ethos ouverts, éloignés des identités fixes et des nationalismes. Ce concept exprime aussi la mémoire d'un passé et les traces de son mouvement : la migration implique un passage au cours duquel il y a une « rupture spatiale et corporelle qui se concrétise dans la suppression totale ou partielle de la langue et des images » ; mais cette suppression laisse des traces. Le mot « trace », – écrit Castellano – vient de « tractus », terme associé au verbe « traîner ». Une personne migrante traîne avec elle son bagage culturel : son langage, ses souvenirs, son histoire. Ces bagages sont des ponts et des amulettes personnelles que personne ne peut leur enlever et que l'on peut faire émerger de façon positive et amoureuse pour les rendre tangibles et communicables (Castellano González, 2018, p. 62). En rendant perceptibles et en devenant sensibles aux traces des trajectoires migrantes, de leurs racines suspendues, nous ouvrons les mondes que nous habitons à d'autres personnes, nous nous rapprochons des mondes d'autres personnes. On traîne alors nos racines, *las arrastramos, we drag them* comme les jeunes acteurs *dragged*, trainaient, leurs longues robes dans les scènes du théâtre élisabéthain du XIX siècle lors qu'ils interprétaient un rôle féminin. En trainant, mes racines se sont mises en *drag*, et en *drag* elles sont rendues perceptibles.

Lugones (1987) explique qu'il y a des « mondes » dont l'ethos est celui de l'arrogance, de la compétition et de la conquête. Dans ces « mondes », Lugones nous raconte comme elle a tendance à être identifiée comme une personne « sérieuse » : sa subjectivité s'expérimente depuis la tension de la compétition, depuis le besoin de se défendre et de créer des techniques de protection. L'adjectif de « sérieuse » manifeste une attitude de réponse possible face à un ethos conflictuel : dans un monde dans lequel, par exemple, on a tendance à être ignorée comme sujet critique et producteur de savoirs, dans lequel notre voix n'est pas entendue, la nécessité constante de se faire entendre peut imposer une attitude « sérieuse ». Mais Lugones remarque qu'il y a d'autres « mondes » qu'elle peut habiter de façon « ludique ». Habiter un monde de manière ludique implique la possibilité de s'approcher d'une personne, d'une communauté ou d'un environnement de manière « amoureuse » : d'une manière qui nous permet de nous identifier d'une façon ou d'une autre avec ce « monde »-là, d'entendre ce que signifie être dans ce « monde » pour une autre personne et ce que signifie pour celle-ci le fait que l'on soit là. « Only when we have travelled to

each other's "worlds" are we fully subjects to each other » (c'est seulement lorsqu'on a voyagé dans les « mondes » des un-es et des autres que nous sommes complètement sujets pour chacun-e d'entre nous) (1987, p. 17) . Pour Lugones, donc, la possibilité d'empathie avec d'autres personnes et leurs « mondes » constitue ce qu'elle appelle *playful « world »-travelling* : une construction de liens « amoureux », une orientation « amoureuse » du voyage et de ses transformations. On ne parle pas ici d'un amour romantique, de celui du couple binaire, mais d'un processus où un sujet travaille son individualité via la construction d'un rapport avec d'autres possibilités d'existence. Au contraire, selon l'autrice, les liens arrogants seraient des « échecs amoureux ». Beaucoup de formes de discrimination impliquent l'intériorisation de la capacité d'abuser de quelqu'un, un pouvoir lié à l'impossibilité de s'identifier avec l'autre ou d'entendre son expérience. À la recherche d'une solution possible face à cet échec amoureux, Lugones propose la pratique du "*world*"-*travelling* comme un exercice volontaire animé par une attitude « joyeuse », lorsque cela est possible.

Pour expliquer cette attitude « joyeuse », Lugones s'éloigne d'une notion de jeu gadamérienne marquée par l'*agôn* et donc par l'hostilité : où la concurrence est la valeur suprême, où quelqu'un doit gagner et quelqu'un d'autre doit perdre et où il veut mieux connaître les règles du jeu. Au contraire, l'attitude joyeuse dont parle Lugones fait d'une activité un jeu où il n'y a pas de règles précises ou bien, s'il y en a, elles ne sont pas sacrées. Cette attitude manifeste une ouverture à la surprise qui permet à un « monde » de s'exprimer dans ses propres termes. Cette ouverture nous permet de rentrer dans un « monde » sans nous accrocher à une construction fixe ni de nous-même, ni des autres. On est donc ouvert à la construction et la reconstruction créative de nous-mêmes et de nos relations selon nos expériences et rencontres dans le voyage : « While playful we have not abandoned ourselves to, nor are we stuck in, any particular "world". We are there creatively » (Lugones, 1987, p. 16)¹³⁴.

On pourrait comprendre les ateliers *drag* comme des exercices de « *world* »-*travelling*. En effet, les ateliers proposent une manière ludique de voyager entre les catégories de sexe, inséparables des frontières culturelles géopolitiques, raciales et économiques. Ces voyages, ces passages, peuvent dans d'autres contextes supposer ou imposer une attitude « sérieuse » au sens où ils peuvent être

¹³⁴ Être joueur ou joueuse ne signifie pas que l'on s'abandonne soi-même, ni que l'on reste coincé-e dans un monde ou un autre. Nous sommes là de manière créative

difficiles, conflictuels et subis. Les ateliers *drag* ouvrent un espace de jeu : tout en contenant du risque et de l'incertitude, ils sont traversés par le plaisir. Les expériences ludiques des ateliers m'ont, par exemple, permis de ressentir consciemment les transformations que les frontières géopolitiques impliquent dans la perception et la construction de mon corps genré et migrant. Je me suis rendu compte de certaines techniques que je développe inconsciemment pour pouvoir habiter différents « mondes » : que l'éclatement du moi dans des positions qui peuvent être contradictoires est l'une de ces techniques, par exemple.

Il faut souligner que le devenir *drag* n'est donc pas simplement un jeu d'actrice·teur, où le personnage joué laisserait intact la subjectivité de l'actrice·teur. Au contraire, la nature même de cette subjectivité est modifiée par le processus. Comme l'explique Lugones : One does not pose as someone else, one does not pretend to be, for example, someone of a different personality or character or someone who uses space or language differently than the other person. Rather one is someone who has that personality or character or uses space and language in that particular way (1987, p. 11) ¹³⁵

Si les ateliers ont des éléments de théâtralité, on a vu qu'il ne s'agit pas tout à fait de théâtre au sens conventionnel du terme — de la même manière que le théâtre de la cruauté n'est pas tout à fait du théâtre. Le théâtre de la cruauté contient le théâtre et son double : c'est un « entre-mondes », c'est de « la réalité en voyage » (cf. *supra* p. 50). Là je peux avoir une image double ou plurielle de moi-même, une image ambiguë. En effet, dans l'expériences des ateliers, c'est précisément dans l'ambiguïté que la cruauté se manifeste : soit de manière subtile, lorsque, par exemple, il y a un certain désir de « passer » en tant qu'homme, mais pas tout à fait ; soit lorsque la dissonance entre deux ou plusieurs catégories identitaires se laisse voir de façon évidente.

¹³⁵ « Il ne s'agit pas de passer pour quelqu'un d'autre, de faire semblant d'être, par exemple, quelqu'un qui a une personnalité ou un caractère différents, ou bien quelqu'un qui occupe l'espace ou se sert du langage d'une manière différente de l'autre personne. Il s'agit plutôt d'être quelqu'un qui possède une telle personnalité ou un tel caractère, ou qui utilise l'espace ou la langue d'une façon particulière, propre »

Scène 2. En guise de tombée du rideau

Revenons sur quelques-unes des questions posées au début de ce travail. Les ateliers drag ont été décrits comme des contre-fabriques du corps. On s'est demandé comment fonctionne ces contre-fabriques. Une lecture du TdC en lien avec le concept de performance et de performativité a été proposé comme outil d'analyse pour dévoiler la dimension corporelle comme productrice de sens et de subversivité politique. Les ateliers drags peuvent-ils ainsi être envisagés comme une manière de réactualiser, ou d'actualiser à nouveau, le TdC ? Comment se manifeste le travail de la cruauté transformatrice artaudienne dans ces ateliers ? Quelle déstabilisation produisent-ils dans la construction de nos corps et comment ? À quelles impositions « industrielles » répondent ces contre-fabriques ? Génèrent-elles des resignifications ou de nouvelles constructions des corps ?

Tableau 1. Le théâtre de la cruauté et les ateliers *drag*

Les atelier *drag* peuvent être conçus comme des manifestations du théâtre de la cruauté parce qu'on y rentre dans « le réel en voyage » via un processus de mouvements corporels et émotionnels. Pour expliciter ce point, revenons sur les grandes lignes du présent travail.

Dans les actes I et II, j'ai cherché à chroniquer les e(a)ffe(c)ts d'un voyage *travesti* transfrontalier. Dans l'acte I, j'ai notamment exposé, sous la forme d'une mise en scène, le contexte à partir duquel se développent les concepts que je mobilise dans ce travail ainsi que mon projet de recherche, pour ensuite pouvoir présenter plus concrètement celui-ci. Dans l'acte II, j'ai exposé les points communs qui existent entre les ateliers dk et le TdC. D'abord, j'ai présenté la manière dont les ateliers opèrent une immersion directe du public dans l'espace de la mise en scène à travers un langage concret (1^{ère} caractéristique du TdC) : les prothèses, les gestes, les interactions sociales et tout élément de la vie quotidienne à notre portée sont utilisés pour stimuler les sens du public. Ces matériaux plongent les personnes dans l'action « performatique » en configurant l'espace et en les mettant dans une position corporelle nouvelle. Ce langage concret permet de mettre deux séries d'éléments au premier plan. D'abord, la matérialité de nos corps et des paroles qu'ils émettent et qu'ils entendent, de nos histoires personnelles, sociales et politiques. Ensuite, il y a une mise en évidence de la manière dont notre matérialité corporelle agit sur notre perception du monde. Tout

comme dans le TdC, les matériaux utilisés dans les ateliers constituent des symboles et entretiennent des correspondances entre eux comme les signes d'un alphabet chiffré. Ceux-ci nous renvoient là où les significations se forment, là où elles perdent leur sens établi pour en générer d'autres.

Ensuite, nous avons exposé la manière dont, tout comme dans le TdC, dans les ateliers, l'expérience vécue des corps met en question l'autorité d'une loi transcendante (2^{ème} caractéristique). La loi, parole d'habitude conçue comme originelle et incontestable, joue un rôle secondaire lorsque dans les ateliers on met en avant les sensations, les ressentis, le contexte et les désirs des corps présents. Cette loi est l'expression d'un régime de rationalité qui rend invisible l'expérience concrète des corps comme source de connaissance et de créativité. Les ateliers *drag* peuvent constituer en ce sens une déviation et une mise en question d'un tel régime de rationalité.

Dernier point, j'ai montré la manière dont les ateliers auxquels j'ai participé permettent une forme d'estompage des limites entre le théâtre et la vie, la 3^{ème} caractéristique du TdC. Le public n'y assiste pas à une représentation, mais il vit une expérience de création et d'action dont les effets s'étendent au-delà de l'événement. La cruauté qui s'active pendant les ateliers perturbe nos grilles d'analyse habituelles. Les ateliers *drag*, comme le TdC, constituent un processus d'*estar-siendo* (cf. *supra* p. 99) : où nous laissons d'autres subjectivités prendre corps en nous. Ainsi, les ateliers ont des répercussions sur notre vie quotidienne. J'ai centré mon analyse plus particulièrement sur trois formes que ces répercussions peuvent prendre :

(a.) la déstabilisation du statut dominant de la masculinité. Le jeu avec les codes de genre dans les ateliers peut se comprendre comme un « dékingement » du King : où l'on trahit constamment la masculinité du mâle alpha, sa lettre majuscule. Ce dékingement permet, d'une part, la reconnaissance des alternatives qui détournent les lois de genre, et d'autre part, il permet de prendre conscience du lien entre l'obéissance et l'accès au pouvoir, et de ses effets.

(b.) Les bénéfices émancipatoires dans la compréhension de soi : la compréhension de nos corps comme toujours en déplacement et de la possibilité qu'il y a de jouer parfois avec ce mouvement pour se le réapproprier peut être émancipatoire, générer un sentiment de liberté qui se traduit par l'adoption de pratiques de résistance.

(c.) L'ouverture à l'expérimentation d'une érotique non normative : la conscientisation d'un tel déplacement nous renvoie à un espace où les frontières de genre et ses rapports à la sexualité sont confuses, un espace qui peut souvent nous rappeler l'enfance. Dans cet espace, on peut adopter des pratiques différentes de celles qui informent et contrôlent le désir pour le conformer à l'ordre de genre dominant. Il peut donc y avoir un déclic érotique dans l'expérience du processus *drag*. Il est ainsi possible d'expérimenter le corps selon son « exposition au toucher », comme le dit Berger, selon ses relations avec d'autres corps, plutôt que selon un découpage anatomique fixe et préconçu. Ces jeux érotiques produisent donc également une forme de CSO (corps sans organes) qui défie l'ordre corporel normatif et sa hiérarchisation organique.

En ce sens, les corps ainsi mis en mouvement deviennent des contre-fabriques : des stratégies de résistance à des formes naturalisées de domination, qui permettent d'élaborer des pratiques et des récits qui questionnent les significations excluantes données aux corps. Ces contre-fabriques ont deux aspects : d'une part, l'aspect pratique et technique (l'aspect « performatique »), et de l'autre, la révélation et le trucage du système de construction de nos corps (l'aspect performatif).

Pour finir, la notion de corpo-réflexivité s'applique aussi bien au TdC qu'aux ateliers *drag* et donc permet d'établir un lien entre les deux. L'expérimentation à partir de prothèses dans les ateliers peut se comprendre comme une pratique corpo-réflexive : à partir des sensations corporelles que cette pratique génère, se produisent des nouvelles interactions sociales du corps avec l'espace et avec les autres corps sans besoin de passer par une rationalisation abstraite. Le processus de travestissement dans les ateliers est aussi une expression du TdC en ce qu'il nous fait apercevoir les corps dans leurs expériences concrètes, matérielles, sensibles et affectives comme étant liés à des processus sociaux : dans les ateliers, les corps sont vécus comme un espace où les significations se forment, mais aussi comme des producteurs de significations par leurs gestes, leurs mouvements et leurs interactions.

Le caractère fondamentalement matériel des ateliers a pour conséquence que la cruauté qui s'y manifeste apparaît sous des formes différentes selon les particularités du contexte et des corps présents. C'est ce qu'a permis de montrer une réflexion comparative sur les manifestations de la cruauté dans les ateliers en France et au Mexique, en évoquant la manière dont certains aspects de la colonialité, de la racisation et du système d'accumulation capitaliste ont un rôle dans le disciplinement des corps genrés.

Tableau 2. Les manifestations de la cruauté et ses limites dans les ateliers

Une perception « arrogante », telle que Lugones entend ce terme, peut se manifester dans les ateliers lorsqu'ils ne prennent en compte que la structure de genre comme rapport de pouvoir sans rendre perceptible son articulation avec, et sa formation à partir d'autres rapports. La cruauté se trouve alors limitée. Car si une telle articulation peut être invisible ou inconsciente pour certain·es, elle est évidente pour d'autres et existante pour toutes. Le fait que cette articulation puisse passer inaperçue ou soit niée est l'expression de ce que Lugones a appelé un « échec amoureux », un mouvement sans orientation éthique car il reproduit les sentiments d'infériorité et de supériorité suscités par les hiérarchies sociales. Éviter donc la perception arrogante reste nécessaire pour faire des ateliers un exercice non seulement d'ouverture de nous-mêmes, mais aussi d'écoute et d'empathie dans l'approche des autres. Les ateliers pourront s'ouvrir à une convergence de luttes seulement à cette condition.

Si les ateliers peuvent être un espace de création de subjectivités échappant à une catégorisation binaire du genre, ils peuvent aussi être un espace de reconnaissance d'une multiplicité d'existences. C'est ce que nous apprend, par exemple, le travail de Campuzano avec le MTP (cf. *supra* p. 124) : il souligne l'importance d'une perspective historique qui prend acte de cette multiplicité d'existences irréductible aux simples catégories de sexe. Chez Campuzano, *el espacio travesti* implique une liaison entre des spiritualités, des corporalités, des temporalités, des épistémés différentes et un ethos complexe. Dans cet espace se conjuguent l'expérience coloniale et des modes de vie ancestraux qui échappent à la logique colonialo-moderno-patriarcale (Rodriguez, 2017). Je me suis ainsi appuyée sur le concept *ch'ixi*, décrit par Cusicanqui, pour analyser les ateliers réalisés au Mexique. J'ai pu observer que, là, la pratique ne constitue pas un simple réceptacle des tendances provenant des pays centraux européens ou de l'Amérique du Nord. Ils peuvent laisser exprimer et reconnaître des trajectoires historiques marginalisées capables de produire des généalogies critiques et des pratiques créatives différentes des présuppositions nord-euro-centrées.

Tableau 3. Entre *artaud*, l’autoethnographie et les ateliers

Par ailleurs, il semble pertinent de souligner ici le lien entre la critique *artaudienne* de la rationalité et la méthodologie utilisée dans mon analyse des ateliers. Le besoin de prendre en compte la particularité des situations des corps m’a poussée à faire de mon travail de recherche une chronique à la première personne, afin de rendre perceptible la relation entre expérience corporelle, processus d’écriture et production de savoir. L’utilisation de la première personne ne renvoie pas à une expérience purement individuelle : il s’agit plutôt de l’endroit où se passe la relation entre corps et écriture, un endroit qui est toujours en transformation et qui est toujours une *intercorporalité*. Si ce terme fait référence aux interrelations présentes, passées et futures entre différents corps, il fait aussi référence aux interrelations entre mon corps et le corpus littéraire qui influence mon écriture (cf. Greco, 2018, p. 140). C’est ainsi qu’avec *artaud*, je m’appuie sur une critique de la rationalité « occidentale », faite depuis « l’Occident », pour en faire une autre lecture à partir de mes propres expériences, des analyses documentaires et des pratiques critiques plus contemporaines. Par ailleurs, si les ateliers *drag* peuvent sembler loin de la pensée d’Artaud, comme le TdC suppose une prise en compte de l’actualité des corps et de leurs contextes, il porte en lui la possibilité d’une lecture décentrée de son temps, de son espace et d’une pensée individuelle.

Aussi, employer les notions développées dans le TdC pour analyser les atelier *drag* est une façon d’utiliser l’occident contre lui-même. Cette stratégie est le reflet de ma formation intellectuelle qui s’est déroulée dans un environnement où la rationalité « occidentale » hégémonique qui s’est globalisée, est la norme. Ses points d’ancrage et ses moteurs ne se trouvent plus seulement en « Occident » (un point cardinal d’ailleurs marqué par le même système de catégorisation eurocentré). J’ai ainsi entrepris de recontextualiser, de resignifier, de fluidifier, de faire dialoguer certaines catégories présentes dans la pensée critique occidentale en les faisant dialoguer avec des généalogies, des pratiques et des conceptions alternatives.

Tableau 4. L'espace de la cruauté : l'ambiguïté, l'entre-deux, l'entre-plusieurs, un état coatlicue.

L'aspect *playful* ou joyeux des ateliers pourrait sembler contradictoire avec l'idée qu'ils mettent en jeu une forme de cruauté. Mais Lugones précise que le fait d'être *playful* ou non dans un « monde » n'est pas une question de s'y sentir à l'aise ou non. En fait, pour Lugones, se sentir à l'aise est problématique lors du « *world* »-travelling, car ce sentiment a tendance à produire des états où les gens ne sont pas enclins à voyager vers d'autres « mondes ». Je peux être « sérieuse » dans un monde où je ne suis pas à l'aise, mais la « joie », au sens de Lugones, suppose aussi que l'on ne se sente pas tout à fait à l'aise : le *playful* « *world* »-travelling accueille la surprise et implique de l'incertitude.

So, though I may not be at ease in the "worlds" in which I am not constructed playful, it is not that I am not playful because I am not at ease. The two are compatible. But lack of playfulness is not caused by lack of ease. Lack of playfulness is not symptomatic of lack of ease but of lack of health. I am not a healthy being in the "worlds" that construct me unplayful. (Lugones, 1987, p. 14)¹³⁶

Lors du « *world* »-travelling d'un atelier dk, ce sentiment de ne pas être à l'aise semble précisément indiquer la présence de la cruauté. Le malaise vient du fait de devoir affronter une remise en cause de notre perception habituelle du monde. Nous avons vu la manière dont les ateliers génèrent des sentiments entrecroisés et ambigus : on peut, par exemple, sentir de la peur, ou même éprouver un sentiment de rejet, face à la perte de nos repères, mais on peut aussi sentir le plaisir de résister à leur imposition en jouant avec eux. La chronique auto-ethnographique a permis d'observer des expressions de surprise, de curiosité, de perplexité, de confusion et d'énervement. Pour résumer toutes ces expressions, nous avons parlé d'un sentiment d'attraction-répulsion, un sentiment qui fait écho aux effets du corps-théâtre artaudien. On peut voir là un certain lien entre désir et cruauté : une cruauté qui est désir de faire éclater les structures qui nous répriment, un désir qui est cruel parce qu'il implique une lutte contre soi-même, contre l'asservissement, la répression et la hiérarchie qu'on a appris aussi à désirer, que l'on a normalisés et incorporés.

¹³⁶ Donc, bien qu'il soit possible que je ne me sente pas à l'aise dans les « mondes » au sein desquels je ne suis pas construite comme jouant (*playful*), ce n'est pas d'être mal à l'aise qui m'empêche d'être dans le jeu (*playfulness*). L'absence de jeu n'est pas la conséquence d'un sentiment de malaise mais d'une absence de santé. Je ne suis pas en bonne santé quand je suis dans les « mondes » qui me construisent comme ne jouant pas (*unplayful*).

La cruauté, lors des ateliers, semble donc se manifester dans un espace d'ambiguïté, l'espace de la « réalité en voyage », un entre-deux ou un entre-plusieurs : un espace reflété, par ailleurs, dans la structure de ce texte, dans ses interstices scénographiques où des rues, des personnages, des paysages, des villes et des continents différents se trouvent tous confondus. Cet espace peut correspondre à ce que Anzaldúa a appelé un état « coatlicue ». Coatlicue est la déesse de la vie et de la mort dans la culture Aztèque, elle implique une rupture avec notre monde quotidien, une rupture qui est une ouverture à la contradiction, un symbole de la fusion entre les opposés. Les états de Coatlicue, écrit Anzaldúa, « rompen el manso discurrir de la vida (la complacencia), son exactamente lo que propulsa al alma a hacer su trabajo: crear alma, aumentar la consciencia de sí misma » (2016, p. 95)¹³⁷. Les ateliers *drag*, comme le théâtre de la cruauté, pourraient se comprendre comme un dispositif d'accès à ces états. Dans les termes de Greco (2018), ces ateliers contribuent à rendre intelligible et confèrent une valeur politique à un entre-deux liminal : une irruption du quotidien qui nous amène à un espace-temps de transformation collective, où la multiplicité est un élément de résistance face au monologisme et à la monodimensionnalité d'un système dominant. Les ateliers *drag* rendent ainsi possible une déconnexion et une reconnexion des signes : générant des changements corporels, ils permettent un changement de perspective qui a une portée politique, un changement qui implique des mouvements sensoriels et affectifs à partir desquels se produit du savoir. Ils rendent ainsi manifeste l'imbrication intime de toute production intellectuelle avec l'état affectif qui l'accompagne : autrement dit, il est inexact de dire que la production théorique doit être idéalement désintéressée. Au contraire, tout effort intellectuel est un effort intéressé, c'est-à-dire politique. Cet intérêt passe par les corps, ses sensations et ses expériences, dont le travail et la transformation sont un élément indispensable de toute modification de notre conception du monde.

¹³⁷ « brisent le déroulement tranquille de la vie (la complaisance), sont exactement ce qui propulse l'âme à faire son travail : à créer de l'âme, à augmenter la conscience de soi même ».

RÉFÉRENCES

- Adams, T. E., Holman Jones, S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Ahmed, S. (1999). She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger': Passing through Hybridity. *Theory, Culture & Society*, 16(2), 87-106.
- Alcázar, J., & Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. Ediciones Sin Nombre.
- Álvarez Castillo, C. (2014). *La cerda punk: Ensayos desde un feminismo gorda, lesbiko, antikapitalista & antiespecista*. Trío editorial.
- Antivilo, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista nuestroamericano*. Ediciones Desde Abajo.
- Anzaldúa, G. (2009). *The Gloria Anzaldúa Reader* (A. Keating, Éd.). Duke University Press.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Capitán Swing Libros.
- Anzaldúa, G., & Keating, A. (2002). *This bridge we call home: Radical visions for transformation*. Routledge.
- Artaud, A. (1956). *Œuvres complètes, tome XXVI*. Gallimard.
- Artaud, A. (1964). *Le Théâtre et son double / Le Théâtre de Séraphin*. Gallimard.
- Artaud, A. (1980). *Œuvres complètes, tome II*. Gallimard.
- Artaud, A. (1984). *Oeuvres Complètes, Tome I, Livre 1* (Gallimard). Gallimard.
- Artaud, A. (2004). *Œuvres*. Gallimard.
- Artaud, A. (2009). *Histoire Vecue d'Artaud-Momo*. Fata Morgana.
- Artaud, A. (2004). *Œuvres* (E. Grossman, Éd.). Gallimard.
- Avellaneda, A. (1986). La ética de la entropía: Control censorio y cultura en Argentina. *Hispanamerica, revista literaria*, XV(43), 29-44.
- Barfield, H. L. (2012). *Artaud's « Daughters »: « Plague, » « Double, » and « Cruelty » as feminist performance practices of transformation* [Thèse de doctorat, University of Texas]. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5157/BARFIELD-DISSERTATION.pdf>
- Barrault, J.-L. (1969). Antonin Artaud et le théâtre de notre temps. *Cahiers Renaud-Barrault*, 69. Gallimard
- Barrier, H. (2016, septembre 16). *Interview Hélène Barrier / Festival Jerkoff (S. Faubourg)* [Entretien]. <https://soundcloud.com/faubourg-simone/interview-helene-barrier-festival-jerk-off>

- Barrios, J. L. (2005). Semefo, una lírica de la descomposición. *Fractal*, X(nº 36), 41-64.
- Bartra, E., Fernández Poncela, A. M., Ana Lau J, & Mastretta, Á. (2000). *Feminismo en México, ayer y hoy*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Berger, A. E., & Vráblíková, L. (2019). Live Body: An interview with Anne Emmanuelle Berger. *Parallax*, 25(2), 119-136. <https://doi.org/10.1080/13534645.2019.1607235>
- Berger, A.-E. (2013). *Le grand théâtre du genre : Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*. Belin.
- Blanchet, A., Gotman, A., & Singly, F. de. (1992). *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*. Nathan.
- Bourcier, S. (1999). Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : Repenser et queeriser le travestissement. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 10, 117-136. <https://doi.org/10.4000/clio.255>
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.
- Campuzano, G. (2006). Reclaiming travesti histories. *IDS BULLETIN*, 37(5), 34-39
- Campuzano, G. (2007). *Museo Travesti del Perú*. Institute of Development Studies.
- Campuzano, G. (2009). Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... El Museo Travesti del Perú. *Bagoas-Estudios gays: géneros e sexualidades*, 3(04), 79-94.
- Campuzano, G., & López, M. (2010). Diálogo sobre el Museo Travesti del Perú. Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: El Travestismo Obseso de la Memoria. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 99, 34-43.
- Campuzano, Giuseppe. (2008). *Museo Travesti del Perú*. Institute of Development Studies.
- Castellano González, C. I. (2018). *Raíces suspendidas: Estéticas y narrativas migrantes desde una perspectiva de género*. Universidad de Guadalajara
- Cázares, N. (2018, mars 20). Drag King, el performance que personifica los estereotipos de género. *Periódico El País México*. <https://www.facebook.com/elpais/posts/10155402669436570/>
- Channing, G. J. (2020, janvier 31). The First Drag Queen Was a Former Slave. *The Nation*. <https://www.thenation.com/article/society/drag-queen-slave-ball/>
- Clark, C. (1983). Lesbianism: An Act of Resistance. Dans Moraga, C. & Anzaldúa, G. (Eds.) *This bridge called my back: Writings by radical women of color* (pp 128-137). KITCHEN TABLE: Women of Color Press.
- Connell, R. (2014). *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Éditions Amsterdam.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, F. (1972). *L'anti-OEdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.

- Depaz Toledo, Z. (2014). Experiencia cósmica y dinámica social en el Manuscrito de Huarochirí. *Democracia y Derechos*, 3(5), 25-41.
- Depaz Toledo, Z. (2015). *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Vicio Perpetuo Vicio Perfecto.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Dorlin, E. (2009). *La matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*. La Découverte.
- Dussel, E. (2000). Europa, Modernidad y Eurocentrismo. Dans *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (p. 69). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
<http://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/14105>
- Dussel, E. D. (2007). *Para una erótica latinoamericana*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Egaña, L. (2015). *Trincheras de carne: Una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona* [thèse de doctorat]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2019). Autoetnografía: Un panorama. Dans Bernard Calva, S. (Ed.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 17-42).
- Epps, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista iberoamericana*, 74(225), 897.
- Espinosa-Miñoso, Y. (2003). A una década de la performatividad: De presunciones erróneas y malos entendidos. *Otras miradas*, 3(1), 27-44.
- flores, v., henríquez murga, t., & díaz fuentes, j. (2014). *Desmontar la lengua del mandato, criar la lengua del desacato*. Colectivo Utópico de Disidencia Sexual (CUDS).
<http://disidenciasexual.wix.com/desmontarlalengua>
- Florez Bolivar, F. J. F. (2008). Representaciones del Caribe colombiano en el marco de los debates sobre la degeneración de las razas: Geografía, razana y nación a comienzos del siglo XX. *Historia y espacio*, 4 (31). file:///C:/Users/takeo/Downloads/Dialnet-RepresentacionesDelCaribeColombianoEnElMarcoDeLosD-4015408.pdf
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (2014). Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I*. Gallimard.
- Frankenberg, R. (1993). *White Women, Race Matters. The social construction of whiteness* (Routledge).
- Freud, S. (1987). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Gallimard.
- Fuentes, M., & Taylor, D. (Éds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo De Cultura Económica.
- García Becerra, A. (2010). Tacones, siliconas, hormonas. Teoría feminista y experiencias trans en Bogotá [Mémoire de Magister, Universidad Nacional de Colombia].

<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/6773/489177.2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Garza Carvajal, F. (2002). *Quemando mariposas: Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos VXI [sic]- XVII*. Laertes.
- Geis, T. (2005). The voyaging reality: Maria Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris. *Papers of Surrealisme, 4*.
- Gonzales, L. (1988). Por um feminisme afrolatinoamericano. *Isis International, 9*, 133-141.
- Gordon, L. (2011). Shifting the Geography of Reason in an Age of Disciplinary Decadence. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 1*(2), 95-103.
- Greco, L. (2014). Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings sans.... *Miroir/Miroirs, 2*, 27-37.
- Greco, L. (2018). *Dans les coulisses du genre : La fabrique de soi chez les Drag Kings*. Lambert-Lucas.
- Grossman, E. (2010). Modernes déshumanités. *Alea, 12*(1), 47-57.
- Gutmann, M. C. (2002). Las mujeres y la negociación de la masculinidad. *Nueva Antropología, XVIII* (61). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15906105>
- Guzmán Arroyo, A. (2019). *Descolonizar la memoria. Descolonizar los feminismos*. Tarouna Muya.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Halberstam, Jack. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Helbo, A. (2011). *Performance et savoirs*. De Boeck.
- hooks, b. (1995). Performance practice as a site of opposition. *Let's Get It On: The Politics of Black Performance, 210-221*.
- Kusch, R. (1975). *América profunda*. Bonum.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Larsen, N. (2001). *The Complete Fiction of Nella Larsen: Passing, Quicksand, and The Stories*. Anchor.
- León, M. (2016). Ni reciente, ni importado: Historia del performance en Colombia. *Credencial Historia, 320*.
- Lin, C. H. (2015, juin). *Des femmes du MLF aux meufs d'aujourd'hui* [Blog]. Taïwan France Express. <https://www.twfexpress.com/>
- Llopis, M. (2010). *El Postporno era eso*. Melusina.
- Lugones, M. (1987). Playfulness, « World »-Travelling, and Loving Perception. *Hypatia, 2*(2), 3-19. <https://www.jstor.org/stable/3810013?seq=1>

- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.
<https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Madison, D. S., & Hamera, J. (2013). *The SAGE handbook of performance studies*. Sage.
<http://dx.doi.org/10.4135/9781412976145>
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Dans S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Éds.), *El giro descolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica mas alla del capitalismo global* (p. 41). Siglo del Hombre Editores.
- Mayer, M. (2003). *Antes y después: Breves notas sobre los cambios en el performance*.
<http://archivoarte.uclm.es/textos/antes-y-despues-breves-notas-sobre-los-cambios-en-el-performance/>
- Mayer, M. (2004). *Rosa chillante: Mujeres y performance en México*. CONACULTA/FONCA.
- McGraw, J. (2007). Purificar la nación: Eugenesia, higiene y renovación moral-racial de la periferia del Caribe colombiano, 1900-1930. *Revista de estudios sociales*, 27, 62-75.
- Monsiváis, C. (1981). Pero ¿hubo alguna vez once mil machos?! *Fem*, V(18), 9-20.
- Montoya Juárez, J., & Esteban, Á. (Éds.). (2008). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana.
- Muñoz Rojas, C. & Congreso Médico de Colombia (Éds.). (2011). *Los problemas de la raza en Colombia: Más allá del problema racial: el determinismo geográfico y las «dolencias sociales»*. Editorial Universidad del Rosario.
- Nin, A. (1969). *Journal (1931-1934)*. Stock.
- Noguera Ramírez, C. E. (2002). Los manuales de higiene: Instrucciones para civilizar al pueblo. *Revista Educación y Pedagogía*, 14(34), 275-288.
- Ortecho, M. J. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, 19, 119-137.
- Ortecho, M. J. (2016). Por fuera de la lengua y el tiempo. Diálogo de saberes en América latina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, cuestiones del tiempo presente*.
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69823>
- Oyěwùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. en la frontera.
- Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya: Ensayos, 1980-1992*. Colihue.
- Pons Rabasa, A. (2016). *De las transformaciones sociales a las micropolíticas corporales: Un archivo etnográfico de la normalización de lo trans* y los procesos de corposubjetivación en la Ciudad de México [thèse de doctorat]*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

- Pons Rabasa, A. P. (2018). Los talleres Drag King: Una metodología feminista de investigación encarnada. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13), 55-79.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Opera Prima.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rodriguez, A. B. (2017). Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional. *Intersticios*, 6(11), 185-212.
- Savarese, N., & Fowler, R. (2001). 1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition. *tdr TDR: The Drama Review*, 45(3), 51-77.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del rojas- Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, Richard. (2015). *Performance theory*. Routledge.
- Segato, L. R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños
- Sharpling, G. (2004). Women's Stage: Female Characters in Antonin Artaud's « Theatre of Cruelty ». *Dalhousie French Studies*, 66, 39-52.
- Stolcke, V. (2009). Los mestizos no nacen sino que se hacen. *Avá. Revista de Antropología*, 14.
- Stout, J. C. (1991). Modernist Family Romance: Artaud's Héliogabale ant paternity. *The french Review*, 64(3).
- Torres, A. (2011). Muralismo mexicano: Cuestión de hombres. Dans E. Recéndez Guerrero, N. Gutiérrez Hernández, & D. Arauz Mercado, *Presencia y realidades: Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Torres, D. J. (2011). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.
- Turner, V. (2002). La antropología del performance. Dans I. Geist & V. Turner, *Antropología del ritual*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 103-144.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Valencia Triana, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística*, 78(78). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.ttpa>

- Villegas Vélez, A. (2007). Nación, intelectuales de elite y representaciones de degeneración y regeneración, Colombia, 1906-1937. *Iberoamericana*, VII(28), 7-24.
- Virmaux, A. (1977). *Antonin Artaud et le théâtre*. Union générale d'éditions.
- Viveros, M. (2018). *Les couleurs de la masculinité : Expériences intersectionnelles et pratiques de pouvoir en Amérique latine*. La Découverte.
- Zapata, M. (1997). Filosofía de la liberación y liberación de la mujer: La relación de varones y mujeres en la filosofía ética de Enrique Dussel. *Debate Feminista*, 16, 69-97.

TABLE DE FIGURES

Figure 1. Izquierdo, proyecto mural, 1945. https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/10/09/epmisc/	64
Figure 2. Izquierdo, <i>Alegoría de la libertad</i> , 1937, https://museoblaisten.com/artista.php?id=240&url=Maria-Izquierdo	65
Figure 3. Izquierdo, <i>Alegoría del trabajo</i> , 1936, https://museoblaisten.com/artista.php?id=240&url=Maria-Izquierdo	65
Figure 4. Violence, M. Flyer du premier atelier de la Kings Factory, 2016	142
Figure 5. Arcega, V. <i>Flyer atelier Colima, Mexique</i> , 2017	144
Figure 6. Mondragon, A. <i>Flyer atelier CDMX</i> , 2017	145
Figure 7. Photographie personnelle, <i>Emballage sous vide</i> , 2016.....	156
Figure 8. Photomontage personnel avec des photos prises lors de l'atelier à Colima, Mexique, <i>drags à l'atelier de Colima</i> , 2017	169
Figure 9. Photomontage personnel avec des photos prises lors de l'atelier à Colima, Mexique, <i>la joupe</i> , 2017	170
Figure 10. Photographie prise pendant l'Atelier à Colima, México, 2017	185
Figure 11. Photographie personnelle, <i>le premier</i> , 2015	199

ANNEXES

Annexe 1. Entretien avec Clara C. Greth/Clark Kent (CG)

C : Comment est-ce que tu as entendu pour la première fois des performances Drag King ?

CG : Quel est mon rapport au Drag depuis le début ?

C : Oui, comment tu entends pour la première fois que ça existe ?

CG : Pour la première fois, je ne me rappelle pas tout parce que du coup je pense que c'est plus à travers des films et des séries qu'on en a entendu parler. Ce n'était pas une façon ou quelque chose que mes parents avaient l'habitude de côtoyer, du coup ils ne savaient pas vraiment m'expliquer ce que c'était ou quoi que ce soit. Donc ça faisait plutôt partie de la pop culture, pour moi. Du coup j'ai commencé après quand je me suis questionnée sur ce que je voulais être en tant que femme, ce que je ne voulais pas qu'on me fasse en tant que femme, ce genre de chose et que j'ai commencé à apprendre ce que c'est le féminisme, que là j'ai commencé à côtoyer du coup différentes personnes, surtout dans les milieux de nuit. Donc du coup, en boîte de nuit ou quoi que ce soit. Là j'ai commencé à voir des Drag Queens, au niveau de la Pride j'ai commencé à voir des Drag Queens. Mais j'ai toujours été timide, je ne suis jamais allée beaucoup les voir, sauf quand je pouvais être face à des performances ou à des soirées à thème. Et là que les Drag Queens venaient me parler ou quoi que ce soit. J'ai toujours trouvé ça trop cool.

Après il y a 2 ans en fait, pendant la première année d'*Interqueer* qui est un festival à Lyon qui va avoir sa troisième année en fait aujourd'hui, enfin cette année que j'ai pu parler avec des drag-queens lors d'un rendez-vous dans un bar qui s'appelle *Le Leftstation* à Lyon. Du coup, il y avait toute un après-midi de lecture de littérature queer par des Drag Queens. Du coup, elles ont lu un de mes livres que c'est un petit peu mon livre phare pour parler de la différence et tout ça. C'est les *Contes arc-en-ciel*, qui est un recueil, pas forcément queer mais surtout qui rassemble des auteur.e.s qui ont voulu écrire des choses sur les déconstructions des clichés, des préjugés en fait autour de la sexualité, des couples, et surtout de l'hétéronormativité qui détruit à petit feu, à petit feu tout le monde. En tout cas quand ils veulent se développer juste en tant que personne et accepter leurs sexualités multiples ou non.

Et du coup petit à petit j'ai été vachement fascinée par les Drag Queens de Montpellier comme Vikkie Cosmo que j'ai toujours vue de très, très loin en soirée ou sinon parfois en parade ou autre. Du coup c'était vraiment ma Drag Queen de référence de Montpellier. Et quand j'ai pu avoir un rapport plus intime avec elle et pouvoir même lui parler, la voir dans des galeries, dans des galeries d'art, sans son costume, juste en tant que personne, ça m'a toute chamboulée. Donc oui je me suis dit : mais c'est dingue en fait, c'est quelque chose qui, enfin, c'est quelque chose d'autre quand on est drag, enfin, je sais pas, on a une sorte d'aura en fait qui nous suit, même si on semble dans des moments très difficiles de notre vie, dès qu'on se présente aux gens on leur fait du bien sans rien faire, juste avec un sourire, juste avec un « hey, comment ça va, tu vas bien ? Je t'ai vu la dernière fois ou ça me fait plaisir que

tu viennes ?» Juste en étant polie et sympa il y a toujours une onde très belle qui se dégage. Je n'ai jamais eu de mauvais rapport avec des drag queens depuis que j'en connais en fait personnellement, ça fait du bien. Donc voilà à peu près quel est mon rapport avec le drag avant de l'être.

C : Comment tu passes à l'action et commences à faire du drag ?

CG : Comment ça s'est arrivé ? Alors du coup j'ai fait un atelier Drag King, c'était en 2017 je crois, début 2017 dans un atelier vraiment *Safe* avec une personne que je connaissais déjà qui est sexharem, du coup Isa. Elle fait énormément d'ateliers sur plein de questions queer et de questions du genre. Donc la plupart de l'atelier ensemble avec des personnes qu'on ne connaissait pas. Donc, c'était un atelier proposé par le Collectif MartinEs avec lequel elle travaille souvent. Et là du coup j'ai vraiment questionné mon côté, si on peut dire, mon côté garçon que j'ai toujours eu, que je garde quand même en moi même si je montre plus autant qu'avant. Surtout un vrai questionnement autour de notre réappropriation de l'espace de la rue et aussi notre corps et au niveau de notre pilosité aussi, de pouvoir se questionner est-ce ce qu'on a vraiment envie d'être une femme qui montre ses poils, d'une femme qui ne montre pas ses poils, ou qui les montre un peu de temps en temps, ce genre de choses.

Et c'est vraiment une question qui me marquait beaucoup en fait, parce que, étant une femme noire du coup, ça va faire bizarre de commencer à parler de la philosophie ou de l'esthétique de mes poils, mais, du coup je n'ai pas les poils lisses et tout droits, donc quand ils poussent, ça peut aussi m'abîmer la peau, ça peut faire des boutons, ce genre de chose. Donc ce n'est pas quelque chose que je peux me permettre tout le temps, en fait, sinon je vais passer ma vie à traiter ma peau, et comme je m'en suis rendue compte et que ça a changée en moi quelque chose, c'est en fait pourquoi je me fais du mal ? Vu que je n'arrête pas de les enlever, je n'arrête pas d'avoir des boutons par la suite et d'avoir des infections. Pourquoi je continue ? Parce que c'est moi qui m'inflige des tortures en fait. Ce n'est pas juste « oh, elles sont magnifiques mes jambes toutes lisses ! » non, c'est surtout « oh mon Dieu, mes traces de boutons ! Et toi ? Pas de bouton ! ». Voilà. Donc plein de choses comme ça qui sont arrivées par la suite. Et j'ai eu la chance aussi de tomber sur des personnes aussi qui m'ont acceptée totalement comment j'étais, qui ne m'ont jamais posé aucune question et même qui disaient « c'est dingue comment tu assumes ton corps, comme ça et tout ». Je sais à quel point j'assume mon corps intérieurement et ça n'a rien à voir avec ce que tu penses, mais merci de me le dire, ça fait plaisir quand même.

Donc oui voilà. Donc il y a eu cet atelier-là, et après grâce à des discussions avec des ami.e.s, des ami.e.s d'ami.e.s m'ont emmenée vers cette rencontre avec Robin, du coup. Et ça avait l'air dingue parce qu'il n'y avait pas de house en fait à Montpellier, des drag-queens il y en avait mais il n'y avait pas un grand groupe en fait. Et surtout il n'y avait pas de Drag King. Et c'est dommage de se dire que les Drag Kings resteraient que dans des sphères privées en tant qu'atelier de un jour ou plusieurs, mais une sphère privée qui ne s'exprime pas forcément, qui ne donne pas envie aux autres aussi de tester ça, de tester aussi si j'avais été homme qui je serais en fait. Du coup ça m'a totalement intéressée et quand j'ai rencontré (hum) Médusa, Médusa et Robin, c'était fini, je ne pouvais pas dire non. C'était directement oui. Et la scène ça m'a transformé. J'ai pu avoir des exemples de vécus sur scène autant par le chant que par le théâtre, mais ça n'a rien à voir quand j'suis en Drag King. Et déjà encore j'ai

moins l'habitude du coup ça se sent parfois. Je suis encore dans mes débuts donc je peux être timide quand même. Je peux me reprendre et je peux stresser et tout. Je stresse que quand je suis sur la scène bizarrement. Quand je dois y aller ça va. Quand j'suis dessus, j'suis là « quand est-ce que je dois finir et descendre ? ». Parfois je ne sais même pas comment descendre de cette scène. J'hésite, je regarde partout autour de moi et j'me dis, allez, merde. Donc voilà. Donc après je suis contente d'être dans une ville où les gens sont *Safe*. Donc je ne me sens pas mal de monter, je ne me sens pas illégitime.

C : D'accord. Et qu'est-ce que tu fais sur scène exactement ?

CG : Alors du coup, sur scène, on se produit plus souvent au *Coxx* donc 1 fois par mois, en plus ça fait toujours un entraînement et c'est assez quotidien et sympa. Sur scène on fait du *playback* et on a libre choix des chansons, donc ça c'est cool. J'essaie depuis le début de faire ou les chansons qui m'ont marquées, ou les chansons de vie un petit peu, celles que tu lances chez toi, tu es toute seule et tu commences à chanter comme une folle et à sauter dans tous les coins. J'ai essayé de commencer avec des trucs comme ça, partager un petit peu mes folies le plus intimes puis j'ai commencé à voir que je pouvais donner autre chose, surtout grâce à Médusa qui nous avait trouvé une représentation au local de AIDES à Nîmes. Et du coup on a fait des lectures de contes qu'elle avait écrit, d'autres que j'ai pu lire du livre de contes dont je t'ai parlé toute à l'heure, les contes *Arc-en-Ciel*, et du coup, je suis là pour envoyer des messages en fait, des messages de prévention aussi et parler aussi des problèmes qu'on peut rencontrer autant dans les relations sexuelles que juste dans notre vie, dans notre développement. Et depuis j'essaie de faire des chansons qui parlent et des représentations qui ont toujours ce côté militant en fait entre la performance plus amusante et la performance de sensibilisation.

Du coup pour ça, j'ai fait une perf avec ce côté de prévention avec le SIDA, où je lançais des capotes. Je sortais de ma poche un *gode*, que du coup je mettais une capote dessus, je la jetais à une femme dans l'assistance, d'ailleurs c'était une drag-queen. Du coup c'était assez marrante, elle ne l'a pas récupéré avec sa main mais avec sa bouche donc voilà. C'est les aléas du direct. Et les dernières que j'ai faites c'était, je n'ai pas fait énormément pour l'instant. Donc la dernière que j'ai fait du coup ça été une sur les prolétaires, fin pas les prolétaires non, sur les puissants du monde qui détruisent toute notre planète, qui s'en foutent complètement, et j'voulais partir sur une série de chansons qui sont reprises du cinéma et surtout du dessin animé, qui ont fait toute mon enfance. Surtout donner une voix en fait aux méchants et méchantes des dessins animés, qui ont souvent, quand tu regardes bien le film, eu les meilleures chansons que tout le reste du film. Vraiment ils sont faits pour convaincre qu'ils sont méchants. Donc les chansons sont juste géniales. Et étant chanteuse j'adore vraiment ces thématiques-là. Du coup j'ai commencé à faire une série de chansons là-dessus, donner la voix aux méchants et aussi, jouer des méchants en fait. Et jouer du coup un Drag King qui est aimé par tous mais qui veut être détesté sur scène, ça c'est difficile mais c'est faisable. Du coup je me suis lancée là-dessus et c'était vachement cool ce qu'on a proposé.

C : Tu peux donner des exemples des chansons, des films...

CG : Oui bien sûr. La dernière fois j'ai fait *FernGully*, qui est un film qui se passe en Australie, et s'appelle Zak et Chrysta. Donc là j'ai joué le rôle de Exsus qui est une entité en fait qui vit dans les arbres et qui a été piégé dans un arbre parce qu'il voulait détruire la forêt. A son échec, quand il était encore en vie en fait. C'était lui qui pouvait détruire la forêt parce qu'il avait les moyens, il pouvait faire mourir toutes les plantes et du coup tuer tout le monde. Là, au moment où commence le film, il y a l'industrialisation qui arrive en Australie en fait et du coup les hommes arrivent pour couper la forêt. Donc ils ont un problème et du coup Exsus est réveillé par la déforestation. Et du coup il profite des machines pour pouvoir pousser les humains à tuer tout le monde. Puis il y a tout ça dans la chanson.

Et du coup, il y en a plein d'autres que je vais essayer de faire car je les trouve tellement puissants, des figures d'hommes totalement torturées, puissantes, autant Frelô dans Notre-Dame-Paris, qui est un amoureux transi qui ne sait pas ce que c'est qu'aimer et quand l'amour lui arrive dessus, c'est comme un choc, il est comme propulsé contre le mur, et il peut plus redescendre, et en même temps il se dit, mais c'est indigne de moi, je ne peux pas, mais je vais aller jusqu'au bout parce que j'ai le pouvoir donc en fait si, je peux. Voilà, les types comme ça en fait. Des types assez particuliers.

C : Donc ça tu fais individuellement ?

CG : Oui.

C : T'as des interventions en collectif aussi ?

Clark : Oui, bah là du coup j'avais suivi l'idée de Robin de faire une chanson qui parle à tous, une chanson très populaire. C'est une chanson de Fatal Bazuka, c'est « J'aime trop ton boule » du coup c'est les années 2000 et tout ça. Ça parle d'un mec qui drague en soirée, il drague pendant tout un paragraphe quelqu'un et on pense que c'est une femme et en fait c'est un homme et du coup il lui fait toute un éloge sur son boule donc c'était plein de petits détails, plein de sous-entendus super drôles, et du coup le public a été tellement dedans parce que le *Coxx* c'est un bar gay et du coup déjà juste les barmen étaient à fond avec nous donc c'est juste génial, après ils se dandinaient, ça fait tellement de chose et nous ça nous fait plaisir.

C : Et du coup toi tu t'es présenté à Nîmes, ici et...

CG : Pour l'instant, c'est tout. Après, il y a d'autres projets qui arriveront, on va voir dans quelles villes...

C : Et comment sont les réactions du public ?

CG : Honnêtement bonnes, comme je te disais, c'était assez *Safe*, y'a de tout, honnêtement. Après, c'est aussi la question de se dire : j'suis pas non plus une, un drag comme les autres, j'suis un drag... On en parlait avec Médusa et Robin, en tout cas, je n'ai pas testé le drag depuis longtemps, ça fait que quelques années, et je suis honnêtement sur la scène, en tout cas en drag déjà on est que deux, deux ou trois, ça dépend, mais en tout cas en tant que personnes récurrentes, on est deux. Faut se dire, on n'a pas le même rapport du coup au public, donc moi j'suis pas toujours sur scène tous les mois, parfois je n'y étais pas.

C'est toujours bizarre de se dire ça, mais le fait d'être un Drag King noir en fait c'est pas toujours évident, c'est pas toujours attendu non plus et du coup ça amène d'autres choses parce que on m'le dit, on me le fait remarquer même involontairement, même sans vouloir être méchant, tu as déjà des codes, des gestes qui sont super codés, en fait non, pas super codés mais super particuliers, qui ont une histoire en fait, et involontairement de moi, du coup j'essaie de créer un personnage en fin de compte, mais pas que, le personnage m'a donné à être. Oui, je suis noire, mais je suis plus que noire, je suis un Drag King quand même. Au bout d'un moment c'est un peu fatiguant d'entendre ce genre de retour, donc avec lui tu peux avoir tout et n'importe quoi de toute façon. Mais c'est dommage, c'est dommage de venir et m'arrêter là-dessus alors que, par exemple, Robin on ne l'arrêtera pas forcément ou en tout cas il m'en a pas parlé, de l'arrêter sur le fait que tu fais trop rital (rital = italien), tu vois. Alors que moi on s'est permis de me le dire. Si toi tu as des clichés dans ta tête et que genre quand je m'éclate tu vois que ça, que tu veux que je te dise ? Au moins tu me dis que ça ne te gêne pas, c'est bien. Tu ne viens pas pour me dire que ça te gêne parce que tu fais trop noire. Ça aurait été con. Du coup heureusement que ce n'était pas ça. C'était vraiment, oui, tu as une super raison d'être sur scène parce que tu es noire. C'est comme si tu me disais « tu danses super bien, et en plus tu es noire ». Houlà ! combo ! Donc c'est un peu compliqué, quoi.

C : Du coup tu crois qu'il y a des particularités à faire du Drag King à Montpellier spécifiquement ?

CG : Bah, c'est nécessaire. Surtout ça, que c'est nécessaire. Il commence à avoir beaucoup de Baby Drag Queen, il faut aussi qu'il y ait des Drag King, parce que souvent ces Drag King c'est quand même des gouines. Y'a beaucoup. On n'est pas toujours très visibles en fait. Encore ici à Montpellier il y a énormément des choses qui se font, au niveau des soirées, des rassemblements, il y a des collectifs, Collectif MartinEs et Collectif des Biches, y'a énormément de monde, surtout des Biches qui rassemblent plein plein de physiques et de domaines différents en des soirées qui prônent juste le fait de se retrouver, s'éclater puis on parle de tel.le artiste qui est là, et puis tel.le artiste, en tout cas c'est ça que j'ai ressenti la dernière fois où je suis allée. Dans ce moment-là où sont les personnes qui veulent faire du king alors qu'ils veulent interroger leur masculinité mais au grand jour aussi ? Parce que j'imagine qu'il doit en avoir des tas, en fait, des Drag King à Montpellier. C'est juste que peut-être qu'ils ne veulent pas sortir d'une zone intime en fait, d'une zone atelier, d'une zone pédagogique en fait. Ils n'ont pas forcément envie de faire la scène comme nous. Donc c'est largement nécessaire. Juste comme je te disais au début, le fait d'être un exemple en fait, un exemple, qu'il plaise ou qui ne plaise pas, mais qui peut un exemple et se dire « c'est une meuf là-dessous ? » C'est trop classe. Alors c'est mon premier king ou je ne sais pas. Mais c'est bien aussi.

C : Et par rapport à ce que tu m'as raconté toute à l'heure, est-ce que tu penses que la masculinité et la féminité ça se produit de différentes façons selon le contexte ? Et que ça implique justement la race, la classe, le sexe. Est-ce que tu penses qu'une diversité d'oppressions est prise en compte dans la pratique DK, la scène king, drag en général ?

CG : C'est-à-dire ?

C : Genre, par rapport à ton expérience comme king, ou dans les ateliers ou dans les performances, est-ce qu'on parle, ou pas nécessairement parler, est-ce qu'on prend en compte ces dynamiques d'oppressions classistes, sexistes, de rapports sexistes et racistes aussi ?

CG : Eh bien, je trouve que oui. Déjà ma mère, elle essaie vraiment de mettre plein de choses en place dans ses représentations parce qu'elle fait beaucoup de solo. Et du coup elle parle beaucoup de la question par exemple du poil, parce qu'elle est une Drag Queen poilue. Ses poils ne jouent pas sur l'aspect lisse. L'aspect jeune mâle qui est sous cette identité de drag, elle le dit, elle le prône, elle fait des textes là-dessus pour parler de l'oppression masculine en fait sur les corps de femmes, en tant que drag. Donc elle questionne énormément ça. Elle questionne aussi la place de la femme sous le drag aussi. Je l'avais fait à ma première perf en fait. Du coup j'ai joué énormément sur l'habit du jeune qui est sportif, qui essaie de montrer sa force en prenant des poses très viriles et qui à la fin qui sort un tampon de son sac, regarde sa mère et dit « bon, j'crois bien qu'j'ai mes règles, donc quand même il faut peut-être arrêter le jeu ». Sortir un truc qui dit « c'est à sa mère ou qu'est-ce qui se passe ? Non, non, c'est à moi, mais là j'ai mes règles, excusez-moi, mais là j'vais sortir le sac, je vais m'en occuper ». Voilà, avoir une sorte de monde du drag où tout est mélangé en fait. Et c'est bien d'avoir des drags qui jouent là-dessus, qui jouent sur l'affiche, l'horloge en fait qui tourne en disant « oui là, attends, il va falloir que je me rase, tu sais que j'ai mes règles quand même. Là il faudrait que je prenne ma PREP, il faudrait peut-être que je fasse attention à mes capotes, un truc comme ça ». C'est interroger, en tout cas nous on y fait attention. Et si on ne le montre pas, comme moi je l'ai fait, bien d'autres, comme mon père et ma mère le disent par les mots. Nous, en tout cas, on y fait vraiment attention et on met vraiment ça en avant, on ne s'arrête pas à juste amuser, mais dans l'amusement on peut tout mettre tout notre niveau de danse, même niveau de... pas de chant mais de, ah j'ai oublié le mot, tout notre niveau de jeux en fait, de *playback* par exemple. Parfois ça va aussi sur des questions pratiques de l'oppression du corps, de l'oppression du masculinisme, ce genre de choses. Et c'est vachement cool qu'on ne soit pas les seuls, même si on en parlait.

C : Et sur le sujet du racisme vous en parlez aussi ou pas ? Pas vous nécessairement mais des gens que vous connaissez du milieu ?

CG : Les gens que je connais non. Pour l'instant, moi en tout cas je ne l'ai pas vu qu'on en parle. Par contre, on a des artistes qui ne sont pas drag qui en parlent. La dernière fois on avait Nicole Rafaël, du coup qui essaie vraiment de mettre en avant ça, elle est péruvienne, et du coup elle veut montrer son art, elle est graphiste et elle fait du *bodypainting*, du coup elle veut vraiment mettre en avant des corps de personnes racisées pour faire des photos, pour faire des performances. Du coup elle a vraiment envie qu'on laisse sur la place personnes racisées sur scène. Et en parlant de moi tout à l'heure, j'avais oublié une chose qui est super importante c'est que le *Coxx* fait ses soirées grâce à *Support Your Local Girl Gang* qui est un collectif du coup de femmes de Montpellier qui se sont aperçues qu'il n'y avait pas non plus autant d'ouverture et de place pour tout type de femmes en fait sur scène. Et que c'était triste en fait et malheureux de voir encore que beaucoup de personnes sont blanches en fait dans ces milieux-là. Et surtout en majorité masculines. Du coup il fallait remédier ça en demandant de laisser la place à des femmes et aussi et surtout à des femmes racisées aussi.

C : Dans la scène en générale ou drag ?

CG : Dans la scène en générale queer. Et dans la scène drag aussi. Parce que du coup comme on est que deux Drag King, ça fait quand même que deux femmes dans tous les cas, alors que le reste c'est une majorité de mecs. Après il y a tout le côté des personnes qui sont plus androgynes, des personnes qui sont non-binaires. Mais en tout cas si on parle juste en tant qu'homme-femme il y a peu d'homogénéité en fait. Et du coup oui, pour l'instant sur la scène de *Support Your Local Girl Gang*, on met en avant aussi des artistes racisées, donc c'est bien. Et après dans le milieu, dans le show King et Queen on est encore peu. Après je me permets de le dire, mais voilà il y a des personnes qui sont plutôt métisses et qui viennent en tant que drag, mais il n'y a pas de personnes noires. Donc ce n'est pas le même impact du coup. Et le public qui vient ne se pose pas forcément les questions, pas parce qu'il n'a pas envie, c'est juste qu'il est déjà dans ce milieu-là du coup il se dit « bah c'est superbe en fait qu'il y ait de tout et puis je t'aime pour ce que tu es donc il n'y a pas de problème », du coup donc il se pose même pas la question : ça serait bien aussi qu'on puisse avoir des personnes racisées qui se montrent et qui n'ont peut-être pas la force de le faire et qui cherchent encore à le faire, c'est encore un questionnement ou qui sont juste timides, voilà, il y en a plein. Et ça serait bien de vraiment tracer un chemin pour elles. Moi, par exemple, quand je ne serai plus là, que ça continue puis il y a d'autres personnes voilà. Moi j'apporte ce que je peux apporter, je ne suis pas du genre à crier sur les toits qui je suis ou d'où vient ma famille, peut-être d'autres personnes ont envie de le dire aussi, envie de revendiquer l'endroit où ils sont nés. Moi je suis née à Lyon. Je peux éventuellement ramener des guignols et parler pour elles, mais ça ne sera pas le même impact. Si comme Nicole Rafaël, j'avais le talent qu'elle a pour parler avant de mes origines je le ferais sans hésiter. Mais là par le drag on peut faire tellement des choses, c'est tellement riche, de toute façon c'est du *show-business*, donc c'est tellement grand, on peut faire tellement des choses avec qu'on ne peut pas s'arrêter à ça, voilà.

C : Du coup, pourquoi tu crois qu'il n'y a pas assez de personnes racisées sur la scène ?

CG : Comme je t'ai dit, moi je n'en vois pas tout le temps beaucoup dans le public déjà de base, et après c'est surtout, on peut se poser la question « mais est-ce qu'elles ont envie de se mettre sur scène déjà de base et si elles voient qu'il y a une majorité de blancs, est-ce qu'elles ont envie de venir ? » Enfin, moi j'y suis allée parce que j'étais dans un groupe déjà, et un groupe qui me poussait à y aller parce qu'il voyait mon talent et qu'il voulait s'amuser avec moi. Mais de moi-même je ne serais jamais monté sur scène. Quand il y avait des scènes ouvertes ou autre dans d'autres collectifs, je ne serais jamais monté sur scène. La seule chose c'est que je ne me sens pas légitime et c'est une question de légitimité. Si tu vois que des personnes blanches, en plus des personnes blanches souvent qui parlent de ta culture à ta place, je ne sais pas si tu as vraiment envie de monter en fait. Tu ne sais pas, il faut que quelqu'un ou qu'un groupe teste le terrain et te dise « là tu peux, c'est *Safe* ». Si tu ne sais pas, ils peuvent avoir les meilleures intentions du monde, parce qu'heureusement on n'est pas dans des groupes qui ont des mauvaises intentions, ils peuvent avoir les meilleures intentions du monde mais ça n'empêche pas qu'une personne puisse se sentir rejetée d'une manière ou d'une autre. Donc voilà pourquoi je pense ça en tout cas aujourd'hui.

C : Pour revenir un peu sur le Drag King, je voulais te demander sur les matériaux que tu utilises.

CG : Moi, comme je te disais je suis un baby Drag. En plus être Drag King c'est une grosse entreprise, c'est très couteux. Je ne peux pas faire ça tout le temps. Du coup c'est beaucoup de récup., énormément de récup. Je suis assez créatif comme King, c'est pour ça que j'suis dans le théâtre d'ailleurs, mais je suis assez créative comme fille du coup j'essaie toujours aussi de pas devoir acheter et d'essayer de m'arranger comme je peux. Ou sinon demander de l'aide, j'en demande de plus en plus, j'ai vu que ça m'aide beaucoup et c'est beaucoup gratifiant aussi parce que quand j'arrive avec des choses que les gens m'ont données ou sinon que des choses sont faites pour moi, je sais que sur scène, je ne suis pas juste là que pour moi en fait, je suis là aussi pour la personne qui m'a aidé et tout, en me disant « c'est son travail ». Du coup on l'a fait ensemble en co-organisation, en cocréation. Donc j'étais partie un peu la tête jusqu'au cou. Au niveau des vêtements, j'essaie d'en acheter, j'essaie de voir aussi dans mes placards ce que je pouvais récupérer ou que je ne portais plus et qui faisait plus androgyne.

Après j'ai profité de me mettre à la place de mon grand-père que j'aimais beaucoup quand j'étais petite et de voir le style qu'il avait en fait, parce que c'est lui qui m'a inspiré quand j'ai commencé le Drag. Et du coup le style qu'il avait c'est un peu vieux-chic et pas trop, un peu vieux golfeur mais pas trop. Donc j'aimais beaucoup ce côté-là. Donc j'ai toujours un style entre le petit jeune qui est en soirée et qui veut bien s'habiller avec de la chemise et le style un peu plus vieux jeu qui parfois, limite je vais me mettre un petit côté vintage avec une grosse casquette *Monster Cookie* ou un gros t-shirt avec (Withney Huston ?). Donc j'ai envie de jouer un peu sur mon enfance aussi. Les années 90 m'ont tellement construit que maintenant j'ai envie de le ressortir dans ce personnage-là. Vu que j'ai un personnage que je peux créer de toutes pièces, pourquoi m'en priver, et j'aime beaucoup me maquiller totalement pour transformer mon visage, je ne suis pas douée pour ça. Du coup je demande des conseils un petit peu de partout autour de moi, à des personnes qui sont intéressées, qui sont mes alliées. Et du coup on n'a fait pas mal de différents maquillages et ça c'était vachement intéressant.

Après au niveau de la pilosité du coup masculine, j'ai repris des codes en fait de, j'ai gardé en fait des manières de faire des premiers ateliers Drag King que j'ai fait. C'était, en gros, au lieu de t'acheter de postiches déjà faits et des moustaches, de le faire avec ces propres poils, pour garder une certaine intimité, une certaine légitimité en fait avec ça. C'est vrai que je ne porte pas des poils morts, j'porte les miens, et, en ayant les cheveux crépus, des cheveux assez bouclés, ça ressemble énormément en fait aux moustaches qu'on peut trouver dans la vraie vie, du coup je ne suis pas vraiment en décalage. Ça fait vraiment très réaliste. Donc du coup j'ai toujours mon petit stock de cheveux à côté de moi aussi. Et après je me fais très peu de postiche au crayon, donc j'aime beaucoup plus jouer là-dessus.

C : Ca, tu l'as appris dans des ateliers ou par toi-même ?

CG : Quoi ? Les postiches en poils naturels ? C'est dans l'atelier qu'on avait fait la première fois. La première fois j'avais une petite barbe poivre et sel, du coup avec les poils lisses, mais mon grand-père avait une barbe poivre sel mais avec des cheveux en fait crépus. Du coup c'était plutôt cool. Du coup j'garde ce petit bien avec moi-même, c'est très naturel. C'est moi. Du coup, je sais que je montre un visage intime.

Après le rapport, par exemple, au sexe pour montrer la forme dans le pantalon ou quoi que ce soit, essayer d'avoir la sensation de vraiment porter une paire de couille, quoi, je le fais petit à petit, j'essaie de faire petit à petit. Mais il faut que je trouve une manière que ça soit plus intense, que je puisse vraiment le sentir, parce que parfois je l'oublie presque. Tu vois ce que je veux dire : en rentrant à la maison, « Mais ! Ah oui effectivement, t'étais là ! ». Donc voilà, ça ne me gêne pas en fait et ça devrait me gêner. Ça devrait être un détail que je sens quand je marche, que je sens quand je m'assois. Comme ça je peux vraiment le jouer en fait.

Parce que Drag King, il y a deux formes quand même, il y a surtout la forme Drag King dans le show, pour se montrer, et le Drag King intérieur. Le Drag King sensuel, vraiment comment on transforme totalement son corps, sa posture et puis son mental. Comment on s'assoie, on s'assoie comme un mec, on sent qu'on a des fausses couilles mais on les a, quoi. Et on ne fait pas sans, en fait, faut faire avec, tout le temps, toute la journée. Du coup ça, il faut que je le joue, que je travaille ça parce que je ne suis pas encore bien là-dedans. Je pense que j'ai encore besoin de faire d'autres ateliers aussi Drag King pour vraiment questionner cet état-là, ce personnage-là, intérieur. Mais au niveau show ça passe mais sinon pour le reste, là, faut le jouer. Robin, il est encore à l'aise là-dessus, quand il fait des représentations parfois il finit à poil. Il y a ça aussi à assumer. Moi, je ne suis pas encore là, je serai pour dans quelques années peut-être. Mais pour l'instant je ne l'assumerais pas nu, parce que nu ça ira mais je ne serai pas nu en tant que mec, je serai nu en tant que Clara.

C : Du coup dans tes interventions, tu ne montres pas tes prothèses, le paquet, tu ne le montres pas ?

CG : Soit, si j'ai un pantalon très serré ça se verra. Je le peux jouer sur le fait de sortir un gode de mon pantalon, ce genre de chose. Mais sinon, non, je ne le montrerai pas trop. Puis je suis assez réservée, suis assez boutonnée de partout donc je ne montre pas forcément plein de parties de ma peau en fait. Après ça arrivera. Mais pour l'instant non, je n'assume pas encore bien là-dessus, parce que tout n'est pas bien coordonné, j'ai une poitrine qui est assez présente, déjà pour la plaquer j'ai encore du mal donc parfois j'ai eu un sein qui se casse la gueule, ou sinon je n'arrive plus à respirer. J'ai l'impression d'être dans un corset du temps de Luis XIV, alors que je suis Drag King quoi (rires). Ce n'est pas grave, mais j'aimerais bien un jour assumer le torse du coup d'un mec qui a quand-même soi-disant des seins mais pas beaucoup, vu qu'il faut faire avec ma morphologie, parce que j'ai quand-même des hanches assez proéminentes, j'ai des poignets d'amour du coup ça serait vraiment un homme qui assume ses rondeurs. Et pour que ça soit plus, il faut dire, réaliste, même si quand-même on fait du King, bon, on fait pas encore du cinéma, mais, voilà, c'est toujours compliqué. C'est vrai que si j'arrive à avoir des gens qui sont derrière moi et tout, qui travaillent ça, si on part même, j'commence à partir loin parce que j'ai plein d'idées au niveau de la pédagogie au théâtre en fait qui me viennent, mais si on part sur des stages de Drag King ou ce genre de choses, là on développe un truc, ça serait trop génial, pouvoir passer des heures ou des week-ends entiers avec des drags et parler de toutes les astuces qu'on peut avoir. Et là je suis totalement preneuse, parce que je suis encore baby.

C : Tu utilises quoi pour te bander les seins ?

CG : Pour me bander les seins du coup j'vais utiliser des scratches, du coup qu'on trouve en pharmacie, tout ce qui est pour les bandeaux etc., et j'ai acheté du coup un bandeau en pharmacie que je serre avec des épingles en fait pour vraiment plaquer les seins juste après avoir mis les scratches pour étirer la poitrine et pour monter la cage thoracique en fait mais parfois c'est compliqué, parfois c'est maladif, et je me dis « j'espère que je ne péterais pas les côtes un jour ». Parce que parfois tu sers, tu sers, tu dis « oui, mais il faut que ça soit plus plat, plus plat ». Et là tu dis « même en étant Drag King, tu te fais souffrir, merde ! Il ne peut pas y avoir un entre-deux ? » Donc après il y a d'autres choses, il y a les binders, tu sais, que tu peux utiliser mais là c'est juste qu'il faut mettre des sous. Et quand on ne les a pas tout de suite, les sous, il faut attendre, il faut patienter, et par contre les mois de représentations y passent. Tu ne peux pas trop attendre non plus. Donc là je vais essayer d'en prendre un mais quand ?

C : C'est quoi l'importance des prothèses, de se bander les seins ?

CG : C'est juste pour faire un torse convainquant, quand on se met en t-shirt ou quand on se met en top, par exemple. J'ai fait une représentation sur Queen donc c'était juste après Bohemian Rhapsody, parce que ça m'avait tellement transcendé que je me suis dit « il faut que je le fasse ». Et en plus à la fin ils avaient fait un passage avec l'affiche de l'association de Freddy Mercury, du coup il fallait que je parle du SIDA quoi. Et du coup je portais un top qui était tellement transparent qu'il fallait vraiment que juste mes seins soient à moitié plaqués parce que même juste en portant un soutif ils sont trop volumineux, donc on voit que ça. Donc ça dessine vraiment une poitrine, donc ça fait l'entre-deux. Si j'étais partie depuis le début sur un personnage drag androgyne, un personnage un peu même comme dans *The Rocky Horror Picture Show*, un petit peu Frankenstein avec des parties à lui et des parties pas à lui, ça, ça pourrait être superbe mais Clark n'est pas comme ça.

C : Et pour les gestes que tu utilises...

CG : Honnêtement, mes gestes viennent totalement de moi, quand je crée, y'a des gestes qui sont vraiment marquants parce que c'est moi, mais sinon ce sont des gestes que j'improvise en fonction de la musique en fait. J'me laisse porter par la musique, par les mots, et je le fais, j'interprète. Mais y'a pas vraiment de geste que je prends à d'autres artistes, en tout cas je ne copie pas forcément d'autres artistes, si y'a des gestes que je prends, ils viennent de la pop culture.

C : D'accord. Et du coup c'est important pour toi de passer en tant qu'homme en face des autres, ou de te sentir toi-même une masculinité en tant que King ?

CG : Euh, je ne suis pas sûre, c'est toujours en questionnement en fait. Je crois que parfois je peux douter sur le fait que j'peux passer pour un mec, autant par ma voix que par mes gestes, que par ma personnalité qui est très douce, en temps normal, que me dire « est-ce que j'suis vraiment un mec sur scène ou dans ce personnage-là intimement, intimement je le suis, j'suis Clark, c'est bon, y'a pas de souci. Après, c'est juste par rapport au regard des gens, parfois on peut douter.

C : Tu voudrais que le doute ne se pose pas ?

CG : Bah oui, qu'un jour, Clark, on ne doute pas, quoi.

Mais faut que je travaille ça, c'est tout. Puis ça viendra avec le temps aussi. Après vu que je suis aussi dans un cadre où, j'fais un spectacle dans un milieu qui me connaît déjà en tant que Clara, donc c'est comme pour Robin, ils voient les deux à chaque fois en fait, ils voient pas encore un seul en premier, ils voient forcément un mix, un double genre, mais après j'ai toujours été entre les deux : au moment du lycée, j'étais beaucoup dans la recherche de la séduction donc j'étais un peu plus féminine mais sinon j'ai toujours été entre les deux, j'étais beaucoup plus à l'aise avec les groupes d'hommes que les groupes de femmes depuis que je suis toute petite, je trainais presque qu'avec des gars, ce qui m'a beaucoup plu d'ailleurs, et plusieurs étaient géniaux. Du coup j'reprends toujours un peu là-dedans, j'reprends mes sources toujours un petit peu là-dedans pour Clark et pour voir ce qui peut le défendre aussi. Je n'ai jamais joué sur la séduction, enfin... En tant que Clark, donc à part sur scène, j'vais draguer en étant Clark, quoi. Souvent, je n'ai même pas besoin de le faire. Quand je suis en face d'eux et que je leur parle, voilà, mais... « Je fais que parler, je ne sais pas » (rires). Mais oui, y'a cette question-là, quoi, parce que là j'suis toujours entre les deux, et tantôt j'vais vivre une journée où j'suis super masculine, tantôt j'vais vivre une journée où je ne suis pas forcément (ou plus ?) féminine mais c'est juste des impulsions en fait. Est-ce que c'est pas ça la vie, quoi ? Est-ce que le genre ce n'est pas juste une impulsion en fait ? Un jour t'as juste envie de te mettre avec du rouge à lèvres, l'autre jour t'as juste envie de sortir avec les cheveux crades, et tu t'en fous quoi, voilà c'est tout quoi.

Mais y'a aussi la question de la liberté des gars, qu'ils peuvent avoir n'importe où, pouvoir ne pas se poser de question sur comment je m'habille. Nous, en tant qu'artiste, en tant que Drag King, on se pose énormément de questions sur comment j'vais porter ça, parce qu'on n'a pas encore les codes et qu'il faut se dire « est-ce que ça va ensemble, est-ce que ça passe ? ». J'dis pas que c'est pour tous les Drag King, parce que je n'aimerais pas le dire. Parce qu'il y a des Drag Kings, ils y vont comme ils veulent et ils se posent pas la question de « est-ce que c'est beau ? » et moi ça me saoule honnêtement, aujourd'hui, que j'm'inflige encore ça, qu'on s'inflige encore ça et toujours être un Drag King ou une Drag Queen belle, et beau, et acceptable, et jolie, et qui donne envie, et qui donne envie de baiser. Non ! Non. Certes, c'est cool, c'est bien mais au bout d'un moment, t'as un ras-le-bol en fait. Et pourquoi t'as pas le droit d'être un Drag King dégueulasse, jouer sur le crade ? Un homme aussi c'est crade, et ça l'est beaucoup, comme une femme c'est crade et ça l'est beaucoup ! Pourquoi on ne peut pas jouer là-dessus ? On peut avoir tout un ensemble en fait de costumes qui peut être crade, et c'est chiant que moi-même je me mette encore la pression en me disant « ouai, mais faut que je sois parfait, faut que je sois galant, stylé, il faut que je sois *gentleman*. Désolée, je fais des débats sur d'autres choses mais c'est bien aussi que ça vienne comme ça. Je pense que je vais faire une perf en mode Drag King crade, franchement.

C : Oui, c'est une bonne idée ! Et le fait de faire du Drag King ça influence ta vie quotidienne ?

CG : Je ne sais pas, le monde du drag est énormément ma vie en fait. Donc, ils sont proches de moi, on commence à créer un vrai lien qui est vachement cool et c'est aussi casser le lien entre Drag King et notre vie et de créer aussi autre truc entre nous. Pas seulement parler que des perfs et parler que des rendez-vous et tout ça. Et moi dans ma vie, j'ai déjà une vie qui est tellement trépidante, tellement complexe que je ne peux pas mêler toujours les deux. Donc je mets vraiment ça de côté, je partage

énormément les moments du drag avec mes ami·e·s proches, j'essaie de les inviter, de leur faire voir ce que c'est, leur poser des questions parfois et leur demander des conseils et j'en parle à mes parents, ils sont au courant, ils voient des photos, ils voient des vidéos, ma sœur aussi. Ils sont assez loin de ça du coup, ils sont avec « qu'est-ce que c'est ce truc (rires) ? » Du coup ils sont amusés et ils savent que je m'éclate, donc ils sont contents pour moi. Mais non, ça n'influence pas sur la vie. Quand je sais que quoi que se passe, si j'ignore changer ma vie, le drag ça passe tellement après que c'est un truc que je fais pour m'amuser, pour sensibiliser et pour rencontrer des gens. Ce n'est pas quelque chose que je fais pour me construire en tant que personne. C'est vraiment : j'essaie de créer des choses, d'incarner des personnages, d'incarner des mots, de décider des valeurs mais sans que ça soit forcément ce qui peut me construire en tant que personne parce que sinon c'est trop compliqué, sinon je ferais que ça en fait. Ce n'est pas rien en fait. Donc je ne pourrais pas avoir une vie à côté en fait.

C : Mais juste le fait de jouer avec les gestes masculins qui ne sont pas les tiens, ça ne change pas, par exemple tes gestes d'habitude ?

CG : Surtout que Clark, je suis énormément des gestes que certes je peux copier. Parfois je suis dans la rue, je marche tranquillement et tout, je pense et je réfléchis beaucoup et là je vois des hommes et puis j'imites leurs démarches, je vais faire la marche en mode (...), je ne me suis pas encore fait prendre pour l'instant mais parfois je me questionne sur : mais attends cet ensemble là ça serait cool et tout. Je suis toujours dans l'observation, mais je ne suis jamais dans un sens où je serais en train de te parler puis Clark va prendre le dessus et puis il va commencer à te parler avec son langage, parce qu'en plus il est très spécial (rires). Mais du coup les gestes que je lui donne en fait ce sont tellement des gestes qui lui sont propres mais juste que ce sont dans mon intimité. Et du coup que juste les personnes qui me connaissent bien, connaissent. Mais sinon si tu ne m'as jamais vu tu ne saurais jamais que ouai je peux marcher comme ça en fait, involontairement juste comme ça quand je suis dans mon délire je marche comme ça. J'épuise énormément dans mes délires en fait, comme je t'ai dit dans la création, dans le théâtre et tout, j'épuise énormément dans ça. Oui, puis le fait de se dire que Clark je lui donne une parole, une voix, une personnalité que j'essaie d'être un peu plus loin de la mienne. Donc parfois il ne va pas parler aux gens que je connais de la même manière. C'est compliqué aussi de parler de la double personnalité chez les drags et d'avoir des gens qui vont être choqués de voir tes talents « hier tu n'osais pas me parler et tout ? Tu étais en drag et tout ». Non, (...) on n'a parlé en fait hier, on ne s'est pas vu, tu as vu mon drag hier, d'accord ? Si tu veux, tu lui envoies des messages et il te répondra, d'accord ? Il n'y a pas de souci. Et ça ce sont des personnes qui ne comprennent pas encore. Mais quand tu es drag, quand tu es dans cette idée-là, tu es obligé en fait. Je l'ai fait avec ma coloc, même avec ma coloc, une fois je devais lui montrer mon t-shirt de Whitney Houston et tout et je lui ai dit : - « voilà, tu vois, c'est le t-shirt de Clark et tout et si tu veux lui emprunter tu lui demanderais ».

Et elle me dit : - « Mais comment ça je lui demanderais ? »

- « Oui, tu lui demanderas, tu lui demandes poliment. Tu sais comment il est ».

- « Mais Clark c'est toi ».

- « Non, tu demanderas à Clark ».

En fait si moi je ne te dis pas « demandes à Clark, parles avec Clark », c'est comme si je niais en fait que Clark existe parce que Clark ce n'est pas moi, là je ne le suis pas. Clark est ailleurs là actuellement, je ne sais même pas où il doit y être, enfin, il est en train de faire des folies, il est en train de faire les magasins. C'est aussi la question de : être Drag King il faudrait s'inventer une vie comme drag, inventer sa personnalité, inventer ce qu'il fait quand il n'est pas là.

C : Du coup t'as une histoire pour Clark ?

CG : Alors, du coup Clark il y a bien longtemps, il y a (...) exactement, on ne sait pas trop d'où il est venu comme ça, il y a eu une étoile et il est tombé (rires). Mais ne rigoles pas, c'est ça, il est tombé. Et du coup bizarrement au même moment dans un hôpital un peu craignos, Médusa était enceinte et elle a donné naissance à quelque chose, on ne sait pas trop, mais c'était Clark. Robin, c'était 4 mois après la naissance de la House of Boner à Montpellier, parce que j'suis très jeune quand même. A la naissance de la *house* pour Robin essayer de pousser Médusa à avoir des enfants parce que quand même il se fait vieux, tu vois. Il faut quand même qu'il ait sa progéniture, il faut qu'il y ait l'héritage et tout. Et du coup je suis arrivé et je suis arrivé déjà habillé, déjà stylé quand même, puis descendre de Médusa Dickinson si je ne suis pas stylé c'est qu'il y a un problème. La mode c'est sa vie. Donc tout de suite on m'a mis dans le bras plein de tissus, plein de t-shirts, on m'a fait écouter le grand monde de la musique, Whitney Houston et tout, on m'a fait toute ma culture, on m'a fait voir plein de films, plein de séries dites révolutionnaires comme Ru Paul, où j'ai rencontré mon alter-ego Milk que je salue très haut. Et du coup, oui, direct on me dit le show c'est ton cercle, c'est ta vie, c'est là où tu dois faire tes preuves, c'est là où tu dois te pousser et « n'oublies jamais que le monde est beau, le monde avec plein de paillettes et que le bonheur n'est qu'à porter de main. D'accord ? Après tu fais ce que tu veux, tu baisses avec des filles, tu baisses avec des garçons, on s'en fiche, c'est ta vie. Fais plaisir au monde, donne un peu au monde ». Donc Clark est comme ça. Et Clark est devenu un gars assez timide, assez réservé, classe mais réservé. Et qui a passé des vacances entières, quand les autres jouaient au ballon, à apprendre les pas de danse, à apprendre les chansons par cœur, à apprendre des grands textes du féminisme par cœur parce qu'il avait Médusa et Robin comme parents. Donc direct il arrive avec un bagaging de dingue sur la culture, la culture féministe, la culture artistique. Donc c'est un peu Clark qui s'appelle Clark Kent, Clark *Can* pardon, en lien avec son héros de toujours, Superman, parce que Clark a une double personnalité, la personnalité sur scène, la personnalité dans la vie. Et du coup il joue beaucoup sur ces côtés fragiles. Quand il est Drag King et puis il monte sur scène ça fait POUM, c'est un superman, c'est un supergay. Puis il n'a toujours pas trouvé (sa miss ?), âgé peut-être mais il en aura plein. Mais la phrase qui tue c'est Clark Kent qui tient mais qui ne tient pas de (...), il repart toujours bredouille lui. Voilà la présentation de Clark.

C : Du coup pour toi c'est comme faire du théâtre, c'est essayer de jouer un rôle ou c'est autre chose ?

CG : Ce n'est pas comme jouer du théâtre parce que comparé à la scène de perfs, ce n'est pas forcément la même chose parce que les perfs c'est fait pour être vues par une majorité de personnes alors qu'une pièce c'est pour être vue par des personnes puis après si la pièce elle marche elle va voyager, elle va être entendue ou pas. Donc quand tu fais du théâtre, sauf si tu es un grand monsieur

ou que tu es dans une grande compagnie internationale, tu ne sais pas si tu vas être connu en fait. Donc tu fais genre tout ça pour te donner une importance et pour te donner à vivre des choses de dingue et il y a des limites. Et les perfs tu vas être connu parce qu'on joue sur les réseaux sociaux aussi. On a notre public mais on aussi a les réseaux sociaux, on a aussi plein de contrats en fait qui peuvent se faire. Donc là c'est au *blind* jusqu'à tenir un rôle en fait. Moi quand je suis drag sur scène j'incarne déjà le collectif Support Your Local Girl Gang qui me propose une scène et aussi la House of Boner. Donc je ne suis pas là juste pour moi, je suis là aussi pour toutes les personnes en fait qui me donnent la chance d'être ici. Et quand mon image va tourner ça sera aussi pour leur donner une légitimité, une image aussi cool. Donc moi je ne vais pas de tout jouer pour la notoriété, je m'en fous totalement en fait. Et si on parle de moi, je suis contente mais je suis là pour me dire « on a parlé de moi et on a parlé aussi de l'endroit où j'étais, on a parlé de moi et on a parlé aussi des gens avec qui j'étais ».

C : Tu dis que t'as une approche féministe du Drag King. Est-ce qu'il y a un féminisme particulier auquel tu te rapproches ?

CG : Il y en a plein, il y en a beaucoup, heureusement. Sur scène ou juste en tant que personne ?

C : C'est quoi la différence ?

CG : Est-ce que sur scène je défends, je m'inspire de féministes ou est-ce que juste en tant que personne quand je ne suis pas drag, juste dans ma culture en fait ?

C : Dans ta relation avec le drag plutôt ?

CG : Honnêtement je ne parle pas forcément de personnes bien ciblées, je parle énormément d'icônes et parfois je parle des personnes que je ne connais pas et que j'ai vu dans l'histoire, dans les livres, sur internet, sur *Facebook* qui nous informe sur pas mal de trucs, parfois il faut vérifier toujours les sources, mais qui nous informe sur pas mal de trucs. Et je pense qu'il y a pas mal de lesbiennes en fait, et des lesbiennes dans les années 80, même dans les années 70 qui étaient photographiées en homme sans le maquillage, qui avaient juste l'habit et l'habit à l'époque ça voulait dire tellement de choses. Alors qu'aujourd'hui on est tellement dans un genre fluide que du coup vous avez un mec, sauf si on exagère vraiment les choses, ça ne posera jamais de problème parce qu'en fait il y a bien de genres entre les deux, une immensité de genres ça existait aussi. Je m'inspire largement des personnes qui assumaient en fait de choper les habits de leurs frères, de leurs pères et partir. Je l'ai vu comme ça, je l'ai vu totalement comme ça. Parce que du coup je m'inspirais, comme je t'ai dit, de mon grand-père, et de m'habiller comme mon père. Certes je ne faisais pas quand il était là. Mais quand j'étais avec mon père, parce que mes parents étaient divorcés quand j'étais chez mon père, je passais mes samedis avec son t-shirt sur les dos. Et je n'allais pas du tout chercher les t-shirts de ma sœur. Ma sœur était un peu masculine aussi au tout début et après elle est devenue super féminine. J'ai toujours quand même pris un peu de tout le monde en fait. Quand j'étais petite je m'en fichais du genre parce que je connais autant à ma mère, à ma grand-mère, à mon grand-père, à ma sœur, à mes cousins. Quand je portais les habits de mes cousins j'étais super fière, parce que j'étais là : « putain, là il l'a porté ! » Il n'y a plus son odeur, suis dègue mais il l'a porté. J'ai toujours eu cet échange de fringues en fait avec les gens et ça m'a toujours éclaté. Après c'est un peu plus chiant quand ils te restent des

fringues de personnes qui te tombent dessus ou qui t'ont totalement brisé le cœur mais ça c'est autre chose. Sinon, j'ai toujours vécu un peu comme une comédienne en fait la vie. Donc, tu vois la question de costumes. Donc sur scène je ne prends pas forcément de chemins à cause des personnalités féministes. Elles m'inspirent, mais elles m'inspirent toujours plus dans ma vie personnelle que sur la scène. Sans compter que quand même sur scène j'ai encore mes idées féministes. Et quand j'arriverai à écrire des textes comme ma mère et mon père il y aura sans doute une inspiration. Mais pour l'instant, je ne saurai pas tout dire, mais quand ça arrivera ça dépendra du sujet.

C : pour quoi est-ce que ta pratique drag king a une approche féministe ?

CG : Déjà parce que je le suis. Je pense que... aussi parce que comme j'avais dit en premier, j'ai envie de donner de la place aux femmes aussi sur scène. Du coup je jongle, souvent entre le salaud et l'homme que j'aimerais être. Je mets en avant des gars qui sont pas bien dans leur tête : soit qui sont trop dans le romantisme ou des choses trop impossible... sur scène...pour me questionner aussi un petit peu sur si jamais j'étais un gars j'aurais été peut être comme ça. Il y a toujours cette question-là : en gros, si j'étais né gars, comme j'aurais fini. Est-ce que vraiment j'aurais respecté les femmes ou pas, je peux être aussi gentil q je veux mais pas... ça va... puis quand on est dans un questionnement féministe et anti patriarcal, on essaye de se déconstruire, en fait, sur toutes les discrimination possibles. On se questionne sur son être. Parce que tu peux dire que non, mais tu peux avoir encore des préjugés et être super violente dans pleins de trucs. Et que je sois une femme ou un homme, je peux totalement avoir les mêmes rapports avec une femme qu'un homme peut avoir, alors que moi j'ai un vagin quoi. S'il y a un questionnement là-dessus avant de monter sur scène, je me dirai, là, je vais lui donner quoi comme puissance à clark ?... Une puissance dominante ou d'une personne consciente des problèmes de discrimination ? Ces sujets là... la prochaine fête va être un peu entre les deux parce que j'ai envie de faire un texte... c'est une chanson qui reste textuel... qui s'appelle « Is It Because I'm Black » de Syl Johnson. C'est tout un pamphlet sur la question d'être noir. Je vais la faire en tant que Clark. J'aimerais tellement le faire en tant que Clara, mais là je profite du personnage de clark. Ça fait quand même une valeur masculine pour pouvoir lire ce texte, aussi parce que c'est plus sympa q ça passe par la bouche d'un mec comme ça... je suis un mec sur scène donc ça passe d'une forme logique... sinon c'est vrai qu'avec la timidité que je peux avoir en tant que Clara, je ne l'aurais pas en tant que Clark. Du coup, je me fais passer plain des choses sous le nez... q j'assumerais peut-être plus tard en tant que Clara, mais pour pas mal de autres choses... c'est que quand je fais des choses féministes, moi, j'essaie de faire des choses de dingue, mais ce ne sont pas les mêmes possibilités. Et parfois c'est plus facile de faire des possibilités avec Clark qu'avec Clara. Je suis peut-être plus chiant avec clark ---

C : est-ce qu'on pourrait dire que tous les drag king sont féministes... le drag king est féministe ?

CG : je pourrais pas te dire, Clark ne pourrait pas te dire... je connais pas assez de drag king que ça... mais tu peux te poser la question en regardant Ru Paul... Est-ce qu'ils sont tous féministes ?

C : non

CG : Voilà... un petit debout de réponse. Je pense que ça doit dépendre du milieu, du groupe sur lequel tu tombes de drags... du pays aussi... si le pays est fortement féministe... ou pas. En France t'as

le deux. T'as aussi les drags qui veulent faire de la sensibilisation et de la politique et les drags qui ne veulent pas en faire. Et c'est vrai que les DK font beaucoup de politique, comme tu vois... Louise de ville... une incroyable artiste... Parole de king... dedans il y a bcp de politique. Après, pour les documentaires des DQ, il y a une autre approche qui n'est pas toujours politique. C'est à voir qui parle et qui dit quoi.

C : il y a des gens qui critiquent le DK en disant que ça reproduit la binarité de genre...

CG : je trouve que c'est bête, parce que, encore une fois, on fait ce qu'on veut. On n'est pas en train de se travestir pour entrer dans ce genre de... c'est un peu trop réducteur, parce qu'il y a autant des DK et de DQ qui sont androgynes, qui jouent sur les deux. T'as beaucoup des DK qui montrent leurs seins. Beaucoup de DK ne vont pas jouer que sur la transformation réaliste, celle de... il faut que tout soit plat et--- il y a des mecs qui jouent sur leur corps, sur leur performance, des mecs qui se maquillent en tant que femmes et qui s'habillent en tant qu'homme --- Peut-être on joue avec des codes, on joue pas avec un genre, on joue pas avec un sexe, on joue avec des codes. Comme je te parlais, je mets un effet de jouer--- d'être un peu masculine, un peu féminine... C'est juste j'ai envie de me dire « bah, là, je veux être un garçon ».

Je peux entendre aussi des féministes qui disent "oui, tu reproduis les codes des dominants", mais en fait, tous les hommes ne sont pas dominants. Moi, mon mec il n'est pas dominant. S'il est dominant, je te le dirais et puis, qu'est qu'on a à faire, en fait. Je veux jouer un dominant, je le joue. Comme la dernière fois, j'ai joué sur scène un dominant. J'ai joué un mec qui veut juste tabasser tout le monde sur scène. Dès qu'il descend de la scène il était un mec normal quoi. J'aurais pu jouer un mec qui est un peu tout bon, mais je ne suis pas encore là. --- Je voudrais vraiment avoir un temps de discussion et de voir que... moi, on me l'a présenté comme une forme de questionnement sur soi, avant d'être... genre, je prends la place de quelqu'un d'autre... donc je suis parti de moi pour créer un personnage. Je ne me suis pas dit « attends, je vais chercher dans mon annuaire quel est le mec le plus noir de Montpellier... Ahh ! --- qui est là ! ah bah voilà ! je suis partie d'un mec... ». Non, moi je suis partie de loin, je suis partie des ancêtres... J'ai eu des figures tellement fortes comme femmes à la maison qu'honnêtement, les mecs à côté --- donc voilà

C : J'ai une dernière question: quelles sont pour toi les différences entre les DK et les DQ?

CG : J'en vois tellement. C'est ça qui est beau... C'est une question historique... une question de possibilités, de discours, aussi, de personnalité... beaucoup des choses, mais on est différents car juste quand on était dans les loges on a choisi d'être un mec, et si on veut être les deux, on le choisie. Mais honnêtement, on est tous toutes une personne qui se dit « Ah, mon corps je l'aime, j'ai envie d'en faire quelque chose... est-ce que je prendrai des codes des personnes qui sont à l'opposé de moi qui j'admire, ou des personnes qui me dominent et qui me font du mal et que j'ai envie de retourner le truc comme une arme... » Voilà, Je joue avec ça. Mais au début, c'est juste une envie de jouer avec son corps et de jouer avec ce que ça peut dégager aussi...

Annexe 2. Entretien AVEC LUCIE FERNANDEZ/ ROBIN DE DOIGT (LF)

LF : A Marseille, c'est YOLO* (*You Only Live Once)

C : Et t'avais déjà fait du Drag King à Marseille ?

LF : Ouaih, c'est là-bas que j'ai commencé. J'ai fait mon premier atelier Drag King officiel à Marseille, et après là-bas, j'ai fait des soirées. En Haute-Savoie aussi, j'avais aidé aussi au festival « Transposition », avec Julie aussi. C'était sur les films pour les minorités de genre et sexuelles, c'était un festival de films, et on avait fait une soirée dans le festival. On était allé en King et on avait parlé de ça. On avait booké aussi Chriss Lag pour la projection du film « Parole de King ». Ouaih, un peu là-bas. Et Paris, c'était ma première fois. Lyon, j'avais jamais fait aussi. Je vais pas mal à Lyon et à Paris. Ouaih. Sinon beaucoup à Marseille, mais les soirées que j'ai faites... En fait, j'ai fait beaucoup de soirées pas forcément avec des Drag ou même pas forcément LGBT d'ailleurs, à thème en tout cas, où j'allais en Drag. Et chez moi beaucoup. J'ai beaucoup travaillé mes techniques, sur Instagram et du coup je fais ma selfie-hore.

C : Donc, pour commencer depuis le début, c'était quand la première fois que t'as entendu parler du Drag King ?

LF : C'était en 2015. Quand j'ai fait mon premier atelier Drag King, ça faisait quelques semaines, quelques mois peut-être que j'avais entendu parler de Drag King comme concept, comme atelier, comme possibilité en fait. Je crois que j'avais du voir un Drag King dans la série « The L Word ». Il y a un Drag King, mais j'avais pas conceptualisé le truc et je m'étais pas dit « je peux faire ça ! ». C'était pas à ma portée, c'était un truc un peu lointain, qui avait l'air cool parce que j'ai toujours aimé me déguiser, me travestir etc. Mais... Ouaih, c'était en 2015.

C : D'accord. Et quand est-ce que tu commences à faire du Drag King ?

LF : Juste après, j'ai commencé à en entendre parler. Et en fait il s'est trouvé que j'ai eu la chance qu'il y ait un atelier à Marseille quelques semaines ou quelques mois après. Du coup, j'y ai participé et j'ai appris quelques techniques qui m'ont permis aussi de tout simplement moi, seul, pouvoir travailler là-dessus, faire du Drag King. Et aussi des sources et des références pour pouvoir me renseigner, aller voir. Après j'ai aussi eu la chance d'avoir des Drag Queen autour de moi, enfin, un petit peu, qui m'ont aussi donné des références de leur bulle. C'est pas forcément les mêmes références historiques, et du coup ça m'a aussi permis de voir le Drag en général, de forger ma propre identité de Drag, au-delà de Drag King, de réfléchir au concept de Drag en général, et puis approfondir sur le King, sur le Queen aussi.

C : D'accord. Et comment tu commences à construire ton personnage ? Est-ce que t'es passé par différentes masculinités ou personnages ?

LF : Oui. Au début... En fait, quand j'étais gamin, avant l'adolescence, jusqu'à treize, quatorze ans, je me sentais vraiment comme un garçon, vraiment. Je me rappelle que quand je rentrais chez moi, j'ouvrais toujours ma chemise, je me mettais torse nu chez moi, je me sentais comme un

garçon, et socialement quoi. J'ai jamais eu un truc de « mon corps est pas le bon », mais j'me suis toujours vu comme un garçon. Mais à l'adolescence, après c'est passé. Mon corps a changé je pense, et je pense aussi, à l'adolescence, on est plus fragile, on se renie peut-être un peu plus.

Et du coup là, j'étais moins dans ça, et mon premier atelier, je me rappelle du moment avec ma copine où je me suis dit « peut-être que je vais avoir une dysphorie qui va me revenir » et j'avais vraiment peur en fait : « wow, toutes ces réflexions, ces trucs où je me sentais pas comme il fallait, dans la bonne binarité, ça me revenir et j'ai pas envie ! » C'était assez flippant. Et je l'ai fait, et pas du tout ! J'ai kiffé. Mais c'est vrai que j'ai commencé par faire un truc assez caricatural, un King très caricatural mais très PD, pour moi fallait qu'il soit PD, ouai ! Et à la fois pas du tout un mec... Ouai, je jouais beaucoup sur la caricature, beaucoup de poils partout, pas beau, je voulais pas être beau, d'une certaine manière me venger de la masculinité toxique que je peux vivre au quotidien.

Et après il a évolué, mon personnage a évolué et aussi mes techniques ont évolué. Mon personnage a commencé à être moins binaire et moins caricatural, mais il fait toujours un petit peu gay, un petit peu PD, et en même temps, c'est moins affirmé. Même moi, en fait j'ai plus d'affection pour le personnage, et du coup je joue un personnage qui est pas forcément hyper... C'est un petit con quand même, donc les gens l'aiment pas forcément directement, mais on s'y attache un peu quand même. Alors qu'avant il était pas attachant du tout. Maintenant, il est plus nuancé. Aussi j pense que je suis plus à l'aise dans mon approche du Drag et dans mon approche de mon propre genre. Donc je l'exprime peut-être plus facilement. Du coup, c'est plus moi quelque part. Et en même temps, il est beaucoup plus surfait : mes techniques de maquillages et mes tenues sont beaucoup plus théâtrales, donc moins réalistes, et en même temps ce personnage me correspond plus à moi, personnellement, à Lucie, il ressemble plus à Lucie qu'avant. Donc c'est rigolo, c'est par la théâtralité que j'ai réussi à nuancer mon personnage.

C : Et le nom ça vient d'où ?

LF : Alors le nom, j'ai eu plusieurs choix. Mais j'ai choisi « Robin des doigts » pour deux raisons, enfin trois... Parce que j'ai trouvé que ça sonnait bien déjà, et qu'c'est important d'avoir un nom qui sonne bien quand t'es Drag. Deux, je voulais un nom qui ait une identité de lesbienne. Pour moi c'est important de faire du Drag et de faire vivre la culture Drag, d'en faire partie et de la faire vivre. Et dans cette culture Drag, il y a des Drag King et y'a une culture lesbienne. Et donc c'est important de la valoriser, et donc c'est important qu'on sache que mon personnage c'est quand même une gouine qui parle. Ok, c'est un mec ce personnage, et c'est complètement Robin, Lucie s'exprime pas, c'est Robin. Et en même temps, Robin c'est aussi une gouine. Et donc je le dis d'ailleurs dans « [---] perches », dans un petit stand up, à un moment donné je fais des jeux de mots là-dessus. Du coup, « Robin des doigts », c'était pas mal pour ça, ça ramène au fait que je suis gouine et faut l'affirmer. Et ensuite j'aimais bien l'idée du, comme je dis souvent « je vole aux riches pour donner aux freaks » : j'aime bien cette idée d'héros un peu gouine, un certain représentant, même si pas du tout, hein je ne représente que moi-même au final, et encore, des fois...

C : Et du coup, quand tu te mets en Drag King, tu fais quoi comme actions ?

LF : En premier, je fais mon make up, mon visage. En tout premier, c'est les fondations, je restructure mon visage. C'est des techniques que je travaille depuis finalement pas tant de temps que ça, ça fait moins d'un an. Je fais mes poils au visage. Et ensuite je joue sur le cou avec la pomme d'adam, et je descends si je fais tout le make up et que je montre mon torse, donc là c'est le make up. Ensuite, je m'habille, je me prépare. Je me bind avant de m'habiller bien sûr. Pareil, j'ai des techniques différentes selon les performances que je fais. J'essaie vraiment de faire quelque chose quand même d'assez réaliste, donc quand je montre mon torse par exemple, j'ai vraiment un genre de scotch assez spécial couleur chair qui se voit pas. Et sinon j'ai un binder si je sais que j'ai une chemise et que je l'enlèverai pas, voilà. Après, je m'habille. Après, je termine sur les cheveux, ça dépend des performances, chapeau ou pas chapeau, laque, pas laque, et après c'est bon, je rejoins mes autres copains et copines Drag.

C : Y'a pas une technique que tu préfères ?

LF : Celle que je préfère ? Après, y'a le pratique aussi. Maintenant que je performe assez régulièrement, je me rends compte que ces trois derniers mois, j'ai pas arrêté : toutes les semaines, je performe. Même avant, je me mettais en Drag et pas full, pas forcément complètement. Mais là ça fait vraiment deux mois que j'ai fait que ça, toutes les semaines. Et en fait, à un moment donné, forcément, faut être un peu pragmatique, t'as pas forcément beaucoup de temps, selon les endroits où tu es aussi, pour te préparer. Donc même les soirs où je suis pas sûre de me déshabiller, j'aime bien me faire un torse et tout ça. En plus, j'adore travailler la technique du torse, c'est une technique qui me fascine, et j'apprends du coup plein de chose. Là, dernièrement, je travaille beaucoup sur les poils par-dessus le Make Up, comment rendre...

Donc dans une prépa que j'estime la meilleure pour moi, ce serait de faire le torse vraiment, avec le binding avec le scotch dont je te parlais couleur chair, assez court, pour que de derrière on voit pas où je l'ai. Ah j'ai oublié la fausse bite tout à l'heure ! La fausse bite, il faudrait que je la retravaille aussi mais j'ai un attachement personnel à cette bite.

C : Pourquoi ?

LF : Celle-ci, je la change jamais, c'est vrai, alors que je devrais. Y'a des perf où il manque un peu... En fait, à mon premier atelier Drag King, j'ai appris à faire les fausses bites avec deux techniques : soit avec un préservatif et du coton, soit c'était un collant court et du coton. Et en fait j'ai toujours fait avec un préservatif et ça rend super bien, sauf quand tu commences vraiment... J'ai des perf du coup où je me dénude beaucoup, je finis en chaussettes et caleçon, et là potentiellement ça serait bien d'avoir un vrai package avec les boules... La bite est bien mais faudrait que je change... Mais en fait, mon King se nourrit de plein de petits détails qui ont fait des choses en moi en tant que Lucie et... Et ça me rappelle cet atelier, les dernières techniques que j'utilise vraiment de cet atelier là, mais c'est comme ma boucle d'oreille et ma chaîne, je les mets tout le temps. Ça c'est une boucle que j'ai achetée... Je suis très symbole, moi, donc c'est pour ça. Ça, c'est une boucle que j'avais quand j'étais Baby Dyke, j'avais ma première copine officielle, et

je me rappelle, en fait il m'en reste qu'une, et du coup j'l'avais laissé de côté, je la mettais plus, c'était ma période un peu... je m'affirmais, vraiment... Du coup j'ai un peu d'affection, je me revois il y a dix ans et c'est un petit clin d'œil. Après ma chaine, c'est un cadeau de ma mère, et pareil c'est une chaine de gangsta un peu, quand ma mère m'a acheté ça, j'étais aux anges, vraiment, un cadeau ouf quoi. Et c'est un truc de petite frappe pas vraiment frappe -du coup, pareil, je trouve qu'il y a de la vérité mal placée là dedans je crois. Et ça, et mes chaussette arc-en-ciel, celles-ci c'est pour la famille, la communauté. Je pense que c'est un des premiers achats que j'ai fait, en mode vraiment « je fais un achat pour mon Drag King ». D'habitude, je recycle vraiment avant, je recycle beaucoup. C'est le premier achat où je me suis dit « Tiens, je l'achète pour mon Drag King ». Et donc du coup je l'aime bien. Ouaih, donc du coup, j'ai un peu, et du coup cette bitte, faudrait quand même que je l'améliore. C'est comme le binder, j'ai mis du temps à y passer, mais c'est quand même hyper pratique.

C : Parce qu'avant tu utilisais quoi?

LF : Toujours les bandes , après j'en ai des qui font un peu plus mal aussi.

C : Et les scotchs que tu utilises aussi, ça fait pas mal ?

Certains, oui. Je suis un peu bourrin. Moi je suis assez perfectionniste, donc si ça rend parfaitement, c'esst pas grave. A un moment, quand tu performs toutes les semaines, tu te dis « Bon, là, j'ai qu'une chemise, je ne vais pas l'enlever, je vais mettre un binder, ça sera très bien ». Oui, oui.

C : Et pour la barbe, les moustaches, tu utilises des poils ? Juste du maquillage ?

LF : Du maquillage. En fait, j'ai la chance d'avoir une vraie moustache, je suis assez fière aussi de ça. C'est très rigolo cette moustache parce que, en tant que meuf cis, elle me dévalorise dans la société. Et en tant que Drag, tout le monde est au taquet sur comment c'est réaliste, car c'est des vrais poils que juste avec du mascara je relève, je durcis, c'est tout, mais c'est des vrais. Et tout le monde me dit « Mais c'est quoi ta technique ? » et en fait c'est des vrais poils, c'est tout, je suis né avec ça. Et du coup, c'est assez rigolo comme au contraire ça me valorise en tant que King. Mais nan, ouaih en fait j'utilise pas de vrais poils, parce que voilà, j'ai des poils noirs, je suis blanche, donc ça c'est cool, et j'ai un duvet donc dès que je mets un peu de noir autour, en fait ça prend bien. Et comme j'ai pas une grosse barbe, je me fais jamais une grosse barbe, ça passe super bien, un peu de make up et par-dessus je mets une éponge ou alors avec du mascara. Et c'est rigolo qu'avec du mascara et mes propres poils j'fasse un truc de mec, quoi. J'aime bien les symboles, vraiment, y'a plein de petits détails, les gens comprennent pas, je ne peux pas tout expliquer tout le temps mais les gens, d'autres Kings me regardent : « Mais pourquoi tu fais ça, il est tellement mieux et plus facile et tu l'achètes... » Oui mais ça tu vois, c'est un symbole !

C : Et du coup, toi, tu as fais d'abord des ateliers ?

LF : Oui, un atelier d'abord.

C : Juste un ? Et après t'es parti tout de suite pour les performances ?

LF : Non... Euh... Oui, pardon ! J'ai fait un atelier, des soirées, où en fait c'était un peu des performances des fois, maintenant je m'en rappelle, c'était sensiblement ce que je fais sur des scènes aujourd'hui. Juste, j'étais pas sur scène, et en soirée c'était un peu ça, je parlais avec plein de gens, on discutait du genre, on dansait, je mimais des scènes ou je faisais du « lip-sync » des fois, c'était vraiment des fois de l'ordre de la performance. Mais officiellement, du coup j'ai fait quelques autres ateliers, j'ai du en faire, en 5 ans, deux trois, trois quatre à peu près, trois,

C : Avec Louis(e) de Ville toujours ?

LF : Nan, j'ai fait Louis(e) de Ville, un avec Isabelle, et je pense qu'on a dû le faire entre nous celui d'avant à Marseille, je ne pense pas qu'il y a avait un grand nom... On devait être entre nous je pense avec des potes.

C : Toi, tu en as organisé d'autres ?

LF : Bah celui avant Isabelle, on l'a organisé ensemble chez moi, oui. Depuis, on est en train de voir. On discute. J'aimerais bien. Après, c'est toujours compliqué, mais ça serait bien.

C : Et pour tes perfs, tu ne fais pas toujours la même chose ?

LF : Non je change à chaque fois. C'est arrivé avec une performance de la faire deux fois. Sinon je change à chaque fois, tout le temps. Donc tous les mois minimum, parce qu'on a deux scènes ouvertes ici, donc tous les mois et une tous les deux mois, donc à toutes celles-là je fais des perfs différentes, et d'ordre différent. Ce que j'adore avec le Drag, enfin pour moi, c'est que mon personnage est un filtre qui me permet d'accéder à tout un tas de possibilités, contrairement à d'autres que je rencontre qui eux ont plein de possibilités dans le Drag.

LF : Moi, c'est pas comme ça que je le vois, c'est le Drag qui m'ouvre des millions de possibilités au final. Je peux faire un truc très théâtral, un truc très danse, très réaliste sérieux dansé, un truc très théâtral rigolo ou pas, même très sérieux et fort mais théâtral, je peux faire de la lecture de conte -j'en ai fait une en décembre, c'était génial- là j'en ai fait un la dernière fois, j'ai fait du stand up.

Et en fait j'avais écrit un long truc de stand up il y a deux ans, mais en tant que Lucie, et donc à chaque fois que je fais cette soirée qui a lieu tous les deux mois je le ressors et je retravaille des textes et des passages et je les adapte. Et j'adore faire ça. Pour moi, c'est une source de créativité énorme et ça m'aide aussi à me lancer sur des domaines où je ne me lancerais peut-être pas moi en tant que Lucie : typiquement, le stand up, ça faisait deux ans que j'avais envie de faire ça et c'est maintenant que je me lance, c'est pas anodin, même si je suis pas une grande timide. C'est pas anodin je pense quand même. Et à la base, j'ai quand même du mal à me donner de la légitimité en tant qu'artiste, performer, vraiment, performeuse même d'ailleurs encore plus, et grâce au Drag, maintenant, je vois un peu les retours des gens, comment ça se passe avec les gens, maintenant je me dis que j'ai une légitimité avec Robin et donc du coup c'est grâce à ça que je vais faire tout ce que j'ai envie de faire, et j'en découvre encore et j'ai bien envie de faire plein de choses différentes encore, justement.

C : Donc, avant tu faisais des performances déjà, avant de faire du Drag King ?

LF : Non, pas du tout. Ah non non, je me suis jamais vraiment sentie légitime dans les milieux un peu artistiques, vraiment, et en fait c'est grâce au Drag que maintenant je me dis « ok, je veux, j'ai envie de faire ça et grâce à Robin, je peux le faire ». Et en plus, forcément quand t'es un peu connu, en tout cas localement, on t'ouvre aussi plus de portes, c'est plus facile, tu peux faire des choses, que si t'arrives en tant que Lucie c'est pas pareil, y'a pas la même portée.

C : Et le public que tu as ? Quel est le public d'habitude ?

LF : Ici, même partout j'ai l'impression, enfin partout, j'ai fait que Paris en scène Drag pour l'instant, mais c'est plutôt un public différent, varié. Comme je disais tout à l'heure, on se produit notamment au « Cox » une fois par mois qui est un bar gay plutôt blanc, plutôt trentenaires quarantenaires, plutôt classe moyenne, et en fait quand tu y vas en semaine ça n'a rien à voir et nos soirées c'est complètement différent, des âges différents, y'a des jeunes gays blancs qui viennent, y'a des meufs, y'a beaucoup de lesbiennes, y'a des personnes plus queer, trans, non binaires, du coup ça attire vraiment la communauté LGBTQI+, vraiment, enfin moi c'est vraiment l'impression que j'ai, donc j'ai l'impression que je performe plutôt sur ce genre de scènes et que c'est ces gens là, d'ailleurs avec qui j'ai le contact sur les réseaux etc, c'est avec eux que j'échange, donc plutôt assez varié, je saurais pas vraiment dire, même pas plus lesbien qu'on pourrait croire, mais ouai, nan c'est assez varié.

C : Et tu as quoi comme réactions en général dont tu te rappelles ?

LF : Alors j'ai franchement que de bonnes réactions, j'ai pas souvenir de mauvaises, parce que justement comme c'est un public varié mais qui est quand même de la communauté LGBTQI+, et que c'est des scènes qui commencent, y'a une bienveillance, y'a un besoin qu'on sent, y'avait pas ça avant, wow merci, enfin c'est ce qu'on me dit et c'est assez touchant, merci parce qu'enfin en tant que personne minoritaire dans la minorité, on peut avoir un lieu où on voit des gens qui font parfois n'importe quoi et parfois des trucs hyper sérieux, mais qui représentent autre chose que nos propres modèles qu'on peut avoir aussi dans notre communauté, et du coup c'est super bien accueilli et on a que de bons retours. Là encore hier soir, j'ai fait des perfs, y'a un jeune gay qui nous a filmé tous les trucs et qui nous a envoyé plein de messages : « merci, c'est le bonheur, on vous a adoré ! ». J'ai mon jeune cousin qui est venu avec sa copine et deux autres copines qui sont plus ou moins queer tous, mon cousin est trans, sa copine est trans et il a une copine pan et une copine lesbienne, et ils sont venus et ils ont 18, 19 ans. Et donc c'était mignon de les voir, et mon cousin, ça m'a touchée beaucoup de voir ces gens, c'est vrai que sur la ville c'est pas commun, et du coup on a un super accueil. Et en plus j pense qu'on s'améliore, qu'on essaie vraiment d'avoir cette bienveillance entre nous, on se le dit aussi, on essaie d'être constructifs du coup, de se dire les choses même entre performers et performeuses et du coup ça marche bien, parce qu'on a envie, on a besoin, et ça marche.

C : Et dans la rue, dans un espace où les gens ne s'attendent pas à des Drag King ? Là, quelles réactions tu as ?

LF : Alors, c'est varié. Les lieux privés, ça se passe toujours bien. Les soirées où j'allais en Drag King avant de faire des vraies soirées et de performer, c'était des soirées pas du tout LGBT, enfin pas toutes, en tout cas, l'environnement était pas forcément LGBT, des fois pas du tout, et ça se passait très bien. Après dans la rue, l'espace public, c'est compliqué. La dernière fois que j'ai voulu rentrer à pied et en tram, je me suis fait voler mon téléphone, parce que le gars venait jouer avec ma barbe et c'était quand même assez directement lié, on était un peu des victimes faciles je pense pour lui. Parce qu'il a vu que j'étais avec Medusa, la Drag Queen avec laquelle j'ai fondé la « House of boner ». On était tous les deux, et le gars nous a repérés de loin et il est venu nous voir. Donc je pense que ça l'a attiré forcément.

Après, forcément, on a des réflexions dans la rue. Moi, j'ai fait le « Carnaval des gueux » ici, qui est un carnaval punk alternatif, en Drag, mais en Drag où là pour le coup j'ai moins joué sur la théâtralité du maquillage, là j'étais vraiment dans le réalisme justement parce qu'il y avait les CRS, tout ça, pas loin, j'voulais pas non plus faire le clown qui allait prendre la matraque et puis je rentrais tard en tram pendant une heure, donc on sait pas ce qui peut se passer, et j'avais un bon passing donc j'ai pas eu de problème, mais parce que j'ai fait mon Make Up en fonction aussi.

J'ai une anecdote même à ce moment là qui m'a assez marqué, c'est que du coup, j'avais tellement un passing que je me suis installé dans le tram sans trop réfléchir, enfin je faisais plus attention que d'habitude même si on fait toujours attention en tant que meuf cis dans les transports à 3h du matin, là j'ai fait encore plus attention et surtout à pas trop montrer, à garder mon personnage pour pas avoir l'air trop PD aussi, et je me suis assis à côté d'une meuf. Et la meuf j'ai senti que d'un coup elle s'était un peu tendu parce qu'un mec s'assied à côté d'elle alors que ça sortait de nulle part que je m'assoie à côté d'elle. Enfin pour moi c'était une technique un peu de protection, j'allais pas m'asseoir à côté d'un mec mais plutôt à côté de la meuf, et en fait j'ai réalisé que c'était moi qui potentiellement qui pouvais lui avoir donné un sentiment un peu chelou. Elle était un peu sur le qui vive, enfin après rien de fou, mais là je me suis dit « wow », enfin j'ai essayé de prendre mes distances, de bien lui donner son espace et tout ça, mais je me suis dit « wow, je suis dans le rôle potentiellement du dominant », là ça fait bizarre, alors qu'habituellement c'est moi qui suis à cette place. C'est vrai, tu te dis, y'a un mec qui vient s'asseoir à côté de toi à 4h du matin dans le tram, c'est bizarre quoi. Et là j'ai réalisé, je me suis dit « wow, j'aurais peut-être pas du faire ça, attends, décale-toi, la regarde pas, mais reste un peu un mec parce que là les mecs là-bas te regardent assez chelou, ok...

C : Et pourquoi si t'avais l'air trop PD, ça risquait de finir mal ?

LF : J'avais pas envie de tenter l'expérience.

C : T'avais peur ?

LF : Ouaih. PD ou... Enfin, ou y'a un truc bizarre, quoi, puis les gens ont un peu bu, ils sont pas aussi très clair, enfin un truc même où ça les amuserait à cause d'homophobie mais ils feraient rien dans la journée normalement, mais à 4h du matin un samedi, dans un tram où il y a pas grand monde, dont une meuf à côté, e veux pas savoir. Mais bon quand même, à part le vol, vraiment

y'avait du monde, donc s'il s'en est pris à nous c'est parce qu'on était en Drag, à part j'ai jamais été agressé, j'ai jamais eu de problème.

C : Et tu penses qu'il y a des particularités entre faire du Drag King ici à Montpellier, ou à Marseille ou à Paris ?

LF : Oh, c'est une bonne question, ça ! Oui, à Paris c'est sûr. Parce déjà à Paris t'as des Kings, ici t'en as pas, à l'origine, vraiment. A Marseille, y'en avait pas trop non plus. Paris c'est sûr, parce qu'à Paris t'as des Kings qui performant sur une scène 100 pourcent King, et ça ça n'existe nulle part ailleurs en France. C'est vraiment très parisien, et c'est pas non plus tout le temps. A la « Cantada », je sais plus à quelle régularité c'est, c'est régulier, mais c'est pas très fréquent. Y'a la « King Factory » qui vient d'ouvrir, qui vient de commencer, et ça c'est cool parce que pour le coup là ça va être plus régulier, donc déjà ça, déjà d'en voir. Je fonctionne beaucoup aux symboles, et donc quand j'ai vu quelqu'un qui le faisait, je me dis « moi je peux le faire » en fait. Et pas que moi, beaucoup de gens, et c'est pour ça que la visibilité dans les médias, dans le milieu, elle est importante. Quand on voit quelqu'un qui incarne quelque chose, nous aussi on peut l'incarner en fait. Si on a vu personne, ça veut dire que c'est nous qui prenons le risque, on n'a pas forcément envie d'être encore minorisé dans la société qui est assez dure comme ça. Donc je pense que clairement le fait qu'il y ait une scène King aide énormément à se lancer en tant que King et à se donner la légitimité d'exister. Moi, j'ai mis du temps, j'ai mis 5 ans quand même, et j'ai été boosté par une Drag Queen, c'est terrible hein...

C : -Medusa ?

LF : Ouaih, enfin, j'avais l'idée avant, avant elle, mais c'est mes copines Drag Queen qui m'ont boosté. Et Medusa aussi m'a boosté vraiment. J'ai notamment un copain gay qui me disait « Fais ta House ». Ah, j'étais à Marseille encore, et j'allais partir à Montpellier et en arrivant à Montpellier, je me suis dit « je fais ma House ». Mais après, la différence, vraiment... Après, ce qui est cool maintenant ici, vraiment c'est très récent, sur les scènes, maintenant on a commencé, la première, y'avait que Medusa et moi qui avons performé, c'était rigolo, bon on a performé plusieurs fois donc ça passait, mais au moins je pense que sans le vouloir, involontairement, on a donné cette image de un Drag King / une Drag Queen, et je pense que du coup ça a directement mis dans la tête des gens cette référence de « c'est 50/50 ». Alors bien sûr qu'il y a plus de Drag Queen. Mais du coup on a un fils, on a des King quand même qui évoluent un peu autour, qui viennent pas tout le temps, qui sont des fois un peu aussi en manque de confiance ou en construction aussi parce que du coup, pareil, t'es une meuf cis ou alors pas un mec cis en tout cas, ta légitimité tu la remets souvent en question, mais au moins on les voit de temps en temps et ils viennent et ça plaît aussi même aux gays, d'ailleurs tous les gays me kiffent, trop même (rires) Mais ouaih, non du coup peut-être ça, ça apporte localement. Je trouve qu'on a vraiment un mélange Queen, enfin pas un mélange exactement -parce que c'est pas 50/50, c'est pas vrai, les Queen restent majoritaires – mais on a une bonne entente et pour nous c'est la même scène et c'est logique que les deux existent et coexistent, c'est la famille quand même/

C : Il y a combien de personne dans la « House » ?

LF : On est trois et des poussières (rires).

C : Ça marche comment ? Comment vous vous rencontrez ?

LF : Alors nous on essaie d'être assez ouverts et de se voir souvent. On essaie de faire des choses concrètes, pragmatiques, d'avoir une identité aussi en tant que « House » et aussi de juste apprécier d'être entre nous. Donc on fait des brunch tous les mois, chez moi chez Clark mon fils, chez Medusa, enfin ça dépend. Et là on mange, on boit et on se raconte un petit peu nos vies, on s'organise pour les prochaines performances justement, on organise la « Pimp My Queer » donc on organise aussi des trucs très concrets, pragmatiques, des interviews, des photos, des trucs. Et puis aussi on prend un moment ensemble, on fait des « lip-sync » sur des chansons qu'on sait qu'on fera jamais en performances parce que c'est fun et que c'est cool. Ouaih, nan, c'est des bons moments.

C : Vous faites des formations, des trucs comme ça ? C'est quoi le rapport entre parents et fils ou fille ?

LF : Dans la culture Drag, notamment Drag Queen surtout en fait, c'est plutôt les Drag Queen même à la base qui avaient des « House », il y a quand même cette idée de transmission d'une certaine identité, d'une certaine technique et image. Avec mon fils, Clark, déjà il est plus fluide, il a commencé par faire un Drag Queer, là il est sur du King, mais il peut revenir... Donc voilà, j'ai pas voulu imposer quoique ce soit, on se reconnaît dans les mêmes valeurs et là même idée du Drag, et pour moi c'est important déjà d'avoir une idée du Drag militante, politisée, mais aussi dans ce qu'on veut donner aux gens, parce qu'il s'agit juste aussi de donner du bonheur aux gens, voilà. C'est important d'avoir cette vision là pour moi, et c'est pour ça que j'ai créé avec Medusa la Maison, parce qu'on a vraiment cette vision là. Et à partir de ce moment, ensemble on fera quelque chose. On discute un petit peu de nos perfs, de comment on s'habille, on se maquille, je l'aide un petit peu, Medusa aussi. Mais finalement c'est un peu comment tu le sens. Mais oui, il nous demande, on est là, on l'aide dans tout, on essaie d'être là aussi quand y'a des moments un peu down, des questionnements, et ça sert à ça la Maison aussi, qu'on se soutienne. Ouaih, ça aide aussi le processus drag, dans le processus personnel...

C : Et bon revenons un peu à la construction du King. Pourquoi c'est important pour toi de porter des prothèses, la bite et tout ça, qu'est-ce que ça te fait, ou quel est le rapport en plus avec tes organes biologiques en général aussi ?

LF : Alors moi j'ai trouvé ça dingue, le premier atelier que j'ai fait, c'était ça le plus dingue pour moi. Tous les codes sociaux de la masculinité, je les avais déjà en moi vraiment, je les avais déjà exprimés, le manspreading j'ai aucun problème, enfin vraiment, couper la parole d'un mec qui parle parce qu'il me laisse pas finir, ça me pose aucun problème. Tu vois, dans l'atelier, t'apprends des trucs comme ça. Mais par contre physiquement, c'est ouf. Déjà, tu te rends compte que porter une bite, c'est chiant. Tu te dis « ok, je suis contre le manspreading, mais quand même il faut bien

les éduquer, parce que c'est vrai que quand t'as pas l'habitude... Tout s'éduque après, attention. Mais tu te dis, ok, tu peux pas faire ça ! Ouaih, ça c'est drôle. Et les seins aussi, déjà tu te « bind » : tu relèves le torse, même si encore une fois je le faisais déjà, tout le temps, c'est ouf comme ton cerveau, comme on est éduqués et normés si petits parce que ton cerveau fait les connexions direct. J'ai plus de seins, j'ai une bite, c'est bon, c'est réglé, je suis un mec. Justement, Louis de ville m'avait dit « c'est rigolo, t'étais la plus féminine en arrivant et t'es un des plus... ». Ah mais moi vraiment, depuis que j'ai acté dans ma vie que j'étais qui je voulais... En fait, je suis assez... Je peux être très féminine et très masculine en même temps. Bon bref, la bite et les seins, je trouve que pour moi le drag, c'est aussi dire « y'a rien qui est naturel ». Rien n'est naturel, même le corps n'est pas naturel, il est tatoué mon corps : en quoi les tatouages, c'est plus naturel qu'une fausse bite finalement ? Il est cicatrisé d'une chute que j'ai fait y'a cinq ans, en quoi cette chute elle est naturelle parce que non, c'est une voiture que j'ai croisé, donc la voiture elle est pas naturelle. Enfin, on nous ramène toujours à des trucs biologiques, la nature, mais c'est pas vrai, les codes sociaux, normés... Et en fait tu te rends que tu peux déconstruire tellement de choses, je le ressens. Moi, j'ai vraiment un rapport au concret. La théorie, c'est bien, ça me fait prendre conscience de choses théoriquement, je les conceptualise. Mais en fait quand tu les ressens, c'est encore plus fort. Et même des fois sans avoir pu les conceptualiser vraiment, tu prends conscience de choses. Et tu vois à quel point tu peux déconstruire. Depuis, vraiment, pour moi, rien de ce qu'on fait, de ce qu'on dit, de ce qu'on porte, de ce qu'on montre n'est naturel. Donc de fait, comme dit Ru Paul – qui quand même commence à vieillir et qui devrait laisser la place aux autres- mais finalement, il a dit quand même quelque chose de pas bête, c'est « I was born naked and the rest is drag » et pour moi vraiment, toute ma vie je joue, et tu vois je suis commercial, je joue quand je vais voir mes clients en fait, encore peut-être plus quand je vais voir mes clients que quand je suis en Robin. Donc ouaih, ça a été très puissant, très fort. Et là il faudrait que j'ai un nouveau matos, mais peut-être que oui, effectivement, ça me fera d'autres sensations, je sais pas. Peut-être que j'ai un peu peur aussi, je sais pas, parce que je repousse toujours. Je me dis « avec tout le matos que t'as », je commence vraiment à être un peu plus technique et tout, « t'as même pas une vraie fausse bite »

C : Et pour les gestes que tu utilises pour ton personnage, ce sont des gestes du coup que tu utilises dans ta vie quotidienne ? Ou tu les sors d'où ?

LF : Je pense que c'est des gestes que j'avais quand j'étais petit. Maintenant, je suis un peu plus efféminé, j'ai des mouvements plus fluides, même si j'ai des réflexes un peu des fois... Mais Robin il est vachement plus... Et c'est drôle comme maintenant je rentre vachement plus dans le personnage directement. Mais je sais que j'étais comme ça à un moment. Ouaih, c'est moi Baby Dyke, ou tout petit, petite, donc ça reste moi mais c'est pas moi. Même dans la posture, c'est pas moi. Ou alors, y'a des gestes... Même les gestes sont pas les mêmes, les reflexes... Ou alors j'ai peut-être un reflexe, je fais beaucoup ça, et je le fais un peu en Lucie, mais c'est pas dans les mêmes moments. Nan, ma gestuelle, elle est différente.

C : Est-ce que ça a eu des influences sur ton quotidien de faire du Drag King ?

LF : Oui. Oui. Je suis un peu moins féminine, féminine. En fait, je suis assez... J'aime bien rentrer dans les personnages en général. Pour le Drag, c'est vraiment le personnage le plus développé, travaillé que je peux incarner. Mais Lucie, c'est aussi un tas de personnages finalement. Et là peut-être un peu moins du coup, comme je travaille beaucoup Robin, je travaille un peu moins les autres. J'ai remarqué depuis que je suis à Montpellier par exemple. Mais en vrai je reviens toujours un petit à... Après, j'ai d'abord eu besoin d'avoir la légitimité de faire ce que je fais en Robin : mon rapport au corps, la nudité, m'affirmer à faire le mec dans la rue, dans l'espace public, ça m'a jamais gêné, enfin en tout cas, quand j'ai commencé à performer, c'était déjà acté dans ma tête, ça m'a pas aidé à me sentir à l'aise dans tout ça. Au contraire, je le fais parce que je me sens à l'aise, j'avais besoin de me sentir à l'aise avant de le faire, je m'expose pas tant que ça en fait. Mais un petit peu quand même, enfin légèrement, ça a un peu changé dans ma vie... Ou je suis un peu moins à être dans les autres personnages dans ma vie, enfin, ma Lucie de tous les jours est un peu moins travaillée parce que je mets beaucoup toute ma concentration sur Robin.

C : Le fait déjà de te pouvoir te mettre en scène, ça te change un peu toi-même, quand même, non ? Parce que tu me disais qu'avant tu n'étais pas sûre de toi pour faire certaines choses, alors qu'en tant que Drag King, c'est bon...

LF : La première scène m'a beaucoup aidée. La première. Après ça a été. En fait, avant, il y a plus de dix ans, dans mon corps et tout ça c'était compliqué de s'exposer etc. Mais j'ai réussi à dépasser un peu ça. J'avais besoin de légitimité, mais maintenant non, je pense que le fait que Lucie soit à l'aise aide Robin plus l'inverse. Alors que quand je parle avec des jeunes qui viennent aux scènes ouvertes, c'est l'inverse. C'est parce que leur Drag est à l'aise que dans leur vie quotidienne après ils arrivent à gagner un peu plus de confiance dans leur corps, dans leur manière de bouger ou leur rapport aux autres. Moi je suis plus âgée qu'eux et qu'elles, donc peut-être qu'il y a ça, j'ai fait le travail inverse, y'a moins d'attente, je suis plus fluide dans mon quotidien, sur le genre je parle, et encore...

C : Et comment tu conçois tes performances ? à partir des expériences ou des lectures, ou de ce qu'on te demande... ?

LF : Je m'adapte. Déjà, j'essaie de voir sur quel type de scènes je vais être. Si c'est une scène très gay, je ne vais pas forcément faire la scène la plus politisée du monde, même si elles sont toutes politisées. Mais ça sera des références militantes et politisées plus subtiles. Comment je les construis ? J'essaie toujours de trouver un angle d'approche qui est « où je suis, à qui je parle, quand ? ». Typiquement, le mois prochain c'est le 8 mars, donc j'aimerais faire un truc féministe, même si je pense que tout ce qu'on fait est féministe, mais un truc vraiment axé sur ça, donc je pars de cette idée là. Je réfléchis un peu à mes influences, je regarde ce qui peut se faire. Et après je marche un peu au feeling sur si c'est une chanson, un « lip-sync », au feeling et après j'adapte autour, si y'a un message, je parle. Et après c'est rigolo parce que je fais un choix un peu global, et je me lance un peu dans des trucs, et plus ça va et plus j'affine. Donc finalement c'est pas tant ce que je vais choisir au début qui compte, mais comment je vais l'affiner et le peaufiner. Ca c'est important, c'est le processus qui me prend le plus de temps. Je trouve que ma démarche artistique,

c'est là où elle a besoin de s'améliorer vraiment, c'est de gagner en efficacité. Après, j'ai mes stand-ups par exemple, j'ai des thèmes, je sais que j'ai des objectifs dans la vie personnels et politiques très liés, les mêmes, et du coup j'ai envie de faire ça. Typiquement, j'ai fait mon premier stand up autour de pourquoi je fais du Drag King, c'était plutôt pour rire mais en réalité tout ce que je dis est vrai, ça reste du vécu et je raconte vraiment les choses, je parle un peu de moi, de quand j'étais petit, tout ça, et là le prochain c'est la House... Mais tu viens pas, si ?

C : Samedi ? Si !

LF : Je parle un peu plus de ma famille, ma famille immigrée espagnole qui est venue après la guerre pendant la dictature, et qui est une famille de très pauvres paysans du sud de l'Espagne, de l'Andalousie. Et pour moi c'est hyper important de parler de ma famille, de mes parents, des femmes principalement, mais de ma famille en général. Pour moi c'est des gens qui ont toujours été dévalorisés par la société dans laquelle moi je vis, qui ont toujours été invisibilisés, car personne ne parle des « conchitas » des années 60, personne n'en parle. On a fait un film une fois, le film tourne autour d'un mec blanc qui tombe amoureux d'une bonne « conchita » quand même. J'étais halluciné. Alors, merci, y'avait des références et là j'ai vu enfin ma grand-mère à l'écran, elle n'existait pas dans l'espace public ma grand-mère, même ma mère non plus, c'est des gens qui sont pas du tout visibles, ni mis invisibilité, donc voilà, j'avais besoin de parler de ça. C'est ce que je disais tout à l'heure, c'est le drag qui me permet d'en parler en fait. Typiquement, c'est pas le truc que tu peux imaginer d'un Drag King directement, et même temps ça va me permettre de le faire. Et je vais essayer de le faire avec un petit peu d'humour, parce que l'idée c'est quand même que, oui bon, c'est des sujets lourds et tout ça, mais on est là pour passer un bon moment. Donc on peut aborder ces questions là, mais en même temps on va le faire de manière fun. Enfin, c'est l'objectif, on verra si ça marche.

C : C'est cool.

LF : Ouaih, après la lecture de conte, pareil, on parle à des enfants. Comment j'aborde ça ? Là, je suis plus dans l'échange avec les enfants. Plus ça va et moins je me prends la tête à réfléchir trop avant, à part si ça touche vraiment les thématiques je veux aborder, là j'essaie d'être bien comme il faut parce que c'est important pour moi.

C : Pour les contes, vous choisissez spécifiquement certains contes avec un message politique ?

LF : Ouaih ! Alors, à Nîmes, on avait fait le 1^{er} décembre, pour la journée pour la lutte contre le VIH et le sida, et c'était très touchant parce que c'est Medusa qui a écrit les textes contre la sérophobie et le VIH Medusa qui est très militante contre la sérophobie et contre le VIH. Donc en fait, de base, Medusa elle est militante Aides, elle a toujours été Queen et ça, et elle milite aussi pas mal sur ces questions de prévention et, wow, quand j'ai lu les contes, j'ai trouvé ça très fin, très bien fait. Et les faire c'était touchant car on avait vraiment un public Aides à Nîmes, c'est vraiment un public très varié, c'est des immigrés, c'est des mecs gays, c'est des lesbiennes, c'est des personnes à la rue, c'est des drogué.e.s, c'est des travailleuses et travailleurs du sexe... Et du coup, y'avait quelques enfants mais pas que, et c'était tellement kiffant de faire ça devant tous ces gens.

Y'a des gens, ils savent pas ce que c'est que le Drag, même la Drag Queen, ils savaient pas ce que c'était. Nous on arrive là, on se pose, on fait un conte sur la sérophobie, c'était assez fort. Mais ouai, c'est hyper important pour nous d'avoir une thématique à aborder.

Donc, quand on fait de la lecture de conte dans une librairie, comme on est en train d'essayer de faire, on choisit des contes et des histoires LGBT friendly et féministes, en fait qui vont détruire les stéréotypes de genres. Oui le but, c'est de transmettre, d'ouvrir un petit peu les représentations des enfants. Mais les enfants –j'ai assisté à des lectures de contes- les enfants le prennent très bien. Pour eux au contraire c'est fascinant. Quand une Drag Queen - la première fois que je l'ai vue, moi j'étais fasciné aussi, attention- mais les enfants étaient fascinés, c'était trop beau à voir, vraiment. Et du coup le message derrière pour eux il était évident, parce que ce sont des enfants, ils sont pas encore trop construits, la société les a pas encore trop éduqués de manière normée, même si ça a déjà commencé. Mais du coup, ils sont tellement fascinés que c'est juste un moment aussi féérique pour eux, du coup, et juste ça c'est cool. Enfin, tu vois, tu es avec des familles, et tu leur donnes aussi, sans que le message lui-même soit forcément compris à 100%, une représentation de ce qu'est une Drag Queen, un Drag King, et de ce qu'est une personne avec qui tu peux échanger, et ça déjà c'est assez cool. Donc j'ai envie de faire ça.

C : Et est-ce qu'on pourrait dire que c'est du déguisement, le Drag King ? Est-ce que c'est comme jouer au théâtre, jouer un rôle théâtral ?

LF : Alors, est-ce que faire du théâtre, c'est politique ? Parce que pour moi le Drag King c'est politique. Donc si c'est politique, oui. Je ne suis pas dans le théâtre, donc je me refuse une composition sur le théâtre. Pour moi le Drag King, non, c'est pas que du théâtre. En fait justement, avant je me déguisais, et un jour j'ai fait du Drag King. Parce qu'en fait j'ai politisé ça, je l'ai inscrit dans une démarche qui dépasse juste le fun d'un samedi soir parce qu'il y a un thème à suivre. Ma démarche, elle est personnelle, ça vient d'un besoin que j'ai eu aussi à un des moments de ma vie de le faire, de me déguiser justement. Et, elle est politique. Déjà donc vraiment, quand je me king, je prends les outils qu'on m'interdit en tant que meuf cis, et c'est différent je trouve par rapport au Queen. Parce que là, toute ma vie, on me l'a interdit, et à cause de ça tu subis des discriminations, des agressions, des violences quotidiennes de différents ordres, et là je leur dis « bah, vous voyez, c'est moi qui les prends, les outils ». Je l'ai déjà fait un peu dans ma vie, mais là je le fais de manière publique. C'est vraiment un gros fuck au patriarcat pour moi. Mettre une fausse bite et dire moi je prends tes outils, la bite je la porte et maintenant on va être d'égal à égal, et en plus je vais incarner une masculinité qui va être hyper théâtral etc, et qui du coup potentiellement peut dominer. Alors du coup le but pour moi c'est pas de dominer, mais en tout ça je me permets de prendre ces outils qui me sont au départ ôtés, et des outils qui me valorisent, alors que d'habitude je n'y ai pas droit. Donc pour moi c'est hyper politique, et il y a aussi un rôle très social dans le Drag, de communauté. Ça fait partie de la culture LGBT et lesbienne et trans. Et du coup c'est important pour moi de faire partie de cette culture là et de la faire vivre, parce que c'est vraiment typiquement dans des petites villes comme ici où si tu la fais pas vivre, et bien on les voit ceux qui viennent aux soirées, bien en fait sinon ils sortent pas, ils sont pas dans leur milieu, ils voient pas

des gens comme eux ou différents d'eux mais avec des problématiques qui peuvent être similaires, et en fait tout simplement on crée du lien et on donne aussi un petit peu de bonheur. On donne un peu de bienveillance et de bonheur aux gens et on dit « regardez, on n'est pas forcément les mêmes, mais on est pareils quand même un peu ». On fait du bien, on fait du lien. J'aime bien dire ça. Et ça pour moi c'est important, il y a vraiment un aspect social et communautaire, c'est pour ça que créer la maison, c'était important pour moi, de faire les brunch etc, parce que le lien pour moi c'est aussi politique, en tant que communauté, de se reconnaître, de se parler, d'échanger, et de s'organiser, de faire vivre notre culture, c'est politique. On est là « we're, queer and get used to it ». Donc pour moi c'est important de faire vivre tout ça. Oui, il y'a ces trois aspects là pour moi qui sont vraiment aussi importants.

C : Et j'ai entendu des critiques sur le Drag King comme quoi ça reproduit les catégories binaires. Qu'est-ce que tu penses de ça ?

LF : Déjà je pense que la scène Drag King est très variée. Des kings binaires... Je pense que je suis plutôt binaire moi, mais en vrai je suis pas forcément représentatif de la majorité des kings. Donc vraiment je ne suis pas sûr que tous les kings soient binaires et soient vraiment dans cette masculinité là, l'homme cis de base. Même dans le make up et tout ça, y'a une grosse tendance à faire un peu des créatures, donc déjà je nuancerais le fait que faire du Drag King, c'est forcément incarner une binarité masculine dans le genre. Après, justement, moi j'aime qu'on se moque de moi en fait. Medusa, la Queen avec qui je suis, elle est toujours en train de se moquer de moi, de ma masculinité virile et j'en rajoute. Et en fait, j'aime bien être le petit con et j'en rajoute pour les gens comprennent à quel point c'est absurde le patriarcat : ce que je dis et ce que je m'autorise est absurde. Et je vais essayer de le faire de manière nuancée parce que j'ai pas envie d'être oppressant et oppressif, bien sûr. Mais c'est toujours dans l'idée de « regarde à quel point cette masculinité là est absurde ». C'est pousser le concept à l'absurdité vraiment, à la plus haute absurdité qu'on peut atteindre, parce que je suis pas un mec, mais je l'incarne, mais en même temps je le suis un peu, et en même temps les gens comprennent pas, oui, c'est complètement absurde. Voilà, c'est absurde, donc on va le dépasser. A partir du moment où on trouve quelque chose d'absurde, même plus on y réfléchit, on le dépasse, on passe à autre chose en fait. Donc pour moi, il y a de ça. Après je peux comprendre, oui, j'entends. Non, je pense pas que ça crée... Pour le coup, y'a beaucoup de meufs qui viennent aux scènes que je fais, j'ai jamais senti qu'elles se sentaient mal à l'aise ou quoique ce soit. Et vraiment, au contraire, moi je trouve que je peux incarner... Alors après y'a de moi aussi, donc déjà ça me permet en tant que personne queer d'exprimer quelque chose en moi, la masculinité comme la société l'appelle (on va pas parler de ce que c'est que la binarité tout ça parce que sinon...). Bref, ma masculinité, parce que pour moi en tout cas j'ai une part de masculinité, en tout cas une part de ma personnalité qui est considérée comme masculine et que j'ai aussi besoin d'exprimer, qui s'exprime. Mais c'est aussi un outil, et quand je réfléchis à mes perfs, c'est pour ça, un outil de déconstruction. Au contraire, pour moi, je montre à quel point la masculinité toxique, ou quand je sais pas quoi dire... Typiquement, Robin, quand il a à faire à des émotions... Hier, j'ai eu une grande déclaration de ma Queen. Du coup, j'ai fait le mec qui n'a pas d'émotion. Et c'était tellement drama, c'est absurde à un moment donné que ce mec là, il dise rien, tu vois il est

là « ouaih, c'est mort », et tout le monde a dit « mais alors, allez Robin, allez ! ». Bah justement, les gens ils sont en train de dire : fais pas ton macho, et c'est absurde, et du coup clairement pour moi c'est pousser l'absurdité du truc jusqu'au bout pour le dépasser.

C : D'accord. Mais est-ce que tu dirais que tous les Drag King ont une approche féministe ?

LF : Oula, je sais pas. Je ne parle que pour moi. J'ai l'impression malgré tout, comme c'est une communauté plus petite, beaucoup moins développée que la communauté Drag Queen, il ya plus de gens politisés dans la communauté Drag King que Drag Queen. Après, de quoi ils se revendiquent, wow, je sais pas. Et puis ici, j'en connais pas beaucoup. Je connais beaucoup de baby drag... Les kings que je connais se revendiquent féministes. Mais j'en connais pas 50 non plus. J'en connais quelques uns en France mais y'en a pas 50 en France non plus. Et après typiquement dans des endroits comme les Etats-Unis, l'Angleterre, où y'a une communauté Drag King quand même plus grande, je saurai pas dire. Ceux que je vois, je pense, oui. Ceux que je suis sur les réseaux. Mais c'est ceux que j'ai choisi aussi, donc je me reconnais peut-être aussi plus dans ceux là. Donc, je sais pas. Je pense que c'est forcément politique de transgresser un genre, forcément. Après, à quel degré, qu'est-ce que tu revendiques derrière, je sais pas, c'est une bonne question.

C : Et tu m'as parlé de la proximité que tu as avec des Drag Queens, et est-ce que tu ressens une différence ?

LF : Oui, carrément ! Je ressens une différence déjà premièrement avec le traitement qui nous est fait, typiquement par des lieux dans lesquels on se produit. Le public, non, vraiment le public, il est trop mignon, ici vraiment dans le public queer... Mais, les lieux, vu que c'est quand même comme toute la société, y compris dans les lieux LGBT, t'as une hiérarchie avec d'abord les mecs cis qui ont plus de lieux, plus d'argent et plus de position de pouvoir, donc de décision. Donc de fait, la culture drag king déjà ils connaissent pas, les trucs un peu de gouines et de personnes trans non binaires, ça les dépasse un petit peu des fois. Alors que drag queen, maintenant ils commencent à connaître, merci Ru Paul. Et c'est très bien, je suis pour que les Drag Queen soient connues. Mais de fait, oui.

Je me rappelle qu'au tout début, la première soirée que j'ai faite, on m'a beaucoup demandé de me justifier. Les gens venaient me voir, et c'est pour ça que j'avais fait vraiment un travail de make up exprès. Tout le monde m'avait dit « mais pourquoi tu fais autant, tu te prends autant la tête ? ». Justement, j'avais fait mon torse, alors que j'allais pas enlever ma chemise. En me préparant, les gens me disaient « mais t'as pas besoin », « Non, non, tu vas voir ! ». Bah ça n'a pas raté : au tout début, les gens me prenaient de haut, enfin j'en rajoute, quelques personnes. Mais Medusa par exemple, elle est passée de manière extrêmement merveilleuse, fabuleuse, etc. Et moi, y'a un gars à un moment qui vient me voir et me dit « nan mais t'inquiète, on a vu que t'étais une meuf » et il va pour dire « femme » et je me retourne, et là j'avais mon make up et ma chemise ouverte et il fait « ah mais non, ah pardon ». Comme j'étais un mec, en plus il s'excusait, tu vois. Parce qu'avant, il me fait une tape sur l'épaule, un peu à l'arrache, tu vois, genre « c'est bon, on a capté ». Et là je me retourne et il voit le make et il a cru que j'étais vraiment un mec cis en tout cas, et là il me dit

« j'suis désolé, j'suis désolé » et il s'en va. Le gars s'est excusé tout d'un coup, j'ai pris le rôle du dominant en plus et il m'a donné la légitimité d'être là. Alors qu'avant j'avais même pas le droit d'être là, tu vois il s'était permis de me dire « nan, il est pourri ton truc ». Donc j'ai eu quelques trucs comme ça.

Maintenant, à Montpellier... Et en fait les Drag Queen, je trouve, de plus en plus, maintenant ça va mieux, mais de plus en plus connaissent les Drag King, et comme dans toute la communauté LGBT maintenant on se queerise. On a plus envie d'être ensemble pour des questions politiques, et autour d'une identité queer et d'une mouvance queer que de vraiment Drag Queen/Drag King, de faire comme ça deux mondes différents. Et du coup de la part de la communauté Drag Queen, moi ici je sens qu'il y a quand même un accueil très cool -bah j'ai créé la Maison avec une Drag Queen- et même les autres... Je sens que j'ai ma place. Vraiment, je fais partie de la famille comme les autres, j'ai peut-être pas les mêmes questionnements sur le make up etc, mais si j'en ai, on en discute aussi, donc c'est pas forcément les mêmes discussions avec elles qu'avec leur ensemble. Mais vraiment je fais partie du paysage, j'ai toute ma place, donc ça m'aide aussi en terme de légitimité par rapport aux lieux, aux organisateurs de soirée. Mais ça a pris un peu de temps.

Et en plus quand t'es pas en Drag et que tu dis à quelqu'un que tu fais du Drag King, on te prend vraiment de haut. Et là après, tu sors ton Instagram, et ils te font « ah ouai, quand même ». Bah oui, je t'ai pas dit que j'étais en train de m'amuser à la poupée avec trois crayons sur ma tête, quand je te parle de Drag King, j'explique le concept, que je passe deux heures à me préparer, et les gens me prennent quand même de haut. Jusqu'à ce qu'ils voient une photo, et là ils se disent « ok, t'as quand même une technique, ah oui, quand même ». Et du coup en perf, t'es toujours à te justifier, enfin à montrer des preuves. Alors que quand tu dis « j'suis Drag Queen », on te prend un peu moins de haut parce qu'on voit Ru Paul, « ah ouai, quand même, wow ! ».

Et puis je pense qu'il y a le côté « t'es une meuf cis –enfin en tout cas moi- et d'où tu crois que tu peux prendre la scène ? » Tu vois, il y a un peu un côté, typiquement du sexisme quoi, comme les lesbiennes peuvent avoir dans d'autres domaines dans la communauté LGBT. Sur la scène drag, forcément, vu que la communauté elle est « dominée », entre guillemets, en tout cas, les mecs gays ont plus d'argent, ont plus de moyen de décider, forcément sur la scène drag ça se ressent. Parce que sans argent, sans moyen de décision, c'est compliqué d'exprimer de la visibilité. En fait, c'est un cercle vicieux : t'as pas de budget, tu peux pas faire de scène. Les autres kings ont créé un truc un peu autour de ça, les gens savent pas que c'est le drag king, donc si tu sais pas ce que c'est, tu vas jamais te lancer, et du coup, y'a rien que se crée, tu peux pas vivre le truc. Il faut trouver des lieux, il faut se montrer, il faut se montrer une fois, et après des gens auront envie de faire pareil et de se montrer aussi à leur tour, et là tu crées un cercle vertueux. Et si t'as pas de moyen, tu peux pas le faire, et du coup les gens vont pas avoir l'idée de se dire « ah oui, moi ça me travaille depuis longtemps mais j'avais pas conscience que je pouvais le faire, ou pas comme ça, et tiens j'y vais »

C : Et pour toi c'est important de « passer », quand tu te drag king, passer pour un homme ou te sentir masculin ? Ou pas nécessairement ?

LF : Ouaih, je suis plutôt binaire moi je pense. En fait, j'aime bien, oui je crois que c'est ça : Robin, c'est la limite de la binarité. Il faut qu'il soit binaire, il faut qu'on le considère comme un mec, à priori on le voit comme un mec, mais qu'il y ait plein de petits trucs où tu te poses un peu la question quand même. Donc c'est pas si affirmé que ça. On m'a dit aujourd'hui que j'avais un énorme passing, et je pensais pas à ce point, plein de gens m'ont dit ça. Et je me fais draguer de plus en plus par des mecs gays en soirée, donc là j'ai compris que j'avais un passing. Ah ouaih ouaih, nan, c'est terrible. Donc oui, j'ai un passing et je suis assez binaire, mais j'aime avoir plein de petits détails, de petits trucs où on sait pas trop... Et c'est rigolo quand des gens me voient en soirée ou en photo : « là, comme ça là, oui, tu fais mec ! » ou « Nan, moi j'aurais pas dit comme ça, là, celui là nan, mais ça, ça va ». Du coup, ils savent même pas pourquoi eux, ils me sentent mec ou pas. Mais globalement, relativement mec, oui.

C : Et dans tes perfs, tu montres tes prothèses ou tu préfères les cacher ?

LF : J'ai failli faire une perf où je me suis dit que c'était un petit peu... Ouaih, si je peux les montrer. Pour l'instant, j'ai pas montré, j'ai montré vraiment que du réalisme. Oui, je pourrais. Je fais mon stand, je le dis plusieurs fois, je fais la blague « la bitte est fausse, pas la moustache ». Oui, je suis binaire je pense, plutôt binaire, et en même temps mon identité politique elle est gouine et king. Je suis king, je suis pas un mec. Je veux pas être un mec, encore moins, je veux pas que tu crois que je suis un mec cis, non. Je fais du drag king, je suis un king. Et du coup j'en joue, je le montre pas forcément, je ne montre pas physiquement les choses mais je le dis, je dis que je suis gouine, je veux que ça passe, la visibilité pour moi c'est important et je suis gouine et je suis king, donc ça m'intéresse pas vraiment que tu crois que je suis un mec cis, ou alors si c'est pour après faire une petite blague ou un truc autre derrière, mais il faut qu'il y ait une finalité qui soit autre.

C : Dernière question : la féminité, la masculinité, ça se construit de façon différente selon le contexte socio culturel et de race, de classe etc. Est-ce que dans ton expérience, cette différence, cette diversité d'oppression est prise en compte dans la scène drag king ?

LF : Wow, bonne question ! Alors la scène drag king à Montpellier, on peut pas vraiment appeler une scène drag king donc j'aurais du mal à te dire oui. Ah si ! Bah figure-toi que mon fils, Clark Kent, ouaih, lui c'est une personne racisée, et il aime bien -oui, on discute pas mal autour de ça- et son drag de base, c'est un peu le vieux mec noir en petit costard à la Salvador (je sais pas si tu vois Henri Salvador ?) assez apprêté, une petite bedaine, et finalement qui pour moi pourrait paraître un peu efféminé, j'en rajoute, efféminé c'est un grand mot, mais qui n'est peut-être pas complètement la masculinité qu'on peut réfléchir ici, à Montpellier, en France. Mais ouaih, c'est vrai. Après sur les autres, le concept de race... Vu que moi j'ai une famille plutôt catho, une famille catho, pas chiante mais catho, c'est l'Espagne franquiste, et je suis française, donc j'ai à peu près la même féminité quoi, et la même masculinité, finalement j'ai un peu du mal à savoir, j'en ai jamais vraiment parlé avec d'autres kings. Je pense que c'est pas conceptualisé, mais parce que je pense que déjà le concept de race dans nos milieux est pas forcément réfléchi par tout le monde. Et localement, je sais pas trop où ça en est d'ailleurs...

Moi j'en suis sur Instagram, mais sinon ouaih. Sinon j'ai fait un atelier (je te disais tout à l'heure) chez moi où y'avait deux mexicaines, deux sœurs jumelles, et c'était assez rigolo parce que effectivement on parlait de masculinité et de féminité. Et il y'avait quand même des nuances à apporter, c'était pas exactement les mêmes représentations. Et de fait, on avait parlé des chanteurs de reggaeton et elles étaient d'accord, donc merci, car pour moi, en France, les gens n'ont pas réfléchi à l'esthétisme des chanteurs reggaeton, qui pour moi est hyper intéressante et hyper importante. Et c'est vrai en fait, un portrait trait pour trait qui peut paraître très gay finalement, c'est vrai, et très travaillé, très nickel sous tous les aspects. Ouaih. Et ça c'est vraiment la virilité très affirmée. Et chez nous c'est un peu différent quand même. On en avait un peu parlé, c'était hyper intéressant, et d'ailleurs elles avaient pas du tout fait des kings comme ça. C'est très rigolo car elles ont fait des kings vraiment plus... Si ! Y'en a une des deux, très drôle d'ailleurs, la plus butch –y'en a une qui était assez butch- elle était le King le plus féminin des deux. En plus c'est des jumelles, donc la différence on la voyait vraiment, parce que c'est vraiment genré pour le coup la différence, c'est pas physique quoi. Et l'autre, qui était très féminine –d'ailleurs la butch était lesbienne et l'autre était hétéro- la plus féminine, elle faisait un king plus masculin, vachement plus affirmé dans la virilité. Je crois que c'était la butch qui faisait le plus pédé, le plus propre comme il faut...

Mais non, je pense qu'il n'y a pas de réflexion... En fait en France, la scène Drag King est très petite. Moi j'ai fait celle à Paris, c'était déjà... Enfin, je connais Dani qui est à Toulouse qui est un bon copain, et déjà si on arrive à faire des connexions entre nous, c'est génial quoi. On en est là de la scène Drag King en France. A part Paris, quand t'es en dehors de Paris, si y'a une réflexion à Paris, en tout cas je suis pas au courant, j'essaye de me renseigner, je l'aurais peut-être entendu quand même. Et en même temps des kings racisés en France, dans « Parole de kings », t'en vois. Moi je les ai jamais vus en vrai, donc déjà c'est compliqué. Et du coup d'avoir leur parole sur cette question là, c'est encore plus compliqué. Parce qu'en tant que blancs français, françaises, on a des idées. Mais en vrai, j'ai jamais discuté avec, à part mon fils. Et lui il débute, pareil. C'est pour ça que je veux pas imposer des choses avec mon fils, c'est parce que je sais, pour le vivre dans d'autres domaines, qu'il y a des choses avec la race que je peux pas... Enfin je suis blanche et mon King est blanc, il peut pas apporter la même chose à un King racisé. Donc en fait, construit aussi ton identité avec qui tu es, et je suis pas là pour te dire qui tu dois être parce qu'en fait t'as quand même quelque chose, et que si tu as envie de l'exprimer, c'est parfaitement normal, et au contraire je trouve ça génial. Et ça c'est cool avec lui, c'est que il sait où il va quand même, et que du coup depuis le début on en a parlé et c'est cool, qu'on soit pas là à tout lui... C'est mon fils mais il faut pas qu'il soit à 100% comme moi parce que on est pas les mêmes personnes, et que de fait, socialement, on n'a pas vécu les mêmes choses non plus, on n'a pas la même expérience de vie. Et c'est cool qu'il puisse, qu'il ait conscientisé le fait que... Mon fils, il a aussi d'autres choses à m'apporter, et je trouve ça enrichissant en fait de travailler avec des gens qui sont différents et qui me montrent des expériences de la vie différentes. Mais de fait voilà, nan, je pense qu'en France déjà y'a pas de débat, j'en ai jamais parlé, j'en ai jamais entendu parler, mais peut-être qu'il y en a à Paris.

C : Moi c'est que Victor qui a parlé de ça, dans les ateliers, c'est que Victor qui parle de ça.

LF : Faut que je fasse un atelier avec lui alors...

C : je me demande aussi pour la classe, par exemple... Est-ce que tu as lu Halberstam?

LF : Non

C : C'est un mec trans aux Etats-Unis qui a écrit *Masculinité féminine* et dans ce texte, il parle du Drag King. Et il fait une autocritique et il critique la scène drag king aux Etats-Unis. Et il dit qu'en effet c'est plus facile de jouer des stéréotypes des masculinités populaires par exemple, des rappeurs, ou racisées. Mais de ce que j'ai vu en France, c'est pas tout à fait ça, c'est plutôt des kings qui ont la classe...

LF : Complètement ! C'est vrai que je m'étais déjà fait la réflexion, mais je me suis pas dit que c'était un truc de classe, mais carrément. Genre ici aussi le fantasme un peu des trucs un peu américains, à la Elvis quoi. Les Elvis, c'est terrible... Je juge personne, mais (rires) toujours et classe, et un peu rock and roll, mais rock and roll américain, et en fait, ouaih... Moi en revanche justement, j'ai jamais fait ça, mais j'ai fait une fois un truc un peu mafieux, mais plus jamais après. Et c'est la première chose qu'on me fait -du coup moi je suis blanche, en king là je fais plutôt hispanique, mais pour les français je fais française. En king, je fais plus latino- et c'est dingue comme tout le monde me dit que je fais mafieux italien à chaque fois. Genre, je mets un chapeau, c'est dingue, tout le monde va me dire ça : « pourquoi tu fais le mafieux italien ? ». Alors déjà de un, latino peut-être plus à la rigueur, mais à chaque fois, dans l'imaginaire, en fait tu vois qu'eux-mêmes ils font transfert de leur propre imaginaire de la masculinité d'un mec avec un chapeau qui a l'air un peu méditerranéen. Oui, vraiment, en king c'est beaucoup plus affirmé, et tout le monde me dit ça, et ça me tue. Et je déteste quand les gens me disent ça. Déjà ma démarche est un peu plus approfondie que juste faire un mafieux italien, parce que c'est tellement fait par tout le monde. Et en plus, italien, non en fait. Justement si t'es vraiment dans la recherche visuelle... Enfin, maintenant que je peins avec des articles de body painting etc, ils me disent « non, c'est vrai que t'as plus une tête hispanique voire latino de certains pays, certains mélanges chelous... » Enfin bon, bref ! Mais du coup, t'es mafieuse, euh mafieux italien ! Mais c'est toujours ça, dès que je mets un chapeau, c'est dingue, je mets un chapeau, un costume et je fais mafieux. Ouaih enfin j'ai mis un costume, j'ai mis un truc rose, mon costume en fait il est un peu élaboré quoi, s'il vous plait, faites attention aux détails... Non, je fais pas le mafieux là, non, j'ai pas les codes du mafieux en fait. Juste, j'ai un chapeau et j'ai ma tête quoi. Donc ouaih, effectivement... Elvis, y'en a plein, des américains beaux gosses, ou un peu cowboy aussi. Ouaih ouaih. Ouaih, les représentations comme ça, mais très américaines je trouve en fait. Ou alors voilà, moi quand je me king, c'est toujours ça et ça me tue. Non, j'essaie de faire dans la nuance moi, donc juste faire l'italien mafieux, ça ne m'intéresse pas. En plus, ça me gênerait d'incarner un personnage comme ça qui n'est pas moi... Enfin, c'est pas mon identité. Nan, nan. Alors, je fais du drag, je fais un peu n'importe quoi, mais un à un moment donné faut que ça relève un peu aussi de mon identité quelque part. Latino,

ça me correspond plus et bon, bref, je viens d'une famille espagnole, si j'ai l'air de ça, je jouerai sur ça, mais italien, non.

C : Par contre, ça faisait quand même un peu mec du sud, je pense. C'est parce que j'ai vu...

LF : « Machistador », c'est normal, j'essaie, là c'était le but ! Mais tu sais que tout le monde m'a dit ça. « Machistador », je mets un chapeau, et ça y est... « Machistador », c'était ma performance à Paris. C'est une performance, typiquement, ça parle des mecs... C'est typiquement le beauf du sud, justement y'a peut-être un peu de classisme, et justement c'est un peu ça quoi, d'incarner un peu ce mec là un peu, du sud, qui fait les ferias, voilà, un peu, donc c'est vraiment ça. Et du coup, j'ai essayé d'être dans ça, en étant moi, mais tout le monde m'a dit ça ce soir là, parce que j'avais juste le chapeau quoi, et que j'ai ma tête. « Tu fais mafieux italien ! ». « Arrête de me dire ça, arrête, c'est dingue comme en fait c'est ta représentation à toi, tu vois un truc vague et direct, bim, allez... ». Donc ouaih, je pense, oui, oui, des représentations classistes, voire racistes, clairement, ah oui c'est sûr, religieuses même aussi je pense, enfin de la culture religieuse en tout cas, mais ouaih clairement.

C : Moi je me rappelle, les premiers ateliers que j'ai fait, tu vois, je ne savais pas trop, ma personnalité, je ne savais pas trop ce que c'était, je faisais juste des trucs, tu vois je me maquillais, je me mettais comme je me sentais, et tout de suite on me disait « ah oui, le mec colombien... ». « Mais j'ai pas dit que j'étais colombien déjà, donc pourquoi ? ». C'est tout de suite...

LF : Le cliché.

C : Oui

LF : Ouaih c'est vrai. Mais oui, c'est raciste, c'est exotisant.

C : C'est ça, on te réduit tout de suite à un truc, alors que tu n'as même pas décidé, tu l'as pas dit, et on t'a pas demandé, on décide tout de suite pour toi qui tu es

LF : Ouaih, c'est pour ça. Mais c'est pour ça que j'aime bien avoir un king binaire mais un peu ambigu parce que justement il n'a pas une identité très fixe, enfin mon look il est plus travaillé, mais du coup il est un peu plus nuancé. A Paris, en fait ça fait partie de ma perf ou je suis la plus binaire. J'ai pas des looks aussi binaires d'habitude. Enfin si, je peux l'avoir, mais c'est un parmi tant d'autres en fait...

C : Et t'as une histoire de Robin Des Doigts ? Une histoire de sa vie ?

LF : Wow ! Je sais pas. Oui, avec Medusa ! Medusa elle est plus âgée que Robin, c'est un peu une cougar. Ça dépend des fois, des fois c'est elle qui est riche et je l'ai épousée pour ça, des fois c'est moi qui suis riche. Mais en vrai, je suis un gros loser, et c'est surtout une grosse cougar. C'est un peu un loser, et on s'est marié. Non, j'ai pas une histoire de dingue. En fait, plus avec Medusa. J'ai envie que ça soit un porte parole de truc très perso, donc du coup il est quand même lié à moi. Tu vois typiquement là je parle de ma famille, donc ça veut dire que Robin il va parler aussi de sa

famille, quoi. Ca le relie. Mais tu vois typiquement dire que je viens d'une famille d'immigrés espagnols, ne me dites plus que je suis Italien quoi, on n'est pas des mafieux dans la famille, ok ! On a un peu des trucs tangents mais euh... Un peu latino c'est italien, si c'est italien, c'est mafieux... C'est ça, direct. Y'a un truc hispanisant, méditerranéen, latino, on sait pas trop : italien ! Ah ouai, parce qu'on est dans le sud... Ah bah si t'es italien, t'es forcément mafieux vu que t'as un chapeau...

Mais non, qu'est-ce que j'aurais comme histoire de Robin, qu'est-ce que je dis de Robin? Robin raconte un peu mon histoire théâtralisée, drag. Il raconte un peu mon histoire. Avec Medusa on a un truc : ce qui est drôle parce que Medusa, vraiment en drag moi j'fais un peu plus jeune, elle fait beaucoup plus vieille, donc vraiment t'as l'impression qu'on a 15, 20 ans de décalage, bien 10 ans de décalage en tout cas, vraiment, les gens pensent vraiment qu'on a dix ans de décalage. Et pas en tant que drag, en fait j'ai je suis plus âgée, j'ai genre 7, 8 ans de plus que lui dans la vraie vie. J'ai 8 ans de plus que Christophe moi, enfin 7 ans. Mais même mon drag a l'air très jeune. Quand je dis mon âge... Mais après, Robin, mon personnage, il est jeune. Il est bête.

C : Il a quel âge ?

LF : Je sais pas, il aurait la petite vingtaine.

C : Et toi, t'as quel âge ?

LF : Moi, j'ai 29 ans. Ouai, mon personnage, il doit avoir 22, 24 ans. Tu sais, c'est les mecs qui vraiment se croient au summum. C'est Jennifer Lopez qui dit ça –je suis une grande fan de Jennifer Lopez, c'est mon crush de jeunesse, je ne peux pas l'expliquer- elle expliquait pourquoi c'est une cougar, et j'aime beaucoup l'idée qu'elle dise « oui, je suis une cougar, voilà pourquoi » : parce que les mecs de 20 à 27 ans, ils sont au summum de leur truc, la société les met au summum, et ils se sentent au summum, et donc ils sont en confiance, du coup les rapports sont plus simples. Quand t'as un rapport avec quelqu'un, des rapports sociaux, interrelationnels, avec quelqu'un qui est en confiance, en fait c'est simple. Il va te dire les choses, ses besoins, si ça va il va te le dire, si ça va il va te le dire, il est en confiance. Après les mecs ils vieillissent, et là ils commencent à avoir des insécurités, parce que la société valorise plus les jeunes mecs que les vieux. Alors que les meufs, c'est l'inverse, genre à 20 ans t'es plein d'insécurité quand t'es une meuf. C'est le moment où tu commences à être une femme, où toute la société... Où t'es encore dans « oula, j'suis une bonne femme, faut que... » Plus tu vieillis et plus tu te dis « bon, ok, ça va, j'ai des bébés... ».

C : Mais bon, quand même, t'es discriminée à cause de l'âge...

LF : Toujours, alors complètement. Et t'auras toujours des problèmes d'insécurité, ça, ça va te suivre. Mais t'en a quand même moins. Et du coup, t'es plus affirmée quand même dans ce que tu aimes, ce que tu n'aimes pas, ce que tu veux, ce que tu veux pas. Tu vas plus le dire. Donc elle disait qu'elle, elle avait besoin d'être affirmée, qu'elle était plus affirmée maintenant et qu'elle avait besoin de d'avoir quelqu'un qui suive, quoi, qui soit un mec qui sait ce qu'il veut, et que du

coup c'étaient plutôt des jeunes. Et il se trouve que c'est vraiment comme ça que je vois Medusa et moi.

Annexe 3. Entretien avec Damian Lazuli (DL)

C: Cómo llegas a lo DK

DL: Llego pq tengo cierto interés en ciertos personajes académicos en la escena del vogue y del drag y de ahí armo toda una estrategia para ir a la carrera drag para conocer a toda esta gente. y cuando veo lo q pasa en teatro garibaldi, q es algo q hay que vivir. ahorita es una muy mala temporada de la carrera, casi nadie está yendo, pero igualmente hay q ir a ver qué es lo q se está haciendo allí. y fue apabullante esa primera temporada q me eché de la carrera drag, este, me enamoré de todas, de todos, experimente como una especie de fantasía todas las noches, era entrar como en ese paraíso infantil q siempre te quedas con ganas de conocer y como q nunca llegó... Y de repente ahí todo mundo quería ser. y eso distorsionaba mucho, distorsiona mucho los límites, como las fronteras de intercambio, de contactos, de cuerpos... pq se empiezan a experimentar otras eróticas estando ahí, y eso me super cautivo. Yo soy como una exploradora de las eróticas distintas y he profundizado mucho en ello a partir de q me dedico al psicoanálisis y a escuchar a gente re diversa. y aparte pues yo he experimentado como muchos procesos para dismantelar mis propias heterogeneidades, homogeneidades, como mis propios discursos dominantes, mis propias hegemonías y he trabajado mucho con sustancias como ayahuasca, hongos, peyote y... a la vez con un proceso muy extenso, denso de análisis personal y como q siempre he estado por ahí explorando cómo amplificar las fronteras de las experiencias sobre todo en torno a l género y a las eróticas, y en ese lugar encontré el sitio... pq era super clandestino, mantenía todavía esta lógica clandestina donde todo mundo está experimentando, donde es una exploración, donde no era tan jerarquizado, tan organizado, si no que era una apuesta distinta cada noche por parte de todes y en ese sentido también las eróticas fluían en otra tónica y a mí eso me super cautivo. y estando ahí, vi como cada quien del grupo de amigos con el q lo empecé a experimentar, q tbn éramos nuevos amigos y era gente de otros países, q para mí era muy nuevo estar en un círculo así. como a cada quien, en su posición identitaria, le iba girando de manera diferente y se iba estableciendo cierto tipo de relaciones y vínculos distintos con los que estábamos ahí. y como q a cada quien a su tp le empezó a llegar el proceso de hacer cosas. y por razones distintas, uno de los amigos más cercano con los q iba, un chico heterosexual q lo q quería en específico era experimentar su feminización para experimentar su cuerpo desde otras posiciones eróticas. en específico le interesaba mucho atreverse a tener sexo con hombres, en una posición pasiva. Entonces ese fue como su trayecto y así cada uno fue descubriendo cuál era su interés y cuál era su motivo. en este q narro, pues era evidente q parte de lo que a se le jugaba era tener más privilegios sin cuestionar su posición identitaria, si no hacer uso del travestismo para poder acceder a otros placeres. eso me resulta muy interesante pq era mucho más inmediato su proceso, se ponía una falda se maquillaba y ya estaba. ya era su noche

y lograba lo q quería. pero para mí pasaba distinto, pq para mí era todo un cuestionamiento mucho más profundo de empezar a experimentar la masculinidad, de apropiarme de la masculinidad por un temor anudado a un deseo muy, muy insistente en toda mi vida de vivirme desde ese lugar, y como encontrar siempre las fronteras sociales delimitando las posibilidades de mi deseo identitario. entonces, de repente, me encontraba en un espacio donde sí podía vivirlo, pero no era nada más hacerme una barba y ponerme una camisa. no era de eso de lo q se trataba, si no de empezarme a acercar a una posición q iba de otra, y en ese momento, ps me empezó a pasar de manera mucho más fuerte, algo q yo sabía q estaba ahí insipiente y q ya me lo habían señalado varias personas, de q yo q crecí y me formé como lesbiana de sepa, no, de estas... y pues tenía un gusto tremendo por lo hombres homosexuales, y era algo q no había podido yo situar en ningún momento y me volví ahí íntima amiga de todos ellos, y como q desde ahí, decía: ya está! O sea, no hay erótica posible pero sí tengo ciertos sueños y ciertas cosas q estoy sacando, pero son mis compas. y en este espacio, ps la proximidad de los cuerpos y las lógicas identitarias tan flexibles y la experimentación de todos, ps de repente si me vi en unos enamoramientos ya pasados de lanza, y ya no lográndolos contener tanto... y a la vez yo siempre, ps ahí con chicas y con amantes y así medio exudándome, hasta que más o menos hace un año, a ppios de noviembre, Begoña, madre de House of Queens, decide organizar su casa, es el inicio de House of Queens, y nos invita a varios de nosotros... y para mí fue como un movimiento fuertísimo pq yo traía una clavidez erótica con Begoña, una DQ, se volvió mi madre, y empecé a entrenar vogue con ella, y empezamos a tener una relación fuertísisisisima donde había mucho empuje para q yo empezara a experimentar una masculinidad, y así, en mi fantasía, poderle gustar, entonces tbn había como ese cruce de cómo poder acceder a que ella me desease de alguna manera... pq había como, hablando de Artaud, esta cuestión de me sobra el cuerpo, de no saber q hacer con la diferencia física y el lugar q los genitales ocupan en relación con personajes q solo se relacionan con penes. Entonces fue muy complejo todo ese pasaje. y durante tres meses nos inmiscuimos en una relación super ero---pues cotidianamente, dormía en mi casa, cenaba en mi casa, comía en mi casa, nos íbamos de fiesta juntas y estábamos todo el rato y ps para mí ya era incontenible, o sea era así, enamoramiento brutal... por mi madre... sí... Y ps tbn una dinámica de poder y de dinero q tbn estaba en juego. para ella era muy conveniente q yo estuviera ahí, facilitando ciertas cosas, y para mí era muy evidente q tbn eso jugaba y decía, "venga!, si a mi edad había pago, pues pago... o sea me da igual, no?, lo que quiera, no!" una desproporción exagerada afectiva.

y en todo ese inter, ella me fue enseñando a cómo empezar a draguarme, q no fue en un inicio hacia el DK, sino q iba más como una especie de despersonalización, como de extrapolación de mi subjetividad. y entonces empecé a experimentar algunas noches, yéndome muy femenina, y como vivir mi cuerpo desde esa otra posición q me era mucho más fácil controlar y entender, pq en algunos aspectos sociales te exigen q te comportes así, pero de repente empecé a hacer cosas un poquito más torcidas, y eventualmente invitaba a mis amigas q no pertenecían a estos grupos a estas escenas... y les decía: ahora sí va a ser mi primera vez q voy a hacer dk". y no lo hacía y llegaban, me decían: "guey, tu eres como femme, no mames, qué pedo..." pero sí veían q yo estaba gestando algo distinto. y fueron pasando los meses...

C: ¿pero no eras drag queen, sino super femenina?

DL: Exacto, me iba super femme. echando cuerpo... así, con vestidos, tacones, super maquillada, experimentando la feminidad que también rehúyo. Pero en ese espacio no me sentía objeto de deseo, no me sentía objeto mirado. entonces me permitía experimentar incluso con eso q para mí es un sinónimo de vulnerabilización del cuerpo y q es insoportable por mis experiencias personales. Entonces empecé a vivir eso y eventualmente, después de haber tomado varios cursos de maquillaje de drag queen, ps empecé a experimentar ya sola en mi casa. En DK. con mucha curiosidad y a la vez miedo, justo ese miedo, q es como una señal de alerta de q te estas acercando a algo q te convoca en serio, q no es nada más un juego. Empecé a ver un chingo de videos de cómo hacerme binders. Empecé a experimentar, por mi intensidad, con cinta duct tape... la gris, q en todos lados te dicen: no lo hagas.... yo, así...todo el mundo lo hace con eso, pq es la q más fija y más pega... hasta q ya no está chido y te das cuenta de que te estás lastimando, pq te empieza a cortar acá al lado, y luego te sale como esta cosa roja, de irritación, de q los poros se quedaron cerrados, q se queda el pegamento en mi cuerpo.... sí, sí me acuerdo de estas experiencias de quitarme el duct tape de un jalón, cuando estaba ya super borracha, que decía "si no me lo quito ahorita, no va a ser..." sí... y ps ahí empecé a llamarle a otras personas q igual hacen DK y empezamos a hacer sesiones en mi casa de travestismo... y empecé a ver cómo otras personas lo hacían distinto y empecé a encontrar en mí un estilo mucho más marcado. Las otras personas buscaban en específico pasar en la calle, y entonces ejercer el lugar de poder en la vía pública. eso era algo q yo veía q era lo q más les interesaba. para mí sí me era importante hacerlo como una técnica de transformismo, o sea q sí se notara q estaba muy maquillado, q traía como un trabajo, q sí era una exageración, una especie de parodia, y siempre manteniendo una posición queer. Me hacía la barba y el bigote y el maquillaje, pero a la vez me ponía una falda y medias de red y eventualmente me ponía tacones... entonces era como una combinatoria entre putear, mostrar cuerpo, y mantener el DK. lo fui disfrutando mucho y fue como toda una etapa de exploración q iba muy hacia el marcaje del exceso. y eventualmente dejo de ser así y fue mucho más experimentar una masculinidad natural y entonces empecé a vestirme como un DK mucho más elegante: la camisa, el moño, los tirantes... impecable... he gastado una cantidad de dinero absurda en esas.... Y estaba como muy obsesionado ahí con mi imagen, con lo q empezaba a pasar pq entonces ya tenía como más acceso a poder acercarme a los chicos gays q me gustaban un montón, y q no sabía cómo remediar eso, q me estaba enamorando del todo. Y todo esto siempre estuvo para mi cruzado, pq todo el tp estoy hablando de un contexto de fiesta. Desde el primer momento de maquillarnos era, ps la primera cerveza. y eran 3 horas de estarnos produciendo entre todos, y todo el mundo sacando el closet y... como compartiendo, pero al mismo tp, ps alcoholizándonos bn cabrón y llegar al teatro ya puestos, al ttro garibaldi a los concursos ps ya puestos. y cuando yo empecé a ser DK0pero como más, es q no sé cómo decirlo, como más naturalizado, ya no excesivo, si no era más como un travestismo, o ya empezar a vivir una faceta trans... ahí empecé a tener problemas con los espacios. estuvieron a punto de madrearme 3 veces, unos batos. así qué...

C: ¿por qué?

DL: porque en ese momento yo no me daba cuenta de lo q estaba pasando, pero.... evidentemente los contextos son antros donde acuden homosexuales y donde están los concursos de DK y DQ. entonces yo como mujer, tenía ciertos privilegios de q podía pasar por ciertos espacios y nadie me decía nada, y si iba en falda menos y si iba guapa menos... o sea era como "pásale, pásale, pásale" y todo el mundo me quería platicar y a todo el mundo le caía bn, y cuando empecé a ir ya no como DK sexy, si no ya como un DK mucho más casual... En una masculinidad más normativa... Eso que yo hacía de manera casual siendo mujer, en los códigos de masculinidad se veía como violencia. Me costó mucho trabajo entenderlo, mucho trabajo... la primera vez q me super violentaron, fue un grupo como de 4 o 5 hombres, q me empezaron a sacudir y a decirme q me iban a golpear, q qué me pasaba, q ya me habían dicho varias veces q no podía pasar por ahí.

C: pero pq? q hacías?

DL: pues es q el lugar tenía ciertas dinámicas distintas a las que estábamos acostumbrades nosotros. el lugar cobraba por las mesas q estaban más adelante, y para nosotros eso era inconcebible. Nos sentábamos donde queríamos y nos sentábamos en el suelo, jamás ocupando una silla, pero pues éramos esta onda q donde fuera, está chido. y a la banda de ese lugar, como pagaban por tener esa mesa, se sentían violentados tbn cuando pasábamos por ahí, pero el concurso duró 4 meses y nunca hubo ningún problema, hasta q yo empecé a ir ya mucho más marcado de bato. y entonces fue cuando yo empecé a experimentar estos momentos en los que me querían madrear. jamás había vivido esto, entonces no sabía cómo leerlo y la reacción corporal era llanto. sí, llanto, pq no podía traducir tanta violencia depositada en mi cuerpo, si era algo como super nuevo, y a parte con el nivel de borrachera q nos poníamos, ps tampoco era algo q yo podría apalabrar en ese momento. Entonces yo me acuerdo q en varias ocasiones, me iba a buscar a mi madre Begoña, de House of Queens, y me ponía a llorar, no le explicaba nada, ella se hacía cargo, iba a hablar con ellos, iba a ver qué pedo, que qué había pasado, y eventualmente me decía guey, no entiendes los códigos de masculinidad: ellos se sienten violentados por ti todo el tiempo.

C: y los códigos de uno a veces es actuar con violencia, en vez de hablar.

DL: exacto, pues te agarra por sorpresa, pq no te la ves venir, o sea de repente ya los traes hasta el pito y te agarras así a golpes y tu no viste la escena de dónde apareció. sí era como una descolocarme muy la bronca. y en ese lugar, pasó dos veces más y decidí dejar de tomar: no puedo seguirme exponiendo así, si voy a seguir haciendo DK. si esto es lo q voy a seguir haciendo, más vale q tenga alguna medida de protección y dejé de tomar. y empecé a darme cuenta, de manera más clara, qué era lo q estaba pasando, y q sí, entre hbs es distinto como los códigos. y a partir de ese momento, empecé a experimentar ya no el querer hacer DK, si no el pasar por bato en muchos otros espacios. como una especie de travestismo q me permitió empezar a entender estas dinámicas distintas, especialmente en el metro, estar en los espacios de varones, y ver cómo entre ellos se echaban las miradas y eso qué significaba y los movimientos corporales. y todo esto me empezó a

resultar muy interesante porque yo quería imitarlos. había un interés de poder hacer un passing, entonces de entender los comportamientos y los códigos q estaban haciendo, entonces lo empecé a llevar a otros espacios, y eso también me empezó a acarrear problemas porque empecé como a vivir una especie de potencia en mí, q no sé de dónde me viene, entonces me empecé a meter en broncas, por el gusto de meterme en broncas, por sentir ese... ese... posicionamiento q al bato, a los hbs con los que me ponía al tu por tu, les sacaba de onda, pq reconocían de repente q yo era mujer, y entonces era como: guey, estás hablando como bato, pero no entiendo pq. y eso ha generado en varias ocasiones una sensación de poder bien cabrona. Hace justo dos semanas me pasó q vas bajando por las escaleras, está el metro ahí y pues suena la alarma de q ya se va a ir... entonces todos corremos y un señor que me dobla el peso y obrero, así de.... con hombro ancho y tal.... entra al vagón y se detiene, justo. Entonces como q yo medio q me estrello y mi reacción inmediata fue decirle: ¡Sí te mueves! y el bato se voltea y en ese giro con el hombre me empuja, pues macizo... y se da la vuelta, me da la espalda, se agarra del tubo. inmediatamente, yo me le pego de la espalda y le digo: ¡Voltea cabrón! ¡voltea cabrón! qué! ¡no vas a voltear, no vas a dar la cara! qué eres marica o qué! y le empiezo yo a echar todo el verbo, con el cual estoy en contra, ¡no! O sea tbn es como "no mames guey" que dejándote fuera de lugar a full eh. y me sale que no lo puedo controlar. y entonces son experiencias que sé q me expongo, q es un riesgo pq estoy en el vagón de varones y q es un tema y q se están dando cuenta y q estoy ahí no más buscándole 3 pies al gato... pero sí me llevan a experimentar algo q va del orden de lo que ellos hacen todo el tiempo. es esta apropiación q me resulta interesantísima... y yo escribo mucho de eso. todo el rato estoy como en el diario escribiendo y explorando, y me interesa genuinamente, me interesa mucho, pq de alguna u otra manera, son campos en los que posiblemente me meta, si decido hacer una transición a full. entonces tbn desde ahí como q voy topando qué onda.

C: Desde que comenzaste a hacer DK, estaba esa posibilidad de hacer una transición?

DL: sí, desde hace mucho tp, mucho mucho tp...y como q lo he llevado de distintas maneras. hace como 3 años me dejé el pelo largo, para ver cómo era mi pelo durante 3 años. entonces experimente el ser femmen, ser mucho más femenina en la calle, y q te miren como te miran, y todo lo q cambia cuando traes como el pelo, y esta posición q pareciera q convoca a la mirada masculina. Para mí era insoportable, pero era parte como de una especie de investigación q yo hago y q es como muy relevante, y q ahora me viene siendo mucho más relevante del otro lado.

C: entonces, ya no haces DK?

DL: digamos q me urge hacer DK. Hace unos meses q no lo hago. por lo del sismo tuve q cambiarme de casa. perdí el lugar donde tenía el trabajo.... eso me atoró. yo estoy haciendo un doctorado y en los primeros 3 meses no trabajé nada, entonces este último mes fue una tragedia. Viví una explotación laboral en este lugar justo, no salía de aquí pq tenía q hacer los avances del semestre. Estuvo rudo y por lo mismo le he bajado mucho a la fiesta, le he bajado mucho al estarme travistiendo, pero no he dejado de experimentar en la calle como varón, pq para mí es insoportable

el vivirme femenina en la calle, el q te volteen a ver y te sientes como en riesgo... esa vulnerabilidad no la tolero. Entonces una de las cosas q he adquirido es q, generalmente estoy vendada o con binders y procuro... la intención todo el tp es pasar indetectable, o sea q no esté yo feminizado, como un cuerpo feminizado.

C: cuando sales al espacio público como DK ¿te sientes más visible?

DL: no. es una visibilidad distinta. es una pregunta curiosa, cuando estás de Dk. es como de ehmmm...quién eres y pq estás haciendo esto y de qué va, serás artista o no.... pq sí es un poco excesivo, sí traigo como maquillaje y todo, muy armado. Pero cuando voy más en lo... más suave... y en femenino sí es como muy incómodo, sí prefiero no hacerlo.

C: ¿qué otros materiales utilizas?

DL: utilicé cinta. después abajo de la cinta le ponía masking tape primero, y después la cinta, para que ya no me lastimara los pezones o algo así... está el maquillaje, obvio, de todo el abdomen. el pelo... el guey q me corta el pelo, q lo amo y lo adoro, y entiende perfecto de qué va todo mi viaje, cada vez q me corto el pelo lo guarda, no entonces tengo un chingo de pelo para mí y todos mis amigos. entonces lo corto así muy muy muy chiquitito y tengo un pegamento... he estado cambiando de pegamento porque el primero q usaba se ponía blanco con el sudor y eso era una tragedia. y ya conseguí otro q ya no me lo tengo q quitar con agua oxigenada y alcohol, q eso era una mierda para mi cara, y este otro tiene un aceite aparte, q te lo quitas mucho más fácil y con eso me hago un poco como ciertas partes de la barba y lo otro como q lo pinto con esponja y todo esto. y ps toda la técnica de maquillaje q es muy similar a lo que se usa en el DQ, pero con otras posiciones, otras formas... y la ropa, por supuesto, que me encanta ponerme el pene! Entonces al principio lo hacía con calcetines. otra técnica: con condones y algodón, también lo llegué a hacer. y después me compré un packer. Entonces ya armadísima. feliz! y.... también, todo esto, pq es una cuestión... es como una costelación bastante más compleja q solo hacer DK, yo sé que para mí es una exploración que va de muchas otras cosas. también veo q empecé a comprar más dildos, más arneses, que era también esta cosa de empezar a cambiar mi erótica. yo dudo que alguien haga DK nada más por hacer Dk de así de "Ay! ¡quiero experimentar la masculinidad un segundo! creo q va de una construcción q desmonta muchas cosas, moviliza otras. creo q es una complejidad, super interesante, q va por otras causas q lo q pasa con las DQ. Es otra lógica, es otra exploración del poder.

C: ¿qué quieres decir? cuales serían las diferencias?

DL: yo lo que he percibido en la escena y cómo yo he vivido el DK, la intención de atención no es tan desmesurada como con las DQ, q es como ser la más guapa, la más creativa, la más interesante... desarrollan sus personajes que todas son muy perras. Mi Dk va de un chico tímido homosexual q le gustan todos y no sabe qué hacer, y se desvive y le paga lo q sea a todos con tal

de estar y q se le cae la baba, y está todo el tp en contemplación... muy cercano como a una figura de un hobbit, así como deslumbrado por las grandes dragas. y es una posición q me va muy bien. No me sentiría yo en un DK galán ni conquistador, q va con las chicas... no, para nada. para mí va mucho más de lo gay y de las lógicas ahí. y es experimentar otra edad también

C: ¿otra edad?

DL: sí, muchísimo más joven. pq, ps es aprender cómo moverte, como comportarte, cómo son los códigos, cuándo te están dando entrada, cuándo no. Cuando salgo con más DK, hay más empoderamiento. como q va la manada y ahí andas. me atrevo más a ocupar los espacios de varones... como ir al baño de chicos y esas cosas q tbn son relevantes, no, en la apropiación, y q para las DQ es mucho más sencillo. No es tan amenazante para ellas meterse al baño de mujeres. en una fiesta, sí, para un DK, sí sigue siendo un tema, por el uso del cuerpo en el baño masculino.

C: Esta este king q ya está bastante construido y sólido. siempre tuviste el mismo personaje desde el comienzo, o fuiste experimentando?

DL: lo fui descubriendo. como q poco a poco iba siendo más evidente q mi esencia no iba a ser de ese galán que veía en otras personas. por ejemplo, Denís, Max, es un galánzaso de esos, no, q lo q quiere puede. Es super potente el chico, así, y Damián es mucho más tranqui, mucho más noble, mucho más de corazón abierto y de enamoramiento todo el tp, pq sí es como una parte increíble de admiración y de contemplación. para mí si hay toda una estética adentro de estas comunidades q va de otra, y para mí es como llegar a, insisto, como a este paraíso que no encontraste cuando eras niño, q te dicen ah, es q esto es lo q te debe de gustar: las estéticas heteronormados... y chale! no me gusta nada! no me satisface nada! y aquí todo va de lo torcido y es una estética q a mí me deslumbra. son esos cruces como de los rasgos masculinos de las DQ que enloquecen, de cómo se apropian de la feminidad y la llevan hacia otras stirpes, de cómo nosotros hacemos masculinidades q van de otras cosas, q no es la prototípica... y q eso tbn a mí me hace una reconciliación con mi historia. me permite tbn relacionarme con otro tipo de masculinidades, entender la masculinidad desde otras ópticas y esto posibilita en mi historia q yo piense en devenir varón pq entonces de estas formas, sí podría. o sea lo terrible q es para una lesbiana feminista plantearse una transición hacia el ser varón, es decir puta, ocupar ese lugar de hegemonía y de dominación, pero no jodas! pero todo el tp ha ido de dismantelarlo, o sea justo el tránsito se ve al revés, q hay una renuncia, los masculinos a este lugar, q se maten o transicionen, como plantean varias.. pero sí es problemático. ps a mí sí el DK me ha permitido descubrir otros posicionamientos de masculinidad q me atraen y me gustan para mí.

C: Hablando con Nancy, me sorprendió q ella solo se kingueaba a través del voguing. los otros DK q había conocido sí tenían una perspectiva, un poco más allá del show. hacer lo de los talleres, es algo q te sigue trabajando después de y no solo es en el momento, te cuestiona un montón de cosas sobre ti mismo y q te hace dar cuenta de q el mundo se vive de otra manera de verdad.

DL: Sí y q del binario no opera como una totalidad. o sea q tú puedes ocupar ese espacio de poder con ciertas modificaciones. y sobre todo q para mí es lo más importante salir del espacio de vulnerabilidad, tener ciertas técnicas para no estar tan vulnerable, para no vivir tal violencia, creo q eso es para mí lo más importante. ya sus lujos es encontrar cómo sientes tú esos poderes q puedes ejercer. para mí es cómo te puedes mover de ser mujer en riesgo, q en este país cualquier estrategia es válida.

Ahora va a salir un laboratorio de DK, lo va a dar Sayak Valencia, en Borders. vas a estar?

Alba ponce, ella da talleres DK.

Hay otra chica q se llama Kika, su DK se llama Kike y lo está tratando de dismantelar, pq es un hb hegemónico. y no le cae bn kike, pero bueno, así le ha ido, y es feminista y trae una chamba bien chida. es ecuatoriana. yo creo q ella tbn te podría aportar y creo q estaría abierta así sea por internet.

C: es q apenas llegué y el único king q pude ubicar en los medios fue Nancy, de resto como q no. y fue ella la q me dijo "mira a estas dos personas" pq no son muy visibles

DL: claro, pq tbn va de eso. igual q con los chicos trans, la visibilidad es otra. los Dk también somos como el.. no nos interesa ser el reflector. bueno al menos a mí no.

C: lo q me he dado cuenta, hablando con Nancy, es q tbn depende mucho del objetivo, pq ella dice que lo hace por hacer el show del vogue, entonces a ella le interesa ser visible. no es tan visible como una Queen, pero sí es su objetivo. esto me sorprendió pq fue el 1r DK q conozco q acepta q quiere ser visible.

DL: eso es interesante pq ella lo hace para las competencias y las competencias son un instante. O sea no es como crear una DQ q siempre está en escena, desde q vas entrando al antro, ya todo el mundo sabe quién eres y qué haces y está ahí... Con Nancy, con Gabo, creo q sí es justo para ganar las competencias, como una posibilidad de su casa. En su casa tiene un lugar especial por eso, y lo hace muy bien, en pasarela es extraordinario, lo ha trabajado muchísimo. y pues eso para su casa, es tbn oro molido.

C: ¿tú crees q las prácticas DK son feministas?

DL: no creo q sean en sí mismas feministas. si se utilizan como un método de análisis de la realidad y como constante interrogación de lo que está pasando y ejercicio de consciencia y autorreflexión, sí puede llegar a ser una práctica feminista. pero en sí misma, creo q ninguna práctica podría considerarse feminista. Sin duda podría ser una herramienta utilizada para dar cuenta de cómo se puede dismantelar el género y se puede articular otro posicionamiento y cómo eso tiene efectos en lo social, en las dinámicas de opresión, en las dinámicas públicas. eso sí, pero como herramienta dentro de un posicionamiento feminista q está buscando cómo responder sus preguntas, pero por

sí mismo, creo q es una práctica de travestismo. y q el travestismo puede apuntar a muchísimos lados.

C: el juego q hay entre estos órganos q nos ponemos y nos quitamos y los órganos biológicos. te ponen prótesis y cambias de una de actitud, pero te los quitas en cualquier momento. tu cómo ves esa relación?

DL: yo creo q esa es La pregunta más interesante. Yo he pensado mucho en torno... o sea como q quiero irme un poquito más atrás.... he pensado mucho en torno a los órganos imaginarios. En cómo una persona puede haber tenido toda su vida orgasmos vaginales, sin tener vagina, en cómo una persona pudo haber tenido orgasmos por erección sin tener pene, penetrativos, sin tener pene... como esas cosas q en la psique pasan, es decir, la investidura libidinal, diríamos les psicoanalistas, no se restringen a las fronteras materiales del cuerpo, entonces, eso que las eróticas invisten, pues también otros objetos. Desde esa lógica, seríamos prótesis infinitas. Esto era un juego que jugaba con el que descubrí todo esto, que es de mis grandes amigos y se acaba de ir a vivir a su país, el viernes... y justo él era mi prótesis y yo jugaba a ser su prótesis. Como en este juego del cuerpo expandido y tal, pero que también lo reflexionábamos en torno a los objetos q nos poníamos y que, como tú dices, te cambian la postura o el dominio... es como materializar el acto de fe. y eso le da soporte a la puesta en escena. entonces, por supuesto está el pene como prótesis... iba a decir el pene falso, pero es problemático pensarlo así, pero el pene como prótesis que produce ciertas otras lógicas de poder y de posición frente a los otros, pero tbn la barba, como una prótesis, algo q se quita y se pone y q es mucho más visible. Estos momentos donde de repente, recuerdo, como muchas noches, estas bailando y tal y te agarra... y es como guey estoy sintiendo todo... yo sé que es un pedazo de calcetín envuelto en otros tres calcetines y q está puesto de cierta manera, pero justo es q la erótica no va del hecho, si no del fenómeno q hacemos de ese hecho, de todas las narrativas q están ahí. y la erótica de este chico, de este amigo y venía y me agarraba el pito y me empezaba a erotizar, evidentemente ese guey estaba agarrando mi pito y a él tbn le erotizaba y era parte del juego y el juego está en q todo el mundo en realidad con los órganos reales, tbn está jugando a q son órganos erotizados. O sea la erótica se desplaza con muchas otras dimensiones q las q nos hace creer la heteronorma. y de ahí q por supuesto q resulta super interesante. lo llevo en ese desplazamiento a los dildos. es como te están haciendo un blow cuando traes un arnés y un dildo y es q te están viniendo en la boca de la chica. osea es q no, no se restringe a nada más a tu materialidad la experiencia sensorial. y creo que ahí hay algo bn interesante para dismantelar las lógicas genitalizadas, q para mí es algo de lo más importante. quitar la centralidad del sexo y pues también pensar en... bueno q de esto tbn ya se ha hablado mucho, de qué otros órganos sexuales podríamos inventar.... pues una implosión de la libido hacia otras direcciones, o de toda la existencia como un órgano sexuado, no sexuado, o así. igual, de las personas más queridas ahorita, es una persona q se define como asexual, pero no por ello es no erótica. es una persona profundamente erótica en lo q baila, en lo q habla, seduce a todo el mundo. es como estar frente a alguien q te está hipnotizando. se define como asexual. hay estas coyunturas q son interesantes para pensar en lo singular, pq finalmente permiten ciertos posicionamientos y ciertas movilidades, q es

a mí lo q me interesa. o sea, cada categoría, cada denominación, cada quien se la apropia para poder restringirse o disfrutar o inventar o explorar. eso es un poco lo q me va. y... no sé, la vd es que sí, eso, por ejemplo, me costó un poco de trabajo cuando estábamos en estas fiestas en teatro Garibaldi q ya había mucha gente, en las finales o tal... y que yo traía el paquete, y entonces no medía bien y de repente me daba cuenta q se lo estaba embarrando a alguien así en la pierna... estábamos todos tan cerca y platicando y tal, y era como "hay! hínchale guey, no mames...perdón!" sabes, así como ese tema... Pero que pasa, también, de otras formas. O sea, son como estas incomodidades propias... como una metáfora de la sexuación, de lo sexuado... que uno no sabe bien hasta donde llega con el otro, nada.

C: sí, pues, de hecho, el sábado hice un taller DK, si no que fue super improvisado, no tuve mucho tiempo de difusión, entonces solo terminamos tres personas. pero nos fue bien pq nos dio más confianza y más libertad de improvisar y todo. al final fuimos a la purísima. empezamos a bailar... hubo un king que, llegamos a la fiesta y ya no se aguantó, se quitó y se volvió otra vez femenina. es como "No! ¡quiero ser femenina! y bailar, así como... sensual... bueno. y entonces empezamos a reguetonear con ella. Y el otro king se la restregaba y le decía: ¿sientes mi pito? sientes mi pito? pero, así como ¡quiero que lo sientas! y la chica era como "no, no lo siento", entonces él se la paraba más para.... sí, como estas ganas de jugar con otros órganos, de sentir y hacer sentir también

DL: claro, y que de ahí viene muchísimo la lógica de cómo pensamos los órganos, no, que son inventos. finalmente son re históricos y reproducidos a partir de narrativas.... o sea, pq no sería este, un packer o un conjunto de calcetines un órgano, tbn, no? finalmente sí es un invento en sí mismo esa segmentación y esa organización del cuerpo en pedazos, con ciertos poderes, cada uno distinto, ciertos usos y ciertas políticas. Y sí creo que cada quien lo vive distinto. Para mí, sí, recuerdo esto momentos donde ps me lo armaba y me lo ponía y uno en específico q estaba una amiga hetero y cisgénero y como muy tradicional, y le dije: guey, qué tal se me ve. y dice: ps como q está muy chiquito, no? o sea, pónelo más grande. Y era como "ps no, guey. O sea, no mames, no quiero que traiga yo ahí una cosa gigante. y yo era como "tbn es tímido" No quiero ir a ese lugar de la desproporción centralizada del genital. pero ps siempre te queda la duda de cómo se ve, de cómo se siente, de cuál es la diferencia cuando te pones un packer o calcetines o el condón. y que hay veces que ni siquiera lo traes y ya lo traes, entonces como... va de otra cosa.

Eso, no sé si.... cuando estas en king, estás utilizando tus prótesis, pero una vez te las quitas, pues sigues... hay un momento, después de haberlo repetido, que ya no las necesitas, no, para sentir como esa posibilidad de tomar más el espacio y de sentir, justamente, otras partes de tu cuerpo q se erotizan.

C: crees que aquí en Mx hay particularidades específicas en estas expresiones DK?

DL: este... no sé por dónde llevar tu pregunta...

no, la vd es q no sé... En un primer momento pienso q el trabajo q se ha hecho en mx en DK apuesta mucho no a reproducir una estética, no a reproducir algo q no se ha trabajado a partir de una

posición de comportamiento, q va más en la lógica de entender el espacio, de cómo se hacen las cosas, de pq es importante q entre hbs se muevan así y qué significa. o sea, va más a una reflexión bastante interesante, por ejemplo, lo q hace Alba Pons, q va mucho de ahí, y q entiendo q es más como una vertiente que viene de Ecuador, y q tiene un trabajo bastante teatral y performativo, y desde ahí creo q en Latinoamérica se puede pensar una tradición que podría ir mucho más hacia lo reflexivo y no tanto hacia lo performativo como de escena, de armar un show. yo he visto muy pocos shows, si es que he visto alguno... alguna vez vi a Cobra haciendo de Michel Jackson... es lo más cercano... Pero creo q lo DK todavía sigue en lo clandestino, de entre la gente, tampoco tan espectacular como concursos o... y tampoco es q lo busquemos. o sea, hubo en algún momento una propuesta de que hiciéramos un baile de Locomia, con los abanicos. y no lo hicimos. se quedó como una propuesta, yo creo que justo pq no hay tanto interés de tomar las escenas, si no de habitar como entre todos, esa diferencia que implica la masculinidad. q bueno, yo, es ahí donde me enganchó y exploro otras cosas. para mí no me hace mucha ilusión subirme en un escenario. eso es un poco lo que he visto acá. Sí creo q la masculinidad puede estar bastante más cercana a la masculinidad latinoamericana, q va mucho de su machismo más claro, de ocupar ps lugares bn culeros. sí he visto varios chicos q hacen eso. y q de eso va tbn apropiarse de ahí, y les viene bn su trabajo y tal. No me resuena ese ejercicio, pero... no me resuena para ejercer una heterosexualidad por ejemplo, no es algo q me atraiga, aunque me ha pasado en ocasiones q chicas q se definen como hetero, me ven draguarme y todo esto y de repente en la fiesta se me lanzan a darme besos y es como no me lo veía venir... o sea, no me voy a quitar, pero no es lo q yo procuro, lo q to busco. para mí va mucho más de aprender los manierismos de lo gay, o sea... ser un marica, o sea es como lo marica.

C: y qué reacciones ves en la gente cuando te kingueas y estás en el espacio público?

DL: ps es q... en tanto q hay maquillaje y tal, sí llama la atención y llama la atención de manera curiosa, o sea como de " ahh va a hacer un show, ahh quién será, será un artista o no?" como q va por ahí la pregunta, como a mí me ha pasado. Pero cuando le bajo un poquito los niveles al DK y en realidad estoy haciendo una especie de trans o de travestismo como más suave, q es ahorita como encuentro como llamarlo, es más bien el escaneo de qué eres, dónde te coloco, eres riesgo o no eres riesgo. como q por ahí viene la pregunta.

C: pues el sábado, vi muchas expresiones de asco.

DL: ah sí?

C: clarísimas. Bueno había algunas q se reían. como qué onda. pero sí había sobre todo varones que... así, horrible, con expresiones de asco super fuertes, y algunas mujeres también.

DL: yo creo que como yo lo hago mucho más de noche para cuestiones como de fiesta, son espacios q están más amortiguados, más suaves, está mucho más esperado, la banda sabe un poco de qué va. pq de día lo experimento más como trans, no tanto q yo haya salido de día, en DK, creo q no.

C: bueno, esto fue en el metro, encontré varias expresiones así.... muchas se quedan mirando, como tú dices, con curiosidad, pero muchas con cara de asco. No decían nada, pero sí nos miraban horrible. y ya luego en la fiesta, había más curiosidad, pero más aceptada, como con guiños de ojos y cosas así, como en la fiesta es un espacio más seguro.

DL: claro, más cuando es fiesta de travestis. se celebra muchísimo. tbn eso va mucho en las casas de vogue y en los grupos de travestis. es que cada pasito q das en tu drag o q exploras un poquito más o q te atreviste a hacer algo, te lo celebran como si no hubiera mañana. Entonces es un empuje, todo el rato, a más más más más. y llevas procesos, pues este proceso que me eché de un año y medio de estar explorando detonó cosas rapidísimo. y q me interesan, entonces tbn eso era como un acelerador super fuerte.

C: me decías q te reunías con otra gente para hacer DK. cómo hacían para desarrollar más ese personaje masculino a parte de las prótesis, o sea en cuanto a actitudes, gestos... cómo hacían...

DL: sí desde que empezábamos a draguearnos, empezaban los juegos, no? y empezaba como el blablabla y esta banda del chupe y empezar a comportarnos distintos, pero la vd es q en las fiestas es donde más se exacerbaba como la exploración de las dinámicas con los otros y la exploración de tu personaje tbn. o sea, de ver qué están haciendo los otros y decir pq yo no me sentiría cómodo haciendo eso, pq a mí no me va eso. Nunca he hecho dinámicas de exploración del personaje, o sea más bn ha sido ps todo un año de ir viendo, de ir teniendo diferentes nombres, de ir como explorando cada uno... de qué van... Antes me llamaba Yian e iba muy en la línea de mi madre Begoña, q me puso ese nombre y que da expectativas sobre mí. y tbn ese cambio de nombre... haberme salido de su casa y haberle puesto un alto... o sea yo puse 3 meses de plazo para experimentar esa fantasía. pq sabía q era insostenible, supuestamente, yo en doctorado... o sea dije, en cuanto empiece el semestre, en febrero, esto tiene q concluir pq tengo q estudiar y tengo q trabajar y ponerme las pilas, neta, y esta doña no se va de mi casa... Entonces, tbn, dentro del juego, tbn he encontrado cómo ir poniendo ciertas fronteras.

C: y ahora pq escoges llamarte Damián?

DL: pq ese es mi nombre favorito y siempre afirmé q si transicionara, ya me llamaría Damián. y me acuerdo mucho como de chiquitito, q yo decía, pq me dicen Dani y no Dami, como el dulce Dami, q era de un osito y tal y me encantaba esa palabra. como q desde ahí tengo varios recuerdos como helados... Yo creo q el tránsito en realidad va a asumir Dami, como una posición q se apropia de los géneros, como una estrategia, una movilidad, pero por lo pronto Damián es como un nombre q llevo ya uno 7 meses, quizás un poco más, 8 o 9 meses.

Annexe 4. Entretien avec Nancy Cázares/Gabriel (NC)

C: ¿Cómo comienzas a ser DK?

NC: Estos días estoy cumpliendo un año de la primera vez que me travestí, digamos, así como con barba, como con disfraz para un evento. Me acerqué a una casa de vogue, que se llama House of drags, y ahí, aparte de bailar vogue, varies de les integrantes hacen drag, shows y así... en bares... y pues eso, yo era de las pocas mujeres cis. eramos dos nada más y ya con el tiempo se fueron integrando más, ahorita hay 4 o 5. de ellas no todas hacen king, como q de vez en cuando... pero el

ambiente es lo que me facilitó haberme animado, entonces va de la mano haber entrado a esa casa y haber empezado el drag king. y ya, ahí ha sido como vestirme para eventos y ya, pues el asunto es q yo creo q gusto, como son tan pocas personas que lo hacen y que lo publican, pq seguro q hay que lo hacen por un lado más privado...

C: ¿entonces no participaste en talleres drag, si no que... cómo aprendiste las técnicas del drag?

NC: pues yo, así, ya, viendo vídeos. así como para hacer la barba y el maquillaje, vi que no era muy distinto a lo que se hacían las queens en mi casa, y yo lo veía todo el tp, ellas maquillándose... y ya ví, q eso... solo fue cosa de buscar contornos como para rostros más masculinos o irle probarlo, pq yo aparte jamás me maquillo, y así hasta ahora q empecé a probar con esto, empecé a saber para qué eran esas cosas...

C: qué maquillaje utilizas?

NC: odo... es q es tantísimo. .bases, distintos colores, según las partes del cuerpo... polvos, delineador, rimel, a veces me pongo pestañas postizas. tbn me puedo pintar los labios, usar contornos iluminadores...

C: hacen Dk y DQ?

NC: según el vestuario. y tbn he hecho de chicos con pestañas largas. la barba la hago con rimel, es lo más fácil. la casera. hay un chico en mi casa que hace bioking y él sí se pone aplicaciones de cabello y latex y así... pero es una producción completa. yo me tardo maquillandome de 2 a 3 horas, él se tarda como 5.

C: y has ensayado diferentes técnicas?

NC: no mucho. siempre rimel. de por sí es muy pasado. esto del maquillaje es un proceso larguísimo, me estresa... como que era más sencillo solo vestirse de chico.

C: y te bendas los senos?

NC: sí, con cinta americana. sé que no es lo más sano, pero...

C: cuál es la cinta americana?

NC: esa que es plateada, industrial. es lo que aguanta.

C: ah ok. yo lo que he utilizado es el plástico de cocina...

NC: si te sirve?

C: sí, pero pues es incómodo. al comienzo está bien, pero ya con el sudor y todo se siente re incómodo

NC: sí, el sudor es...

C: y si no, las bendas, pero son más caras.

NC: sí y a parte no te dejan hacer este maquillado del pecho.

C: te maquillas el pecho?

NC: sí, aveces. cuando no es con camisa...

C: y qué te haces? pelos?

NC: no, le pones como sombra con base para emparejar el entorno y le marcas cuadritos y así... el tipo de gimnasio..

C: y esto lo aprendiste tbn por internet

NC: sí, todo. tbn he visto tutoriales de chicos trans que se hacen prótesis y lo he intentado pero tuve una mala experiencia en un bar, entonces ya no me dio tanta gracia.

C: ¿qué paso?

NC: ps nos revisaron tanto para entrar que hasta me pidieron q me lo sacara. como que me sentí así "no!", como que rompieron la magia.

C: entonces no llevas paquete?

NC: no. solo esa vez lo usé.

C: y de qué lo habías hecho?

NC: de una toalla para manos, envuelto de un condón. lo ideal era en un guante, pero solo tenía condones a la mano.

C: es muy diferente a lo que yo hago. pq no había ni siquiera pensado en maquillarme el pecho, y es q no utilizo el maquillaje. el rímel, para hacerme patillas, pero para la barba utilizo mi pelo, lo corto y me lo pego.

NC: ¿con látex?

C: no, pues mira que para hacerse una barba como de tres días, el pelo no necesita nada. te lo pones así y ahí queda. no puedes dar besos y esto, pero sí queda. ya si me kiero hacer algo más estilizado y darle forma, ahí si necesito.... no sé si era latex. estaba utilizante un pegamento q se puede utilizar en la piel. es transparente.

NC: sé que hay otros, pero yo los he buscado en internet, solo he visto que los venden en EEUU, o por envío... el pegamento de piel

C: ese yo lo encontré acá, en el centro, en una tienda de disfraces.⁴

NC: no era muy caro?

C: un poco. me costó como 50. es un tarrito chiquito pero me ha rendido.

Hice un taller DK en Colima. super bacano. era king, queen y queer. lo hice dos días. y fue re bacano. el tarrito me rindió para mí y para las otras personas.

y el paquete lo hago con algodón y condones. En qué momentos te kingueas?

NC: para eventos de vogue

C: solo para esto?

NC: sí... también para un vídeo y unas fotos, pero también para la casa de vogue.

C: ¿y cómo funciona la casa? es la de House of Drag?

NC: pues es lo que llaman el sistema de casas, copiado del sistema de EEUU y es más o menos lo mismo. Es una persona q se rifa mucho bailando y como q es una jerarquía para los demás. les enseña lo que sabe. y como q genera un grupito en la casa de personas que saben más en el vogue y en el drag. y pues eso, como q son tus madres pq te enseñan a vestir, a hacerte cosas, te dan el tip de "cuidate, no salgas todo cheuco"... como q lo original era q vivieran juntos pq nace de la necesidad de casa de mucha gente q los corrían de sus casa. y en ratos como q sí, en house of drag, de pronto viven juntos de pronto y así, pero no es que todos vivamos ahí.

C: la mayoría de DK q has conocido acá llegan por el vogue?

NC: sí. he sabido como de una más, pero dejo de hacerlo. ya cuando yo supe de ella ya no lo hacía.

C: porqué?

NC: como q era neurodivergente...

C: y concideras q esto es una práctica femisnita?

NC: no, extrañamente, las chicas q yo conozco q lo hacen no tienen una militancia, ni una política... sí son como gente progre en general, pq están expuestas a un montón de debates sobre lo trans, lo queer, lo no binario... pero como q no...

C: y tú, cuando lo haces no tienes objetivos políticos como tales?

NC: no. en general, sí hay en el df una escena q lo ocupa para hacer artivismo, pero para mi la idea es q sea como un show, para actividades distintas.

el vogue, lo q permite es q hayan categorías donde uno solo pueda pasar a caminar y lucir su vestuario. no es necesario bailar ni cantar. o sea no es como cumplir con los requisitos de la academia tal. es como más de fotos...

C: pero tu si tienes una posición feminista, no, por lo que leí sobre ti.

NC: sí, si no que no lo he expresado por ese lado. no lo he utilizado para el vogue.

C: y has salido al espacio público kingueada?

NC: no, solo en las fiestas. es q así es más seguro.

C: es muy diferente a lo que he conocido. yo llegué al DK a través del feminismo y por talleres, no por el vogue. si la mayoría de DK que he conocido nacen en la escena feminista. Sera una particularidad de México?

NC: pues, a lo mejor de la escena que yo toco, q es una parte de la drag, pero no es todo. o sea hay drags q llevan haciéndolo 30 años. hay este lugar q organiza talleres...

C: crees que aquí en México haya particularidades específicas de lo DK?

NC: pues es q mis únicos referentes para compararlo, es la escena de EEUU, y una muy chiquita a través de instagram o fb y veo q ya tienen sus concursos, q trabajan en bares y así. pero aquí, aparte de que son pocas, son poco constantes. ps no es que las contraten. a mí no me han buscado para nada de eso y a las chicas q conozco. bueno, a la q hace bioqueen ganó un concurso. es una chica que hace de queen. es la primera mujer q gana un concurso de travestis aquí en la ciudad. ella apenas tiene q sacó un personaje king, pero eso no es general. entonces, creo q eso influye a que no figures, no aparezcas en la escena. yo lo q veo es q en EEUU como q las chicas q hacen DK, trabajan de eso, se la pasan en los bares y eso, pero aquí no. no he visto a alguien q viva de eso.

C: me parece interesante lo q decías en el artículo sobre la relación con la clase social. cómo ves esta relación entre lo que tu haces, el dk, la clase y la raza?

NC: pues en general, yo creo q las chicas q lo hacen y las que están en estos espacios no suelen tener una situación económica apremiante. Es como que hay varias DQ que hacen esto y tienen q vivir de esto pq los discriminan siempre y van a tener q estar peleándolo doble para encontrar un buen trabajo o no acabar en peluquerías o en la prostitución. Aquí las chicas tenemos como más libertades de poder vestirnos de hb sin q se nos digan nada, pero si un chico se pone una falda, pues ya fue no.

C: cuando tu te kingueas la idea es pasar?

NC: a veces. he tenido ese problema... pq luego me doy cuenta de que no es tanto el maquillaje, más cuando me he puesto a ver las fotos de otros kings, pq digo es q yo estoy muy real... hasta una vez en un bar me dejaron pasar pq pensaron q era chico. a veces digo q me hacen falta lentejuelas.... es como un debate, pq creo q al principio yo quería pasar por chico. te das cuenta después cuando

estas en la fiesta o en el voguing, q si no brillas te apartan, no hay como mucho flow, no llamas la atención.

C: tbn he visto en varias maneras en las que jugamos cuando nos kingueamos... somos más calmadas. no es como la DQ es con toda la parafernalia y tales... es diferente. no sé si tenga q ver con q lo masculino sea percibido como lo neutro y lo femenino como lo artificial.

NC: sí, pero también creo que hay formas de desatarlo... al finar, pues ir recurriendo al estereotipo de... pues exagerando al bato... por ejemplo, a los negros, cuando los exageran y les ponen brillosos, o esta onda de los raperos... sería una manera en la q se me ocurre a mí q uno podría resaltar. pero es recurrir a eso, lo mismo de las queens, para resaltar... el escote, la minifalda...

C: yo le vivo de otra manera. yo no busco pasar totalmente, pq creo q no lo voy a lograr pq nadie va a creer q soy varón, pero sí se van a crear preguntas, como qué onda. creo que también ahí se genera una ruptura.

NC: de no corresponder con su lectura... no es mujer pero no es hb... qué pasa?

C: y cómo reacciona la gente q te ve, q no hace parte de pronto del círculo?

NC: ps solo me ha tocado vivirlo en el transporte público. primero, te miran dos veces. primero para ver qué eres, y luego para ver pq estás así?. pareciera que por estar maquillado, ya te vuelves como público, pq te miran y pueden quedarse mirandote todo el viaje... Es eso, pero no me han agredido, ni molestado para nada. Creo q he tenido suerte.

C: pq tienes compañeras que han sido violentadas?

NC: sí, compañeras DQ. No he salido con otros kings.

C: cuando tu te kingueas juegas un rol específico?

NC: pues en gral, sí tengo una actitud distinta. siento que soy más sería. ps así como vengas. tengo compañeras q se vuelven bn escandalosas, pero de chicos son super callados. sí es un cambio y para mí, es eso, me pongo más seria. al ppio pensaba en tener como un solo estilo, pero la ventaja de las fiestas del vogue es q como tienen un requisito de vestuario para cada evento, te permiten jugar con eso.. he sido gitano, he sido pokemon...

C: y tienes nombres diferentes cada vez?

NC: siempre soy como el mismo bato, pero se disfrazo.

C: cómo te llamas?

NC: Gabriel

C: cómo encontraste esta masculinidad?

NC: pues como q a mí se me hizo algo q ya era obvio... no me molestaba, no me sentía incomoda con ropa de chico, para que no me miren en la calle, para sentirte más cómoda... fue darle un poco la cara al trauma de q siempre me molestaron en la escuela por machorra... así. y mi huida fue así falditas, como tratar lo más aceptable, y como q si dejé de sentirme así... con lo dk me siento más en calma..

no sé y justo el ambiente de la casa, como q revive esas inquietudes... como qué va a pasar si estos chicos se atreven...

C: y desde la primera vez, te identificaste con Gabriel?

NC: pues sí. no estoy del todo convencida de que sea lo más espectacular o lo más memorable, pero fue el primer nombre q se me vino a la mente. me gusta ponerle así... si tengo un perro, le pongo lo primero q se me ocurre y así...

C: aparte de que es serio y esto, tienes una historia de vida?

NC: no. es más como yo, sin querer fingir. es menos teatral.

C: y esto influye en tu cotidianidad?

NC: creo que sí, porque dejé de presionarme por estar femenina... (25:32) de todo lo que implicaba...se desinhibe, como te mira la gente, y cómo uno puede controlar cómo se siente cuando te mira la gente, me ocurría que me sentía insegura, o sigo sintiéndome insegura pero ahora siento que puedo tener otra actitud o también sentir que no todo el tiempo te están vigilando o que no me importa.

C: Sí, a mí me ha pasado lo mismo, me siento más segura, porque uno de los objetivos de los talleres es quitarte un montón de límites que te han metido en cuanto al cuerpo como mujer. Hay momentos que puedo sacar mi king sin necesidad de travestirme; cambio de corporalidad y siento más que el espacio me pertenece y sí te sientes más segura caminando en la calle.

NC: Sientes que aprietas más en el asiento

C: ¿Y tienes referencias teóricas?

NC: No, justo tengo también compañeras que hablan de la reflexión de género, pero al menos para Gabriel específicamente no.

C: ¿Los bailes son individuales? ¿no es colectivo, bueno aparte de la pasarela?

NC: No, hay categorías en las que se pueden meter de a dos personas, pero es individual

C: ¿En la pasarela que haces?

NC: Depende más del vestuario. Las veces que he ganado es porque el vestuario es más elaborado

C: ¿Cómo construyes el vestuario?

NC: Según lo que pidan, la vez del Pokémon los hice como un Charizard. Estuvo muy pesado, fue una semana de no dormir.

C: ¿Y tu como lo hiciste?

NC: La categoría era alta costura Pokémon, cada uno tenía que hacer su vestuario, cualquier cosa que se te ocurra puede ser una categoría así que fui a comprar tela y diseñé un pantaloncito y un chal y las alas con tubos de PVC

C: ¿Y tú misma lo coses?

NC: Si.

C: ¿Porque te comienza a gustar el Vogue?

NC:Una amiga me invitó a una fiesta y como estaba empezando la transición varias dijimos que había que ser solidarias, y fuimos y era otra cosa, el concurso era de diosas, gente bailando muy bien, atletas y también --- como uno, que bailaban tranqui... eso me hizo pensar que yo podría entrar. Me enfoque en una categoría. Si he bailado, pero no lo hago tanto.

C: ¿Hay una diferencia entre disfrazarse y Kinguearse?

NC: Para mi es el objetivo, estar super extravagante, pero no es disfrazarte de un personaje ajeno a ti, sino que es una parte de ti lo que estás expresando, q hay gente que se inventa otra vida y otra personalidad... un deseo individual y sentir la satisfacción.

C: ¿Como ves la diferencia entre los DK y las DQ en general, es decir en cuanto a la construcción de un personaje femenino y uno masculino, crees que son los mismos procesos de transformación, generan lo mismo?

NC: De fondo sí, se busca una masculinidad y exagerarlo todo. Pero siento que para los chicos les es más apremiante, como que les es más necesario hacerlo, hay una de las chicas que conozco que era DQ y ahora es una mujer trans y otra, eso fue antes de que empezara a transicionar. Son diferentes experiencias, me cuesta mucho sacar una generalidad.

C: La vez pasada estaba hablando con las chicas de... con la Super Perras, de Las Hermanas Vampiro...

NC: ¿Ellas son de la vieja guardia no?

C: Si, ella estaba haciendo un taller DQ y lo presentaba de una manera diferente a como yo entendía lo DK, aunque hay cosas en común. Por ejemplo, hablaba del deseo de hacerse visible, “me cansé de ser una trans más”, lo de DQ les permite sobresalir. Es lo que hablamos antes de que son más dramáticas. Pero en la dinámica de los talleres es diferente, no necesariamente me interesa hacerme notar sino más hacer una ruptura en el espacio público y también experimentar con mi cuerpo otras identidades para ir identificando los límites que esto nos genera, pero no sé cómo en tu caso también es diferente, llegaste por otro lado, no sé si en tu experiencia de DK sientas esta necesidad de visibilización...

NC: Si, justo por el Vogue está todo mezclado, como son competencias, lo que prima es ganar y la cultura Vogue, pues está muy relacionada con las trans, travestis, DQ, que en esas fiestas se revuelven entonces no hay esta diferenciación tan marcada. He tratado de desarrollar algo que se vea bien justo para ganar, y sí, te gusta, se vuelve adictiva esa sensación de poder hacer algo así que en otro lado se reprimiría y que te premian por eso. Y otra de las cosas por las que me gusta más eso es lo que me ha hecho en la cotidianidad que es como no tener que estar como varón para sentirme dueña de mi espacio. Pero si he visto que, si hay dentro las drags cierto desprecio por las travestis, de hecho, para decirle a alguien que no se ve muy brillante se dice peyorativamente pareces travesti.

C: ¿Esta guerra se vive concretamente entre trans y DQ?

NC: Está en el imaginario de decirlo, pero hay chicos que hacen vogue que son como muy travestis pero que no hacen queen, también hay chicas trans que dejaron de hacer king cuando transitaron, y pues es que justo el vogue es otra escena que choca un poco y que toca poquito a toda la escena del drag que está dividida, yo he notado que Super Perras representa una tradición de drag como muy distinta a la que ahora hay, como del club de ----, y se consideran una nueva generación, hay unas que se esfuerzan por politizarlo y decir que si no da ningún mensaje no sirve. La vieja escuela es mas de show. era para bares, centros nocturnos, aspirar a ser la vedette,

C: Sí, ellas me comentaron eso, que era hasta para empresarios

NC: Si tienen que entretener al público, otras presiones. Te dicen que tienes que hacerlos reír, sentir bien. Otros dicen que bueno que nos saquen de nuestra nieve rosa. Hay muchas visiones encontradas.

C: Yo tenía la impresión de que es así en general en la escena DQ, que la del DK está más politizada, ¿qué piensas de eso?

NC: Yo creo que hay un sector que lo hacía así pero ya no están muy activos y justo no es como que busquen hacer talleres o hacerse el núcleo para tener constancia y eso diluye cualquier cosa, si aquí mismo dieran talleres, sigue siendo una pelea para chicas que si quieren hacerlo aquí, que lo hagan y que sean igual de reconocidas y aparte que para ninguna es vital hacerlo, uno se puede meter tan tranquilamente en la cotidianidad, yo siento que comparando con mis hermanas de la casa, no me siento igual de presionada que diga muero por vestirme.

C: Estuve mirando lo de *House of Drag*, me parece super bacano que dan formación para maquillarse, pero me pareció super caro, no es para cualquiera.

NC: Y en general todo lo DK es caro, inclusive aquí, para las de la casa hay facilidades de pago, pero en general es difícil pagar las clases de baile, las pagan a más de 200 pesos

C: ¿Pero entonces es una clase media la que accede a esto?

NC: Para quienes las toman las clases, pero quienes las imparten se formaron en la calle, y se maquillan desde los 14; a los 21 ya tienen una técnica, no en academia, es experiencia, trabajan cortando cabello, maquillando.

C: Quería hacer un taller de DK pero ahora estoy pensando cancelarlo, porque no se han dado las cosas, todo está muy encima. No me gusta hacer talleres sola, y conocí a una chica que hace teatro y que está en una obra en la que los personajes son DK y DQ, no sé si la has escuchado...

NC: ¿Ah, en los decibeles urbanos?

C: Si, aquí me dan el espacio el viernes, pero la chica no puede el viernes, pregunté en otra parte y me dieron en Cocoveg, es como un restaurante vegetariano comprometido políticamente, tienen un espacio pequeño para el sábado, pero la chica tampoco puede el sábado, elle me dice que lo haga y ella me dice cómo hacerlo. Pero ya está muy encima para prepararlo. Es muy probable que nadie llegue y yo no me siento muy segura con ejercicios corporales, puedo improvisar, pero no es lo mismo.

NC: ¿Si no hasta cuanto podría ser?

C: Me voy el 14, ya se terminó la estadía de investigación

NC: El sábado tenemos un evento y ese si hay que trabajarlo

C: Lo que me da más miedo es que no es solo disfrazarse sino trabajar un poco más la corporalidad.

NC: O plantearlo más bien como un conversatorio. Yo he visto que algunos lo inicial es la construcción del personaje DK antes de diseñar un maquillaje, yo nunca he ido, me han contado.

C: Lo que hice en Colima, que también lo hice con una chica que hacía teatro, fue hacer un poco ejercicios corporales invitando a las personas a que piensen en masculinidad y feminidad, porque como eran King y queen, que les hayan marcado en su vida y que empiecen a hacer gestos que les recuerden a esas personas, Y también, si hay el tiempo, hacemos esto de salir a seguir a la gente, de pronto si te atrae alguien por cómo se viste, cómo camina, lo imitas, una chica siguiendo a un man... cambia mucho, como estas solo pendiente de los gestos de las personas, te vuelves super sensible y te das cuenta como en nuestros cuerpos se expresan esas jerarquías femenino y lo masculino.

NC: Luego cuando la separas, dices esta es la femenina, esta es la masculina, o esta es la tranquila o la sonriente

C: Todavía me cuesta mucho no sonreír cuando estoy en King

NC: Si, si es un reto estar seria

C: También jugamos con los estereotipos, la masculinidad bien seria...

NC: como enojada

C: Es como un proceso, cuando haces los talleres más seguido, vas creando otro tipo de masculinidades, menos hegemónicas, menos normativas porque se van acomodando a ti misma.

NC: Recuerdo que en una foto me pidieron que hiciera un gesto de estar como gruñendo, ¡y dije no puedo!, ni de niña ni de niño, hay cosas que no se adoptan

C: Que interesante, porque no había conocido King así que llegaron por el lado del voguing...

NC: En México tiene va a cumplir apenas 3 años

C: Pero ha pegado un resto

NC: En México está en el DC, Monterrey, así como ya con eventos, y en Morelia, en Guadalajara si no estoy muy segura

C: En Guadalajara me decían que hay DQ y que hacían show, pero siempre me decían que es en un sector muy peligroso, q hay mucha droga en la zona donde están, que no fuera sola, y nunca encontré quien me acompañara.

NC: Mañana qué haces en la noche, te puedo acompañar si quieres a un evento DQ,

C: ¿Mañana que día es?

NC: jueves, es como a las 10 u 11, ahorita están en un concurso que se llama la carrera drag y es un capítulo, cada capítulo tiene un reto distinto y mañana va a tocar de rey del..., hay no me acuerdo, las personas hacen una imitación, es de película. Justo aquí están en Garibaldi, es zona de fiesta y hay mucha gente yo me he movido de ahí como a las cuatro de la mañana.

NC: Cualquier día que no sea jueves es distinta la gente que va, van más trans y eso implica más prostitución, el jueves es mas de fiesta.

C: ¿Y es solo los jueves? es que creo que el jueves cumple una amiga

NC: Si no puedes los videos están puestos en YouTube, todos los capítulos, todos los shows

C: ¿Y es King y Queen?

NC: Es que en las temporadas nunca ha entrado, entró un ---, el primer capítulo de la temporada pasada pero lo echaron, como que la juzgaban distinto y le exigen más. Pero aceptan lo que sea, trans, travestis, lo que sea, asociados y conexos.

C: ¿Y tú has participado?

NC: No, es que son como las olimpiadas, son las ligas mayores y es cada semana un show distinto, y es mucha inversión --- 600 \$ cada show---

C: Sí, eso es otra diferencia entre DQ y como yo había hecho DK... hablando con la Super Perra, ella y la gente que estaba en el taller todos eran artistas o bailarines, eran profesionales y muy perfeccionistas... hablaban de los drags que no son drags, que se quedan en la mitad del proceso porque no llegan a hacer shows perfectos.

NC: O que imitan a alguien cantando una canción

C: en los talleres, todos somos imperfectos porque no somos artistas. Para mí no es el objetivo llegar a hacer un performance perfecto, sino por un lado generar ruptura en el espacio y darte cuenta

y es un trabajo sobre sí misma. Si los Dk van a hacer shows específicos no sé si tengan también esa perspectiva de que son más kings que los otros...

NC: Yo como lo he pensado, si me gustaría entrar, y si es acoplándose una idea de armar un show, pero yo creo que también tengo que ver porque he practicado un poco con dialogar, con un discurso como más político porque a pesar de que reconozco una implicación disruptiva de lo que hago, en el mundo no es que el Vogue sea un instrumento, yo creo que es como el segundo paso; lo más que he hecho fue ir a una marcha del orgullo gay. Pero no es que se me conozca por eso. Aparte creo la carrera drag es para eso.

C: Si es más perfeccionismo, todo tiene que salir bien

NC: Si hay jueces y te califican, aparte como que también es de popularidad el concurso, hay cosas que hacen por internet, como dar like, dinámicas, y esta la onda de darles propina cada vez que dan el show, es una forma de recuperar tu inversión.

C: Sí.

NC: Igual he visto shows muy políticos, de Trump, anti homofobia...

C: ¿Aquí en México?

NC: Si, y en la carrera. Pero la mayoría son: una canción y la imitan o bailan o cantan

C: Y tu como entiendes el feminismo, en qué perspectiva feminista te ubicas,

NC: Antes de conocer asociaciones feministas yo conocí una agrupación, el trotskismo, es por esa vía como de feminismo social, no me considero... tomo del feminismo muchas cosas---

C: ¿Por qué?

NC: Por discurso, hay tantos apartes, tantos feminismos, que al final los más avanzados terminan por coincidir, pareciera que nos obliga a encasillarlos en una sola perspectiva para ver las cosas... cómo explicarlo, es que lo hago tan normalmente, o sea la salida, que hacer, que salida darle a la violencia, no es solo pensar como nos violentan, es una forma de mirar nuestro lugar, No he encontrado en el feminismo así en general algo que aporte, algo más integral, hay cosas que no terminan de convencerme.

C: Como trabajas en las prácticas DK, éstas siempre redefiniendo tu cuerpo, ¿cómo definirías el cuerpo?

NC: No me sentía enfocada... justo cuando empecé a meterme más en rollos... del cuerpo como un espacio de resistencia para manifestar una función política ante lo que te obligan a llevar encima, decir "no es así", es un modo de manifestarme. Para mí ha sido como mi forma de estar en el mundo, como que aprendí a manejar mi cuerpo, que expreso cosas que ir jorobada por la vida da una imagen, y expresa cómo me siento, es como un espejo de cómo me estoy sintiendo, como que cuestionarte no es tan necesario, solo se acepta y ya. Se pueden transgredir cosas sin hacer mucho, aunque sí implica procesos internos.

Annexe 5. Entretien avec Sayak Valencia (SV)

SV: Ella está en estos festivales de postporno que se llama Little Rosa en Chile...es de Chile, es muy buena haciendo videos de postporno, incluye lo decolonial y sudaca, es chilena, pero vive en

Alemania, ella es muy buena porque es como la construcción entre la escuela de altos estudios en artes, pero mezclado con la [---] colonial, entrar a su página es [---] Si no la encuentras yo igual te la paso porque es muy buena, o sea conceptualmente es muy interesante lo que hace y su trabajo en video es de artista y hace también performance, tiene mucho trabajo, es muy bueno, es un trabajo muy refinado, muy desde el diálogo con las artes y la producción de sentido, pero bajado al nivel de la descolonización y de capturar imágenes para darles la vuelta.

Yo escribí un texto sobre el trabajo de La Bala y de ella, se llama Interferencias Transgeneristas y Postpornograficas a la Colonialidad del Veto, también está en línea.

En Perú está una performance que se llama Frau Diamanda que es muy buena, ella vive ahora en Barcelona, ella hace mucho performance postporno y tiene un festival de postporno en Perú y hay un festival de postporno en Brasil, se llama pop-porno o algo así. Frau Diamanda tenía este festival, él se llama Héctor Acuña. Y luego talleres que son como de Drag, pero en realidad como de DQ o drag de otras cosas, creo que una de mis aportaciones de mi trabajo de investigación es que el Drag en Latinoamérica no se limita al binarismo, hay un drag que tiene que ver con clase, no solo comprende bisexualidad sino pienso por ejemplo en el trabajo de Giuseppe Campuzano, que tenía el museo Travesti del Perú, murió hace 3 años, y tiene este libro que se llama así: Museo Travesti del Perú y ahí él habla del Drag o del travestismo como una forma de supervivencia para ciertas poblaciones y como de llevar y correr un poco los límites de lo que se dice por Drag dentro del binarismo a veces King o Queen, pero él hacía vírgenes o cosas mucho más que tienen que ver con el concepto cultural. Quien más del contorno... La Congelada de Uvas...

C: Y ahorita, conoces una chica que hace DK que se llama Nancy Cázares, quede de verla, pero es como la única así que he encontrado, y tiene un discurso de clase y de raza bastante fuerte que en Francia yo no vi.

SV: Y luego quizás, como estas por acá, esta como este resurgimiento, pero no es de DK, es el rollo del voguing, la cuestión de “Paris is burning” del Harlem de los años 80 finales y principios de los noventa donde están las casas de voguing, ellos hacen Drag, pero interpretan estos charts de Wall Street o gente blanca, o sea que hacen como performance raza, género y clase. Y el voguing aquí está en boga creo que también en Francia. Aquí hay un grupo que se llama The House of Apocalyptic, su personaje se llama Frank Capolary, pero él se llama Omar Felipe, van a tener un show pronto, un taller de voguing, con una chica que se llama Ivana Ferlet que es una chica cuir pero high femme, que es super femenina, entonces también el ruido de los drags como se puede incorporar un cuerpo que es como sin género, Omar es gay pero la otra es lesbiana. También una cosa que me parece interesante revisar porque regularmente hay como un binarismo. El Drag que yo hago, por ejemplo, que lo he hecho hace tiempo es como mezclar barba, bigote, masculinidad con lápiz labial, con vestido, regularmente en mi vida cotidiana soy menos femenina que cuando hago Drag, pero mezclo las dos cosas. Me interesa más parecer una mujer barbuda que un hombre. Aunque si he hecho talleres de DK como haciendo toda la cuestión.

Yo tomé el primer taller DK que fue como en 2007 o 2008, yo he estado cerca de la cultura del DK porque en Santiago había gente que estaba haciendo eso, pero yo hacerlo no lo había hecho nunca y tomé un taller de Diane Torr que dio un taller allá, se acaba de morir ¿no?...

C: ¿Tú en dónde has organizado talleres?

SV: Si, en México hicimos uno en Querétaro e hicimos un performance y voy a venir el año que viene a hacer uno acá porque lo que me interesa es rescatar la genealogía crítica del DK y que performemos masculinidades o cosas que nos inventemos pero que tengan que ver con el contexto de acá. Se performa la raza, la clase la diversidad sexual la disidencia sexual.

C: Si, eso me parece interesante porque desde mi experiencia, la mayoría de las personas con las que he participado son blancas europeas o estadounidenses, yo soy la única “tercermundista”, digamos, siempre somos una o dos solamente.

SV: y luego la exotización del personaje cuando se hace de otra cultura

C: Sí, el personaje va a ser racializado por más de que yo no lo piense así

SV: Lo van a leer así,

C: Decía Halberstam que la masculinidad blanca era interesante performarla porque es lo que se ve como menos performativo, las masculinidades racializadas son....

SV: Un cuerpo que ya es entendido como defectuoso o imperfecto

C: Sí, exacto por los medios, en la TV, las películas, ya se ven los estereotipos de masculinidades no hegemónicas que ya están teatralizadas

SV: Porque no es un original, sino una copia a escala de algún tipo. Y que además hay como una conversión de capitales que hace que ciertas masculinidades sean más alabadas sin hacer ningún esfuerzo como lo dije es la blanquitud, que además por ser blancas parece que son más progresistas, y que, además, claro que puedes esperar de un macho latino que sea machista...

C: Y ¿cómo comienzas a hacer performance?

SV: Empecé como a los 15 años pero haciendo..., antes de dedicarme a la teoría escribía poesía y sigo escribiendo poesía, la literatura ha sido muy importante en mi vida y lo que yo hacía era como lecturas, cosas de performance en espacio público pero muy vinculado con la palabra y con la poesía, ahí empecé, subiendo a los camiones con el megáfono a los 15 años haciendo mi poesía y después estudié filosofía, no literatura porque dije bueno, si estudio literatura voy a dejar de

escribir, cosa que le pasó a mucha gente que conocía, que eran buenos escritores y de repente se pusieron a estudiar literatura y...

C: Por qué?

SV: Sobre todo porque ya nada te gusta, como que a todo le falta algo, rompe con la espontaneidad o se sobre intelectualiza y entonces no, porque se parece a no sé quién, no porque tiene influencia en no sé quién, con esta pretensión de originalidad, que me parece una tontería. Me gusta mucho el trabajo de una poeta Mexicana que se llama Ulalume González que ya murió hace un par de años, ella decía que todo era plagio que en realidad lo único singular que podemos realizar es la reorganización de las ideas, es una de las poetas que casi no conoce nadie pero que es muy filosófica y muy concreta, a los 15 años se había ido a Francia, sus influencias eran como muy intelectualizadas y la gente no la leía, era una poeta de padres uruguayos, (o ella no sé si también), que vivían acá. Yo me di cuenta que el dispositivo que a mí me interesaba era la palabra pero que además de la reflexión y la conceptualización había un cuerpo y que además mi cuerpo me va a perseguir toda la vida, en realidad somos inseparables, entonces yo decía ¿cómo es que funciona esto en el espacio? pues voy a poner una pregunta en el espacio y me parecía que a partir de una cosa como muy reflexiva y muy completa como que el espacio del cuerpo traducía algo que era mucho más fácil de asir o de poner y entonces a través de la indumentaria empecé a hacer cosas como de Drag y además no tenía un terreno muy binario desde mi casa, mi papá me decía hijo y cosas así, yo le decía que era una niña con 4 años y él me decía si hijo, ah bueno era una forma de hablar, le decía si tuviera un hermano ¿también le dirías hija? También no pasa nada. No había mucho límite. Tengo el pelo rizado, no me gustaba peinarme, mi mamá me llevo a la peluquería a cortarme el pelo ya que no te quieres peinar, no no, no, y ella me dijo vamos a comer un helado, y me llevó a la peluquería, lloré y me revolqué, me moví tanto que quedo mal y me tuvieron que rapar, mi mamá dijo eso pasa por no quererte peinar, yo estaba muy triste, me llevé el pelo, fuimos a la casa y cuando llegó mi papá del trabajo yo le dije mira estoy calva, él me dijo no te preocupes, vamos a ir mañana a comprarte una peluca ¿quieres? y me llevó a una tienda de pelucas y yo no entendí porque había pelucas para niños, me compró una peluca con pelo negro liso, era como mi sueño, me la llevaba al jardín de niños, entonces todo el tiempo quería usar peluca, me disfrazaba mucho y no me decían que no, la peluca era una de mis cosas, me creció el pelo, pero yo seguía con mis pelucas, y empecé a hacer eso, el DK femenino lo tuve como a los 19 o 20, pelo largo pero no era nada femenino, me empecé a interesar por el feminismo como a los 17 o 18 cuando me di cuenta que en realidad yo era una mujer, pero no es que no supiera, ¿no?, sino que políticamente ser mujer había lugares donde no podía entrar o sea, yo me quería ir a la India, a los 17 años a meditar cuando uno es bastante inconsciente, porque es que la India es esto también o sea uno no tiene sentido de la realidad con 17 años, le pregunté a unos seguidores de Sai Baba sobre el monasterio y me dijeron tú no puedes ir porque eres mujer, quede muy enojada y le reproche a mi papa, porque no me dijiste que era una mujer y que las mujeres no pueden hacer ciertas cosas, ¿qué es esto? y no te voy a hablar. Mi papá resolvía siempre las cosas haciendo cosas, no peleando ni nada, me dijo, bueno, mañana vamos a la biblioteca San Diego y lo resolvemos. Me

llevó a la biblioteca y él dijo a la bibliotecaria, (con mi papá yo hablaba en inglés yo pensaba que era un idioma de mi papa y mío pero en realidad era inglés), mire mi hija tiene un conflicto porque se acaba de dar cuenta de que el mundo es super desigual...entonces necesitamos un libro, mi papá me daba libros para todo, le gustaba mucho leer, la chica me llevó a la sección de feminismo, fue la primera vez que yo escuche la palabra, me llevo un texto de Simone de Beauvoir y me lo leí, pero claro, lo que yo entendí a los 17 años no sé...pero me cambió la vida, me di cuenta de que las mujeres éramos un sujeto político... entonces me di cuenta de que mi resistencia a ser femenina tenía que ver con que yo percibía o sabía ciertamente que las mujeres tenemos menos oportunidades, me dio mucha rabia y me vengué de eso volviéndome super femenina, medias en red, la feminidad muy dramática, muy de cuero, no una dulce joven de color rosa y a partir de lecturas me di cuenta del género y eso, me salté toda la historia del feminismo porque ya después empecé a interesarme por lo que pasó acá. Estudié filosofía, era un conflicto todo el tiempo porque era como nuestros patriarcas de la filosofía, y yo decía pero es que esto...Yo siento un poco que el Drag tenía que ver con un travestismo mental porque te educan como varón pero después te das cuenta que el aspecto político que representa nuestro cuerpo o la lectura, es diferente, a partir de ahí me interesó mucho arrebatarse el poder de la representación y entender que con la corporalidad y con estas cosas mínimas de indumentaria de disrupción pequeña se podían hacer cosas, la gente se escandalizaba mucho porque me ponía bigote ¿porque? Cosas muy mínimas que desenlazan como esos ejes parecen superpoderosas.

C: ¿Y utilizas otro tipo de indumentaria o prótesis?

SV: Sí, tengo un performance que justamente cuando me fui a España me di cuenta que pues yo sabía que era mexicana y latinoamericana y sudaca, lo de sudaca lo aprendí ahí ¿no? Y yo decía bueno, la aceptación era como: tía, muy bien porque no pareces mexicana. Y ¿cómo tengo que parecer mexicana o latinoamericana?, o cómo tengo que hablar?... yo no quiero parecer nada, o sea ¿me estás haciendo un halago o me estas ofendiendo?, como si fuera uno menos valioso, o sea para tu condición occipital eres muy inteligente, es que casi me medía. Yo me di cuenta de ello e hice un performance, que se llamó Sudacas, justamente. Me compré unos pantalones super pegados, de los que son como colombianos que te hacen nalgas, era como esa cosa de sexy latina, con mis pantalones muy pegados y una camiseta roja que decía sudaca atravesado, perdón latinoamericana porque si nosotros traducimos sudacas nosotras mismas no les gusta pero si son ellos está perfecto, me hice trenzas largas, como justas pero con la bandera de México y tenía un dildo con arnés de charol rojo, super largo y super grueso y tenía testículos y fui caminando por las calles de Barcelona y osea pasó de todo, estuve por Madrid, por Barcelona, hice el performance en varios lugares no me detuvieron pero se escandalizaban más de lo que yo estaba haciendo que mis compañeras que hacían post porno q cogían en la calle, no me soportaron la caña parecía muy ofensivo.

C: ¿y juegas con los gestos también?

SV: En los talleres de DK sí, cuando es de diferentes cosas, depende de los que quieres representar como regularmente cuando hago la mujer barbuda, pues me vuelvo mucho más femenina, y sexi, es muy detonante lo de la barba. Y lo de DK pues tiene que ver primero con una serie de lecturas y discusiones y luego llevar la indumentaria, construir el personaje, su historia de vida, qué le gusta, qué no le gusta, cómo camina, cómo habla, qué sueña, se lleva la indumentaria y a partir de ahí también hace un trabajo de como de salir a observar antropológicamente a los varones y elegir el varón que quieres ser y cómo se mueve y entonces aprender lo de la voz es una cuestión muy complicada a veces porque como tenemos cierto tipo de voz q es leída como femenina o masculina, yo por ejemplo hablo muchísimo como mujer pero cuando hago el DK soy una persona super callada, solo observo y no hablo prácticamente nunca porque mi voz no sale como masculina y me cuesta mucho trabajo o no la puedo potenciar de cierta manera entonces mi personalidad se transforma.

Mi DK, tengo dos, uno se llama Pablo y es super callado y el otro se llama Roberto, él es como pura fiesta, tampoco habla mucho, pero se la pasa bailando y coqueteando. Me interesaba mucho cómo también la arquitectura del cuerpo está muy diseñada a partir de la repetición que ya sabe uno que decía Butler y también otras personas, como ponerte la venda ya te cambia el eje del cuerpo, o moverse de cierta manera, uno tiene la obligación de tomar todo con cuidado, de estar siempre sonriente, lo que me decía Diane por ejemplo a mí: te sale muy bien pero tienes que revisar, yo si veía un pelito lo quitaba, y eso no lo hacen los hombres, no sonríen y no andan quitando cositas , unos sí, pero bueno esos no son los que queremos performar ahora. Me costaba mucho trabajo no estar receptiva a los demás porque estás performando para eso y de quedarte en tu lugar así se esté cayendo el mundo. Lo que más me gustó cuando estaba con Diane era: te quedas en un sitio y sientes que todo el sitio es tuyo, con todo lo que hay adentro, que peso, y por eso hay tanta disputa entre ellos, por el territorio, que este espacio es mío, no puede ser tuyo. Muy interesante como la tecnología del género va articulando conexiones que solamente le pasan al cuerpo, pero no las racionalizas, las piensas y las sientes y van produciendo otros sentidos también.

C: ¿crees que las prótesis y los gestos que trabajamos cuando modificamos nuestros cuerpos sirven para esto o se podrían no poner?

SV: Creo que para iniciar quizá es como si la prótesis fuera una muleta emocional para luego desarrollar una tecnología que en realidad es una coreografía de género que podrías interpretar sin llevar la indumentaria porque tiene que ver con de la apropiación del cuerpo del espacio y de sus movimientos pero creo que también como somos una sociedad que esta occidentalizada, no es que seamos occidentales pero hablamos occidental, tenemos muy incrustado el deseo de verosimilitud y la cuestión de lo que es verdad, de lo que parece real y que es real entonces creo que el artefacto de o la materialidad de lo prostético hace que haya como passing, una pretensión de verdad que te hace sentir más seguro, pero no creo que sea solamente eso, porque de hecho hay una performer, que me gusta mucho el trabajo que hizo con DK sin hacer DK, solo modulaciones en modo ella se llama [---] y tiene esta pieza muy famosa de los años noventa, donde ella hace 16 personajes ella

lo que hace es hablar y cómo lectura performance y se desplaza solo a través de la voz pero no se dragkinea.

C: Y has performado acá y en España y otras partes... ¿es diferente la reacción de la gente?

SV: Sí, porque depende de los espacios, también es diferente hacer performance en un espacio seguro del taller de DK que son grupos afines, porque lo que cuesta es salir al espacio público. La primera vez que hice el drag, vino una reportera de El País para ver el taller y Diane me recomendó que saliera con ella como en una caña, me tocaba pedir a mí la cerveza, hacer todo y no salirme del personaje y lo hice y no me fue mal hablaba con ella como si yo fuera el King y me sentí muy segura. También creo que tiene que ver con mi personalidad en general. Como que la didáctica de hablar en público y moverme, quizá por mi educación de hijo, como que yo nunca he pensado cómo me veo, no me cuesta mucho trabajo ir adelante en el performance, lo que si me cuesta más trabajo es performar de femenino porque ahí estas más expuesta, te dicen cosas, quieren tocar y a mí me molesta muchísimo. Es un poco incomodo si no estás acostumbrado. Por ejemplo, cuando lleva el dildo en la calle que ahí la gente me podría haber pegado y metido a la cárcel porque eso es una falta a la moral, pero yo tenía todo el argumento porque decía esto no es una polla es un dildo de plástico. No paso eso pero sí que había como mucha expectación y me di cuenta que salía al espacio público con el dildo y tanto en Madrid como acá en México, las mujeres seguramente no se dan cuenta de que yo llevaba eso puesto porque me veían de la cintura para arriba, los hombres se dieron cuenta todos, algunos se acercaban, pero yo no me sentí vulnerable porque la idea de una corporalidad que estaba irrumpiendo y que no tenía miedo a ser discordante en el espacio público les daba a ellos una idea de que no iba a ser tan fácil, pero con la barba. por ejemplo, la gente se asustaba más porque tenía la barba y el pelo del mismo color para que pareciera lo más natural.

C: Lo que me decías que teniendo la barba también te vestías de mujer sexy... ¿la gente no te decía nada?

SV: Se asustaban más, pero me sexualizaban más, muy raro. En todas partes. Incluso me dijeron desde Bin Laden hasta cómo te llamas ¿me das el teléfono? En la parte de Madrid en un barrio que se llama Lavapiés es la parte donde hay mucho inmigrante de Marruecos y gente de medio oriente, musulmanes, hombres con barba, estaban muy indignados que llevara barba, no por el dildo, con el dildo se tomaban fotos y estaban como medio fascinados, pero con la barba no podían, la barba es como una cosa sagrada para ellos. Lo que me hace pensar es obviamente depende del contexto del interlocutor, y la pregunta es si la barba, o el dildo o la prótesis, exalta muchas cosas que uno no está pensando porque tiene que ver con el sentido de esos artefactos para cada observador. Y hay alguna gente, en Madrid te pasa de todo, no te sorprendes, y me parecía muy honesto cuando venían a preguntarme, sobre todo con la barba, ¿qué estás haciendo ahí? En el metro por ejemplo había un chico con barba, que parecía un tipo rollo oso, que me agarraba la barba y me besaba la mano, y la gente cómo ¿qué?

Pero el performance que más me ha costado y que más me ha dolido y me ha parecido más difícil a muchos niveles y que también el público la recibió de una manera muy distinta porque esta como que causa extrañeza pero morbo y deseo, y desestabiliza cosas en el orden de lo sexual con la lectura de cuerpo, se llamaba “stop and stare at me”, como deja de mirarme pero mírame, y era cuando llegué a España, se supone que no es un país peligroso para las mujeres pero cuando llegue supe que eso era mentira, la primera semana que yo llegue hubo 7 feminicidios, uno por día, era violencia de género, domestica, conyugal y otros era violencia machista directamente, y lo que hice fue, bueno a mí no me paso nunca, pero ¿que se sentirá?, que onda con esto porque además lo maquillan, lo ponen ahí como debajo de la alfombra y nadie habla de eso, y tienen un problema de violencia machista muy fuerte en un lugar que se pretende muy europeo, que cree que la violencia machista solo pasa en las telenovelas y en los países coloniales, entonces yo hice una performance que además pensé mucho como hacerla y me di con una puerta en el ojo y después me tuvieron que operar, muy fuerte y la cuestión fue que yo vi cómo se empezó a transformar mi cara, se hinchó el ojo, se llenó de sangre, la cara estaba deformada y yo me sentía horriblemente mal, o sea esto lo hice yo, me sentía mal por haberlo hecho, porque decía no puedes estar suplantando la violencia, podrías haberte maquillado, pero yo también quería ver cómo era la transformación, y no estaba diciendo que era violencia de género, solo era como mostrar un golpe en la calle, ¿no?, el ojo lo tenía con parches que iban cambiando los nombres, me fui a la universidad así y me fui como de tour, tardé un mes y algo en recuperarse completamente, pero a mí eso me revolvió mucho por dentro y a la gente no le gustaba verme, como que exigían que me pusiera las gafas negras, o que me pintara el ojo y también la tensión que hubo muy diferenciada por gente que ha sufrido por violencia y gente que no ha sufrido maltrato por violencia, por ejemplo a la universidad yo fui así y los profesores hombres se veían con cara de asco... y además había un compañero que vivía al lado mío que no era mi novio ni mi amigo ni nada pero nos veían juntos y asumían que él era mi pareja y que me había pegado, y me veían a mí con cara de qué asco andar así, en lugar de otra cosa, o sea justamente no podía ser un español, tenía que ser mexicano el que vivía al lado mío un rollo muy colonial del cuerpo racializado, te vinculan con la víctima, la mujer sumisa, esclavizada, por el contrario las mujeres, profesoras se me acercaban super asustadas, me decían que te paso, te podemos ayudar?, tú puedes denunciar, muy preocupadas, y yo me sentía muy culpable, porque no es un rollo de, no tengo novio, no me gustan los hombres, yo decía estas usurpando una atención que no es para ti, pero además me costó mucho trabajo, yo no sabía dónde colocarme, estaba muy enojada conmigo misma por haberlo hecho y con la realidad de la sociedad porque les valía madre pero les daba asco y querían ocultar si se pudiera como ponerme en una habitación aparte para tomar la clase lo hubieran hecho porque la cuestión era como mi culpa y no un rollo de violencia cultural, eso fue lo que más me costaba, de ponerme a llorar y decir que era una tonta porque estaba banderizando algo, pero también yo decía, te duele verte así, imagínate si te lo hiciera alguien que quieres, yo me sentía muy revuelta, porque decía o sea alguien que yo quiera y que me haga esto, le dejo inmediatamente, pero no es tan fácil, es complicado. Después de eso hubo consecuencias, me tuvieron que operar el ojo, pero salió todo bien. Me di cuenta de las cosas que te transforman.

Ese fue uno de los primeros performances que hice en España, nunca se me va a olvidar el asco de la gente ante la violencia ajena, como si te culpabilizan por la violencia que sufres, me di cuenta cuan tentador es ver al vulnerable vulnerable porque es vulnerabilizado no más.

C: Y además es real, o sea no estas mostrando ninguna teatralización, es el golpe tal cual y es muy diferente a ponerse una bata y ponerse peluca.

SV: También vigilaba quienes estaban atentas conmigo es la gente que ha sufrido violencia o tienen miedo a sufrir violencia porque los tipos estaban con cara de asco y veían a mi compa mexicano con cara de... ese es un problema tuyo tío, no es un problema de la comunidad, que el sudaca tiene que golpear a su mujer, ese mes no hablamos mucho con él porque yo tampoco quería que le estén asediando con eso porque además lo veían mal. Hice una bitácora de lo que yo esperaba y de lo que paso y no tenía nada que ver para nada, y también me ayudó a dimensionar algo distinto regularmente no hago como performance extremo hago más como de indumentaria y eso y mi trabajo es más con la performatividad que con el performance o sea no solo la representación sino la repetición de ciertas coreografías desatan cierta producción de sentido o lo debaten más va circulado por la performatividad pero si el performance es un medio.

C: ¿Y cómo los organizas?, ¿cómo decides cuando hacerlos, en dónde...?

SV: Dependiendo de qué estoy pensando, conceptualizando, qué preguntas me estoy haciendo, pues empiezo a hacer como mapas: éstas son la preguntas, éstas son la posibilidades, cómo sería, dónde aparecería esto, dónde tendría sentido, en que contexto, a quién y cómo me interpela a mí, cómo me voy a cuidar para poder hacer esto, porque igual lleva tiempo y necesitas [---] o sea te vas a poner en riesgo, capaz que la otra persona te agrede y tu no estas lista o te vuelves loca y le agredes de vuelta, o sea un poco la serenidad de saber cómo vas a estar porque trabajas con cuerpo y con emociones y eso, la última que hice fue con Katia Sepúlveda, esta chica que te digo, hicimos una performance hace tres años, hace tiempo que no hago performance porque no he estado lista, creo que el año que viene voy a preparar lo de DK

C: ¿De qué se trataba el ultimo que hiciste?

SV: El ultimo se llama Pancoreografico y es un poco una cita de varias cosas, es a partir del libro Capitalismo Gore que escribí sobre el problema del narcotráfico en México y la masculinidad y de todo lo que es esta frase de Marx que retoma Marshall Berman, cuando habla de todos los ríos se evaporan en el aire, sobre la modernidad yo escribí pensando en los esclavos de las plantaciones de las colonias, yo escribí, como corrigiendo a Marx, que todo lo sólido se edifica sobre sangre, años después cuando leí a Silvia Federici [---] y el performance que hicimos es más politizado, con una coreografía social, hay una cita que tiene Federici en el libro Iván y la Bruja donde habla de un historiador inglés que dice que ninguno de los ladrillos del puerto de Liverpool y de no recuerdo cual otra ciudad en Inglaterra podrían pensarse sin la sangre derramada y el sudor derramado en

las plantaciones de caña de azúcar y dije claro eso es! lo que hicimos fue una pieza que templaba tres cosas, una nuestros cuerpos racializados, sudacas pero racializados de diferente manera, tez blanca con pelo corto, a mí no sé si seme lee como una persona de una etnia, aunque tengo una raíz junto con ellas no soy parte de una etnia, pero tenemos una amiga de una comunidad que se llama [---] que son personas de Oaxaca, y ella tiene su mama que es de esa comunidad que hace tejidos, para nosotros el tejido es muy importante porque teje lazos, ellos hacen muchas cosas a nivel simbólico, y le pedimos que nos hiciera un tejido blanco de metro por metro, ella estaba tejiendo en un lienzo blanco con un vestido blanco, estábamos conectadas como cuando te están sacando sangre y las mangueritas estaban conectadas a las agujas de tejer de la señora y al mismo tiempo nos grabamos el sonido de muestra sangre con una cosa que usan los arqueólogos, muestra música era eso.

C: ¿En dónde lo hicieron?

SV: En un centro cultural en Tijuana en el marco de un festival indígena, creo que hay documentación. Mientras era eso, proyectaban cifras de la economía --- por otro lado estaba la otra pantalla donde decía lo que había costado a nivel biopolítico y macro político la de las poblaciones, desapariciones, y al final nos desconectamos, investigamos que podíamos perder hasta 40 ml sin tener problema, me pude enfermar ahí, la señora terminó el tejido, se queda ella sola en el escenario. Se ve todo lleno de sangre y ella, y luego hay como un caballete, ella lo baja, se apaga. El cuerpo de las mujeres, la sangre.

C: ¿Qué relación hay entre ciertas cuestiones coloniales y el lado más de género y de sexualidad que se trabaja en el post porno?

SV: Este era un performance con perspectiva transfeminista y decolonial, no era la intención hacer nada post porno, la intención era como justamente el cuerpo y la reproducción del mundo a través del cuerpo de las mujeres, cuerpos racializados, feminizados, politizados y también vistos desde cierta óptica masculina, yo aparezco con un vestido y la señora con su tejido, ubicadas como en polos opuestos porque la cara mía parece europea y la señora es de una comunidad y al final estamos unidas desde ese lugar, no sin contradicción y no con un diálogo sostenido pero está el tejido que sostiene nuestra trama, las mujeres racializadas en nuestra sociedad [---] y luego las mujeres que no se les nota que son lesbianas, y las mujeres lesbianas masculinas, o sea como todas las intersecciones que se vuelven intersubjetivas[---] por diferentes cosas, o sea la lesbiana era muy masculina pero muy blanca y la señora es indígena pero nos juntaba la sangre ahí [---] una relación muy compleja de resolver porque no sabes para donde va exactamente, nos iba uniendo en unas partes y en otras iba separando, era como fuerte también y muy duro porque no queríamos explotar a la señora, hablamos con ella fuimos a su casa, tomamos en cuenta sus ideas [---] y además teníamos una relación con su hija, era también un río de colaboración había un diálogo sostenido de todo esto, fue muy bonito porque lo elaboramos entre las tres, ella apareció [---] no es como el performance de tal y tal, porque es activismo. Es más bien desde el transfeminismo y cómo el

transfeminista coloca las cosas de manera interseccional y considera lo nacional, lo transgénero, otras formas... pero muy localizado en la emergencia de lo cotidiano, no desde el post-porno, pero también el rollo del postporno muestra cosas que no son necesariamente para disfrutar... si no para disfrutar la narrativa visual... y también era una cita a la magia chilena y mexicana [---] y era una cita de dos cosas: las dos vidas nutridas por sus venas uniéndose en el corazón y la otra era una cita a Las Yeguas del Apocalipsis que era de Pedro Lemebel, del performance de Las Dos Fridas con [---]

C: ¿Y a nivel del público?...

SV: Estaba la comunidad de la señora, y vino mucha gente diferente, no hubo mucha pregunta y no queríamos volver al escenario, dejamos todo ahí, hubo una conversación cuando ya terminó todo y si hubo gente que se impactó a nivel sensible otra gente que le pareció interesante todo el rollo de la conceptualización y que era aparentemente algo sencillo y ya en el montaje se veía como sobre producido pero el efecto de la sangre en el escenario y de los cuerpos que no están ahí hablando, hubo gente que dijo: “me gusto no sé porque” o “me molestó no sé por qué”. El sonido les inquietaba mucho, no sabían que era.

C: ¿Qué relación tienen los cuerpos que construyes en el performance con el cuerpo cotidiano y con los órganos biológicos?

SV: Pues yo cotidianamente estoy siempre haciendo algo de performance, me parece importante no dar por sentado las cosas que hago, pero a nivel cotidiano creo que el performance de mantenerte en una línea de coherencia y de disputa por ciertos significado me pasa todo el tiempo, también ser la que soy, los conservadores se creen muy progres, pero les toca el feminismo y el transgénero y ya todo son “ ay esas cosas de las mujeres, de los maricones”, aunque no te lo digan ¿no? Entonces como que me incumbe es estar todo el tiempo ahí, no dejarse de los patriarcas, disputarles el sentido de eso, y decirles bueno, los alumnos que estemos acá que somos o queers o trans, también tenemos derecho a estar aquí y además prefiero que mis impuestos paguen las investigaciones de estos, porque me interesa lo que están haciendo y no que repitan lo que ya sabemos y esto se está transformando a ciertos niveles en el acceso a ciertas cosas para ciertas comunidades. Es ese performance de mantenernos en lo cotidiano.

La otra parte es la relación con la gente, como los estudiantes pero que intento hacerla lo más horizontal posible, escuchar y ser retroalimentada por ellos y por ellas desde puntos de vista que a veces a uno no se le ocurre, me parece muy rico tener en común con los estudiantes, hay muy poca autoestima epistemológica, que no se puede pensar de otra manera diferente al libro hay gente que tiene ideas brillantísimas pero que no siente que tenga el espacio o la confianza para decir, pues Marx se equivocó o Voltaire era un pendejo, o no se quien está haciendo cosas más interesantes, como poner en disputa eso en las clases, ahora lo que estamos haciendo, es una cosa quizá naive, pero sentía que era necesario, porque siempre estamos escribiendo cosas que no lee nadie, yo les decía de estar conectados todo el tiempo, en el Facebook, consumimos mucho esta cultura visual

pero no somos productores, lo que quise hacer fue las video reseñas, y han estado haciendo eso, también hay un compañero de ahí que es parte de, tiene una relación con un tipo gay que hablan lengua de signos, le dije porque no haces reseñas en signos para transmitir un poco también tu propia lectura. También es interesante cómo ponen en escena, ver como construyen el escenario como crean un personaje desde la pregunta o sea hacen cosas interesantes a partir de eso, son herramientas sencillas pero que también van creando cierto círculo social para poder transformar la realidad en la que vivimos, podemos pensar muchas cosas pero ese pensamiento también transforma las circunstancias y yo creo que el performance, la puesta en el escenario del cuerpo y el cuerpo como escenario también hace que se transformen las relaciones no solo de lo sensible, sino también de lo político y de lo social porque pones posibilidades que a veces están ahí de hace algún tiempo pero fueron borradas, eliminadas por el poder y el saber de ciertas cosas, que se meten a los museos y parece que ya son prácticas solo de cierta élite, y dices bueno, tienes un cuerpo, tienes unas ideas y el cuerpo y el performance el arte del cuerpo, como Diana Taylor hace la performatología en su libro, pero yo creo que es una herramienta que está al alcance de todos y que además los sentidos de la disputa no están completamente calculados, entonces si hay como formas singulares de aparecer en el espacio y que además lo que vas a simular en cierto espacio no lo va a ser en otro, poner el cuerpo de manera contextualizada, no puedes llevar el performance de la barba a la comunidad donde es la provocación mayor, o sea investigar cual es la pregunta que queremos poner en el espacio o en la comunidad y como vamos a responder a ella y como nos van a responder ante ella, ¿está esta comunidad preparada para ello? Que tal que todo salga mal, que todo salga de otra manera, eso también.

C: Y cómo definirías el performance?

SV: Yo no creo que definiría el performance, creo que la corporalidad se forman muchas cosas hay por lo cual se vive el performance... hay performance poesía, varianzas de lo que es performance, me interesa más la cuestión de la performatividad y la construcción de una coreografía social que esté en transformación constante y que este en transmutación para decolonizar ciertas perspectivas. Creo que la potencia del cuerpo sigue siendo algo completamente rico y como para explorar, el cuerpo sigue siendo un arma de combate no solo como lo decía Barbara Kruger en los años 60, pero también es un arma en su transformación, pensaría que el cuerpo es esa cosa que está en un punto entre la resignación y la resiliencia, justamente un punto que está en cualquiera de estas graduaciones y que tiene que ver con la transformación de las circunstancias, y no pensar en el performance como la única herramienta ni en el cuerpo como la única herramienta, ni como un lugar glorioso y super significado, sino como la potencia viva de hacer algo que transforme la realidad en común. Porque además el cuerpo es lo que más quieren eliminar todo el tiempo o sea porque todos están conectados a las redes, porque los alemanes contemporáneos como Marcus Gabriel dicen que el mundo no existe, porque es más importante la ética que la política, porque es más importante el cognitariado que el proletariado, o sea como estas divisiones tan grandes entre mente y cuerpo me parecen completamente inútiles, estoy más a favor del sentipensar porque el cuerpo en su relación con sí mismo con todo lo que ocurre y con los otros cuerpos crea un cuerpo

social que se está transformando y que se está preparando para un cambio pero no tenemos que dejar que nos quiten el cuerpo.

C: Bueno, pero cuando estamos en el performance, como jugamos también a transformar el cuerpo, ¿las prótesis sirven también para transformar entonces cómo definir el cuerpo?

SV: Es que el cuerpo no es solo la materia somática, es relacional, es histórico, acuérdate que no teníamos cuerpo hasta el siglo 17, es una tontería, una de esas paradojas de la teoría de occidente, porque siempre tuvimos cuerpo, o sea el remanente somático está ahí, eso somos cuerpos, animales de especie humana, pero no estoy hablando de biología sino de una cosa que se lee como cuerpo, como ese residuo somático matérico que es el cuerpo, pero acuérdate que para nuestras grandes lumbreras que nos conquistaron y nos descubrieron que eran más tontos que lo que había acá, no sabían que teníamos adentro porque era pecado estudiar los cuerpos, los que no eran católicos, sabían, pero aparecen los órganos conforme van apareciendo ciertos síntomas y enfermedades, pero hay una capacidad del cuerpo, del cuerpo rebelde, Federici en Caliban y la bruja... ella habla de cuerpos rebeldes, que eran cuerpos que no se sometieron, no vamos trabajar no más porque se nos manda, no nos vamos a rendir, no nos vamos a cristianizar, la cultura tiene que ver con la usurpación del cuerpo de las mujeres, lo que entendemos políticamente como mujeres, el cuerpo sexuado, cuerpo vulnerabilizado, donde el cambio es tierras comunes --- la propiedad de la tierra -- la cultura de la violación y producimos el burdel desde el estado, entonces como el cuerpo si existe como una cosa de gran disputa y como hasta el 17 hay una cosa que jurídicamente se llama el hábeas... es el cuerpo presente, pero nos lo regalan cuando ya no quieren hacerse cargo del cuerpo, en el proceso del régimen absolutista al democrático, tu cuerpo es tuyo porque tienes que mantenerlo, té tendrías que hacer cargo de ti, la promoción de alguna individualidad a partir del otorgamiento del cuerpo el cuerpo social no es solamente esta cosa que sentimos todos, es un cuerpo social que se va produciendo, creo que las comunidades originales de nuestros países tienen una perspectiva mucho más rica y holística sobre el cuerpo y los límites o no límites del cuerpo, con la otras especies, con la naturaleza que también la naturaleza con estas otras cosas y con este cuerpo que además la física cuántica y la química más avanzada se han dado cuenta que en realidad somos todo lo demás, que es la misma cosa que las estrellas pero en diferentes proporciones, es una cosa de la ficción somática o la política del cuerpo que te han proyectado a través de los sistemas androcéntricos y racionalistas de occidente porque ni siquiera era así hasta el siglo 14 o 15. Lo que me gusta de Spinoza cuando dice la parte de la potencia nadie sabe lo que puede un cuerpo, ni nosotros sabemos lo que puede el cuerpo, o sea el nuestro.

C: Te decía que trabajaba sobre una lectura de Artaud. Tomo sobre todo el tema del teatro de la crueldad... cómo ciertos performances pueden activar ese tipo de crueldad que transforma el cuerpo de la gente que está participando... y tu hablaste un poco en Capitlismo Gore de una transformación desde la violencia... luego, no sé si la “violencia” del tipo del performance de Diana Torres, por ejemplo, puede ser una cara de esa violencia gore o no...

SV: La diferencia entre las violencias que se da en el postporno tiene que ver con el consenso y con estar de acuerdo, que haya un juego en donde la violencia se vuelva un arma que desarticula el abuso porque la gente no está siendo abusada sino que está participando como en un juego --- como placentera, el gore también tiene, el gore como una forma de contacto una forma de acercarse a ciertas cuestiones [---] proporción del cuerpo, pero la diferencia entre la violencia del capitalismo gore y la violencia de la inquisición por ejemplo, es que no hay un consenso, no está ejercida por convenio sino que es alguien que apropia el cuerpo y lo vulnerabiliza y además lo humilla a través de esa exposición, como si apropiaras la técnica de violencia y le dieras la vuelta y lo volvieras sexual como lo que pasa con toda las comunidades BDSM, cuando que si no lo erotizaban morían, porque son tan rígidos en ciertas cosas que se volvió como un arma de placer, igual que en los monasterios en cuanto a la cuestión de la relación, una forma de éxtasis, tiene que ver con su reverso dependiendo de quién esté ejerciendo la potestad o sea que la violencia sea para oprimir, es como constante en los territorios sexual feminista a través de la idea del soberano, y de la máquina de guerra y de la prosperidad como un proyecto necropolítico que necesitaba a través de la muerte y de la violencia, pero también la otra violencia que es una violencia continua y no sé si sería una violencia sin prácticas de dolor o prácticas de transgresión sexo afectivas que tiene que ver con la construcción de conciencia, creo que ahí hay una diferencia importante de hecho lo que me parece interesante del trabajo de Katya es que el postporno que ella hace no tiene que ver con violencia.

C: pensaba más como en una una violencia no física o no una violencia hacia el espectador, si no más contra una estructura moralista en los performances postporno, por ejemplo...

SV: Como una respuesta, como no quedando callada, eso se ve como violento cuando alguien te habla y te regresa lo que tú le has estado haciendo durante mucho tiempo. Depende de quien enuncia esa violencia y si es una violencia sólo simbólica o es real, muchas potencialidades de la violencia. yo estuve dando un seminario de hace unos años y había una pregunta ---- y había unos subversivos de la violencia y justamente el postporno me parece, no como para iconizar sino como una respuesta donde ciertas herramientas que son irrevocables de empoderamiento son re apropiadas por cuerpos que no están autorizados para eso, que además produce placer y esos es como un subversivo de la violencia porque deslocalizan a quien es el ejecutor de la violencia y no sé si eso se llamaría ya violencia porque la violencia también está muy confinada a destruir al otro a ser muy militarista, no para producir placer no para producir sentido sin para eliminar.

C: A través de tus performances de alguna manera crees que responden aquí en México a esta violencia del capitalismo gore?

SV: Algunos si y otros no, hice varios performances... uno en Alemania que se llamaba Endraigos, otro se llamaba Bienvenidos, [---] obediencia o des-obediencia era una muestra sobre el narco, el necro-poder y el necro-estado, era de un chico que se vistió como un político, alguien de la parte del estado democrático y atrás decía obediencia con letras de oro bordadas, tenía una máscara de

los activistas sadomasoquistas y llevaba cadenas como para jaurías y nosotras éramos 14 teníamos un collar como de perro atrás esas letras puestas con unos alfileres con diferentes cosas, íbamos agarradas a la cadena y él nos llevaba porque era la obediencia y nosotros estábamos muy pegados a la obediencia, conforme íbamos caminando, como 40 minutos ida y vuelta y se iban desatando las rupturas de la obediencia, las primeras eran las feministas, y el último que iba arrastrando solamente las cadenas y entraban a la galería y de repente se levanta pone de rodillas al funcionario le quita el collar y entra al recinto, era un juego, uno lleva al otro pero también era la desobediencia.

C: También esta idea de algunas maneras de resistencia son necesarias para que se sigan reproduciendo.

SV: Sí, lo que hacía por ejemplo el voguing que se hacía en los años 80 o 90 o aquí las prácticas como de transgresión sexual, disidencia sexual y política de 1970, 80. 90, los miles no son iguales porque el diálogo era distinto, las personas eran distintas recordemos que también la --- transformó la política sexual a muchos niveles porque se convirtió en una necro-política pública. Cómo se vive la disidencia en diferentes lugares y a veces la disidencia pasa por parecerse lo más al opresor y darle la vuelta para cierta no hay forma de sobrevivir a veces no hay otra posibilidad de que eso no te mate, es como una forma de, no quiero decirle resiliencia, pero creo que si es importante justamente ver qué funciona para cada sujeto. Estuve viendo un programa sobre Afganistán, pero hecho desde toda la agenda oculta de una producción no sé si estadounidense o inglesa... se centraban en las niñas que se llaman como cuando los padres no tienen niños visten a una de las niñas de niño y la educan como un niño para que ayude en la casa, muchas mujeres prefieren que sus hijas estén en este espacio porque pueden ir a la escuela, pueden salir, pero cuando empiezan a tener la regla ya no pueden seguir ahí o hasta que nazca un niño en las familias, también tiene que ver con los padres, hay unos que son más liberales y entrevistaron como a tres pequeñas. Una decía que quería ser niña, vestirse como mujer. Otra decía yo no quiero nunca volver ser niña, quiero vivir así y ser libre y la otra ya era mayor, tenía 22 años ya y ella seguía de chico, ella tenía un equipo de fútbol femenino y no se quería casar, sus hermanos se habían ido, pero cuando regresaran los varones y el padre muriera, el hermano mayor sería el patriarca y ella tendría que cambiar, pero ella quería seguir siendo libre, era como una disidencia permitida dentro de su comunidad pero el argumento muy anglo... ambiguo: era “las mujeres no tiene garantías, a las mujeres no se les alfabetiza, Afganistán es horrible”, pero lo que decían ellas era que querían una vida mejor para sus hijas, pero decían que Afganistán no siempre había sido así, pero los otros, de la producción, metían ahí su rollo de feminismo blanco.

Me pareció interesante cuando le preguntan a la niñita está que dice yo quiero dejar de ser niño, ¿qué les pedirías a los hombres de acá, al sistema, quieres ser igual que los hombres? y contestó: que yo quiero ser una niña... como quiero ser un ser humano. Tenía 8 años, como un transitar es un performance de género muy interesante que no se rescata como un dispositivo de género, sino como una imposición religiosa (...) no se ve toda la potencia de estas disidencias en estas comunidades. A lo que iba es que puede ser completamente revolucionario llevar burka, no en un performance occidental sino para ellas, porque a veces están haciendo sus propias revoluciones y

necesitan que nadie las reconozca y protegidas por el burka no sabes quién es quien entonces puede ser una herramienta para ciertas personas en ciertos espacios

Además, porque la gente puede ir vestida como le dé la gana, pero tienes burka y ya hay una connotación [---].

Esos pequeños espacios cotidianos como de disrupción visual y de prototipo lingüística [---]. Todo lo del lenguaje a mí me parece que es muy importante porque a partir de la frontera del spanglish, no solo por el spanglish sino términos en inglés que luego se españolizan que luego se transforman en otra cosa que luego vuelves a anglofonizar... es una locura... por ejemplo lo de manes ustedes les dicen a las mujeres también ¿no?

Annexe 6. Entretien avec Victor Marzouk (VM)

C : Comment est-ce que tu arrives aux pratiques drag king ?

VM : Écoute, c'est tout simple. Pour moi, un de mes espaces favori c'est le transport. Moi, j'aime beaucoup jouer dans ma tête où tu peux faire des jeux en vrai mais ce n'est pas visible par l'autre. Souvent, je prends l'espace public, notamment le transport, comme une espèce de tremplin sur l'expérimentation de comment se comporter quand tu es un homme, quand tu es une femme et comment se comporter quand tu es un king et quels sont les interstices, tu vois, parce que c'est très subtil, en fait. Toutes les questions de genre sont très subtiles, c'est pour ça qu'elles sont pas facilement décodable par les gens qui n'y s'intéressent pas. Donc, par exemple, je fais des jeux... Ce que je dois dire, quand même avant tout, c'est... tu vois, maintenant, je suis plus décodé en masculin, j'ai un peu de poiles... Moi, je suis dans un protocole transgenre depuis bientôt 2 ans. Donc, maintenant, on me décode plus au masculin... avant j'étais vraiment décodé gouine... ou les gens ne savait pas trop, tu vois. Là, en ce moment, je commence à être plus décodé en tant que garçon, en masculin. Mais ce qui m'empêche pas de continuer à jouer. Donc, en fait j'aime bien l'espace des transports publics parce qu'il y a énormément des micro-espaces à gérer. C'est-à-dire que... il y a la question de la circulation : comment tu travers un couloir du métro... en tant que masculin ou en tant q féminin, la circulation n'est absolument pas la même. Donc, en termes de circulation, en termes de vitesse, en termes de vigilance... Ensuite, y a des espaces un peu vides... Tu t'assoies dans le bus ou le métro, donc là, ça montre un micro-espace de travail où c'est la question de l'amplitude du corps, même si c'est un petit corps, il faut, quand tu es une meuf, je veux dire... en ce moment j'ai un jeux... J'essaie de prendre de films... Alors, j'essaie de soit prendre des photos discrètement, soit de filmer des mecs qui marchent... et c'est là que tu te rends compte en tant que meuf, l'espèce de restriction avec laquelle on a grandie et appris. Et quand tu sors de ces restrictions y a une espèce d'autorité extérieure qui te rappelle que ça, tu peux pas le faire. Donc, tu vois, ces micro-espaces... Quand tu es assise, y a une espèce de liberté du corps masculin... une espèce de permission éternelle à prendre l'espace, et c'est naturellement... C'est devenu naturelle, parce que jamais une femme te redressera sur ton attitude dans l'espace public, jamais. Il peut y avoir de regards... mais y aura jamais une prise de parole de redressement, le redressement viendra

toujours de l'autorité qui est porté par le masculin, le savoir, alors que en terme de tenue de corps dans l'espace public, c'est quand même, les meufs qu'y se connaissent un peu plus.

Je peux avoir un côté très binaire, mais je pense que pour aller au-delà du binarisme de genre, il faut avoir une base très binaire pour pouvoir aller au-delà. Tu peux pas aller au-delà sans revenir à la base, donc ces petits espaces de jeux, moi c'est comment ça que je pratique. Donc là, c'est différent parce que, comme je te dis, je suis plus maintenant décodé au masculin, donc, mon jeu c'est de me comporter vraiment de façon... comme on m'a appris en tant que femme, de prendre le moins d'espace, de faire le moins de bruit, parce que je suis décodé en tant que garçon.

Alors, ce qui est fou, c'est que ça modifie... Pour te donner un peu la base historique, quand j'étais décodé en tant que gouine et très affirmée, là j'ai un peu tout dit, mais les 25 dernières années j'étais complètement rasé parce que politiquement, c'était une affirmation sur la visibilité gouine et la prise de l'espace et donc, j'avais une posture beaucoup plus expansive. C'est-à-dire que j'étais beaucoup plus combative dans la rue, si on me faisait une remarque, j'allais au fight, si on se permettait une remarque, je laissais jamais tomber. Aujourd'hui, que je suis plus décodé comme un garçon, j'essaie de me tenir comme une fille. Alors, que quand j'étais décodé en tant que gouine, j'essayais presque de prendre une place de garçon. Quand je vois le nombre... de discrimination, de sexisme, de misogynie...qui est de plus en plus fort... même ici, je parle même pas des pays où la masculinité est vraiment au sommet... et bah, du coup je fais moins de bruit, je prends moins de place, je m'excuse volontiers... Un truc tout bête... il y a un matin où il y avait trop de monde dans le métro et donc, j'essaie de sortir du métro et y avait une fille avec un sac et tout... et donc, je me suis excusé pour passer et elle me dit : non, je suis désolée ! Vraiment, pardon ! et là, je lui dis : mais... Ne vous excusez de rien, c'est moi qui m'excuse de devoir vous déranger... la fille était complètement perturbée. Je lui ai dit : ne vous excusez pas, vous vous êtes assez excusez dans la vie... Je suis parti, j'ai pas voulu continuer, mais... tu vois, j'aime bien lâcher de petites bombes comme ça. Et donc par exemple, quand on est dans le métro, mais vraiment, je prends une place de repli maximum. Alors, je me mets, généralement, jamais à côté des mecs, sauf quand je veux faire un jeu précis. Je me mets plutôt à côté des femmes et, en fait, j'ai envie de donner une masculinité qui donne envie, qui donne confiance, avec un grand panneau « pas de danger », « be safe ». J'ai envie de donner cette énergie... Alors que quand j'étais gouine super affirmée, c'était l'opposé : sur-affirmation, surexpression, une prise vraiment de l'espace. Et, en fait, c'est un peu perturbant parce que, du coup, ça me décale un peu.

C : c'est plus socialement accepté d'être décodé en tant qu'homme et faire de gestes féminins que le contraire ou c'est... ?

VM : Oui, parce que ce n'est plus un espace de guerre. Quand tu es dans une sur-acharnement, dans une identité très visible politiquement, socialement et surtout verbalement, ça crée malgré toi du conflit, parce que les gens, globalement, veulent pas ça. Du coup, de l'autre côté, dans cet espace un peu du « be safe », c'est vachement plus laborieux, parce que la confiance, ça vient pas comme ça, quoi. Mais, je crois que c'est dans de petits gestes du quotidien, presque anodins, que la vraie

politique se fait... dans l'invisibilité presque... d'envoyer de petites forces et pas de grands messages. C'est plus confidentiel. J'aime bien cette voie-là, tu vois

C : C'est vraiment par les relations avec les autres....

VM : on a forcément besoin, en fait, de militantes, de gens qui gueulent, qui font des actions coup de poing. C'est extrêmement important. Mais, je pense qu'il ne peut pas avoir de changement sans une production confidentielle... des gens qui viennent de partout et de nulle part, une espèce de transmission, un peu... comme ça, de bouche à oreille... il faut un peu jeter des indices d'un autre possible... ça peut se faire...

Quand j'ai dit à la meuf « non, mais, ne vous excusez pas, vous vous êtes excusez de toute votre vie » et après, je suis parti, je pense que... je suis certain que ça lui a resté en tête. Et moi, maintenant c'est ça qui m'intéresse. C'est de petites choses, de façon très ciblée, dans des espaces dans lesquels on s'attend pas à faire de la politique. Et ça peut être sur un danse floor, dans une expo, dans le métro ou au super marché... Dans des espaces qui sont justement, pas politiques, mais qui le sont en vrai. De vrais espaces politiques, ce n'est pas les meetings, c'est pas les réunion, les associations ; les espaces politique c'est là.

C : tu faisais ça avant de faire des ateliers drag king ? ou comment est-ce que tu arrives à organiser des ateliers drag king concrètement ?

VM : moi, la première fois que j'ai... Preciado m'a dit un jour, il y a 15 ans, 17 ans, elle dit « écoute, j'ai une proposition... ». Déjà, le premier atelier dk qu'on a fait en France, c'était à Paris 8. On l'a fait au département de danse. Elle m'a dit : viens, j'ai besoin d'un coup de main... Donc moi, je savais qu'est-ce que c'était un atelier dk parce que je connaissais le travail de Lagrace Volcano, de Diane Torr, etc. Et à la fin de l'atelier, j'étais vraiment, complètement, bouleversé. Je me suis rendu compte que tout ce que... tout mon imaginaire pouvait être transposé dans la réalité. Du coup, ça m'a vraiment changé la vision du monde. Je me suis dit : si moi, ça m'a bouleversé comme ça, à l'évidence, ça va bouleverser plein de gens. Donc, avec Preciado, on s'est dit : y a un truc qu'il faut qu'on en fasse, il faut essayer... tu vas dans plain d'endroits et tu plante de graines et tu t'en va, tu prends ta valise de dk et up, tu amènes de petites graines, tu t'en vas, puis 2 ans après, y a des choses qui ont bougé.

Hélène, qui a fait l'atelier avec nous, un jour elle m'appelle et elle me dit... c'était genre... peut-être 3 semaines après l'atelier qu'on a fait ensembles, et elle m'appelle et elle me dit : Putain, tu vois là, je suis en robe, en talons, en rouge à lèvres et sac à main, et je peux te dire que la plus grosse paire de couilles c'est moi qui l'ai. Et là, on aura presque pleuré du romantique. C'est justement là où je voudrais arriver. Mon souhait le plus profond, c'est que... je me basse pas du tout sur l'orientation, je m'en fous de l'orientation sexuelle... la question du genre, elle est jamais définitive, elle est toujours en travail. C'est quelque chose qui travaille, c'est comme ta psyché... Et les gens chez qui le genre est définitif, c'est un peu de gens mort, pour moi, ils se mettent en prison eux même, quoi. Et donc moi, c'est exactement là où je veux [---], c'est-à-dire, qu'une meuf en robe, en talons, en

rouge à lèvres, elle soit là, à égalité... Alors parce que je suis sympa, j'envisage d'avoir l'égalité, mais pour ne pas dire, en fait, la supériorité. C'est-à-dire que, à un moment donné, le genre féminin doit être à la hauteur de ce qu'il mérite, quoi... et prendre place. Et donc, le jour où Hélène elle m'a dit ça, elle dit : tu vois, là j'étais en robe, mais je me suis comporté comme mon king. Pour moi, c'est très subtil, tu peux tout à fait te comporter en king et être une super meuf, hyper sexy. Notamment, chez les latinos, chez les afro-américaines, même... En France, les femmes souffrent, je pense, du stéréotype de la femme française : précieuse, sexy, classe... Elles ne sont pas boutchy, tu vois, c'est rare... mais princesse un peu Kofu. Alors, que quand tu vois de jeunes meufs aujourd'hui de cité qui sont effectivement sur de niveaux sociaux très en dessous, en fait, et bah, elles sont hyper puissantes, tu vois, elles ont, pour moi, un vrai comportement de king, sans connaître tous les aspects politiques. C'est-à-dire que c'est de gens qui ne savent absolument pas que ce qu'ils font est absolument formidable.

C : en effet, la masculinité et la féminité se construisent de manière différente selon les contextes... Comment est-ce qu'on prend en compte ce fait quand on construit nos corps king ?

VM : je crois que ça doit être très personnel, parce que quand tu construis ton corps king, nécessairement tu passes par la déconstruction de ton corps social féminin. C'est comme si, en fait, tu devais te débarrasser des trucs que tout le monde t'a mis en peau sur la peau, en te disant, genre : ça va te protéger, tout ça... [---] plain de couches... Et je pense que construire son corps king, c'est d'abord enlever toutes ces vulnérabilités avec lesquelles chacune a dû gérer en fonction de ses moyens, de ses outils, de ses réflexions, pour après aller vers une force que tu choisies. C'est ça aussi la grande différence que je trouve très belle. C'est politique pour moi, c'est de l'ordre de l'énergie, c'est presque spirituel, c'est-à-dire que...un corps masculin il l'a, il, tu vois, c'est naturel ; c'est pas déconstruit, ça existe, c'est là. Dans la construction de ton king, tu vas exactement là où tu veux aller. C'est-à-dire que ce que tu vas être, ce que tu vas faire c'est complètement scénarisé et c'est scénarisé de façon bénéfique : c'est pour te faire du bien. C'est pour te sortir, parfois, des impasses dans lesquels ton corps féminin n'a pas trouvé d'issue. C'est pourquoi, pour moi, la meilleure image c'est, effectivement, une meuf en talons et rouge à lèvres, super-meuf, avec une attitude de king. Pour moi, le vrai travail... parce que, en fait, si je fais des ateliers dk c'est... pour quoi je fais des ateliers dk? Je fais ça parce que j'ai trouvé ça très beau et ça m'a presque sauvé.

C : Dans quel sens ?

VM : Dans le sens de "tient ! c'est possible de faire ça !" alors que ça fait 30 ans qu'on me répète que ce n'est pas possible. Tiens c'est possible, en fait, par le biais du ludique, du corps et de la politique, de construire un nouveau moi et de pas être avec un moi appauvri, un peu ratatiné, écrasé par les normes culturelles, les standards familiaux qui sont parfois hyper forts. Donc, c'est l'espace du possible que moi j'ai entrevu, qui m'a fait tout d'un coup, genre, une grande bouffée d'oxygène. C'est possible. Je peux arrêter de jouer tout seul dans ma tête et le faire pour de vrai. Et donc c'est ça qui fait que j'ai envie. C'est aussi le partage. À mon avis, c'est valable pour n'importe quelle

histoire d'atelier ou de lutte, etc. C'est quand ça fait click dans ton esprit et qu'il y a un vrai dé clic dans ton corps... avec du plaisir. Parce que, en fait, pour moi, s'il y a une première question dans les ateliers dk, en dehors des questions politiques, c'est la notion du plaisir. Moi, j'ai [---] du plaisir. Je veux que les gens, les femmes, les meufs, les kings, les trans, sortent de l'atelier genre « ahhh! », c'est la joie politique, et c'est ça pour moi, le.... C'est pas du commerce. C'est fabriquer en ensemble de la joie politique et créer l'impossible... et le vivre après, qui que tu sois, où que tu sois, d'avoir cette force king... pour moi c'est, je le dis souvent à la fin des ateliers, ton king c'est ton best friend. C'est quand tu es dans la merde et que tu ne sais pas comment solutionner la merde en question, tu appelles ton king. Lui il sait... tu vois. Donc, normalement, tu sais, quand on est enfant, bon... quand j'étais enfant j'avais beaucoup d'amis imaginaires... et ton king, en fait, c'est ton compagnon imaginaire... quand tu es dans la merde, tu switch. C'est fou parce que ça a marché pour moi et ça a marché pour plein de gens qui m'ont fait des retours. Comme ça, tu vois, "j'ai vécu tel situation, j'arrivais pas du tout à m'en sortir et je me suis rappelée que j'avais mon king et j'ai ouvert la fermeture éclair du king et je l'ai sorti et il y avait plus aucun problème.

C : tu parlais de scénarisation, ça fait du théâtre... Dans tes ateliers, il y a de la danse, on joue avec les gestes... C'est comme faire de la performance... C'est quoi le rapport entre ces arts et les ateliers ? Pour quoi les mettre ensembles ?

VM : moi, les ateliers je les ai pensé et structuré avec 3 choses en tête : d'abord, on est des corps. Avant d'être une identité, un genre, on est un corps... et il faut être bien avec son corps. Et c'est tellement compliqué en occident... en orient, par tout... sauf qu'en orient... bon, parfois, y a une maîtrise de l'spiritualité, du corporel... Donc, pour moi, il y a d'abord la question du corps, parce que c'est quand même avec notre corps qu'on subit les violences, qu'on donne du plaisir... et que ça c'est bien d'abord la parole et la pensée. Dans une situation de danger, avant de mettre du langage ou avant de mettre une pensée... les sentiments, c'est toujours ton corps qui s'exprime en premier, que ça soit conscient ou pas. Donc, pour moi, d'abord, dans l'atelier y a du corps. S'il y a du corps, il faut être bien dedans. Le fait d'avoir commencé à faire des exercices corporels c'est juste pour détendre les personnes de toute cette pression psychique, de tout cette sémantique, de toute cette argumentation politique un peu infinie, tu vois. Le discours est nécessaire textuellement, mais moi, j'ai le sentiment que le corps ne parle pas assez. C'est pour ça que dans les ateliers, c'est important que le corps prenne place pour pouvoir construire ton corps de king. Mais il faut presque remuer... et l'aimer, et souffler, et être bien dans ton corps pour qu'on se construit quelque chose après, du bénéfique. Donc, il y a cette question du corps qui doit arriver en premier pendant l'atelier, parce que ça déplace les gens. Les gens aiment bien blah blah blah, tout le monde papote, mais la réelle expérience intérieure, le vrai déclique psychologique ou la prise de conscience, elle se fait d'abord avec le corps.

C : est-ce que dans les ateliers dk, il s'agit de se déguiser en homme et de jouer un rôle d'homme ?

VM : moi, je n'emploie pas le mot déguiser parce qu'on ne va pas à une fête d'anniversaire. Et d'ailleurs, quand je fais les ateliers, je propose souvent aux personnes qui vont faire cet atelier de se projeter sur une image de king réelle. J'autorise assez peu ce que, parfois... et ce n'est pas du tout un jugement de valeur, mais parfois y a de gens qui disent que... voilà, je voudrais faire un cow boy... Dracula... ce sont de figures cinématographiques qui, lorsqu'elles sont transposées dans l'espace publique, sont décodées comme théâtrales. Or, le point de vue qui est le mien est celui du réel. Donc, effectivement, j'aime pas trop le mot déguiser parce que le personnage king vers qui tu tends, quand il est dans la rue, les gens doivent pas se tourner la tête en se disant "à t'as vu, elle est déguisée". Je veux que quand les gens se retournent sur mes kings, soit yels se retournent parce qu'ils sont trop sexy et yels ont envie de les baisser, soit, genre, ils sont dégoûtants et ça casse une image chez les gens. Je veux que ça déplace les gens.

C : Comment ça dégoûtant ? parce que ça passe pas comme homme ? parce qu'on sait pas ce que c'est ?

VM : il faut que ça passe. Il faut, à mon sens, de préférence, il faut pas que ça soit décodé comme quelqu'un qui soit déguisé. C'est pour ça qu'on prend de figures passe par tout, c'est-à-dire... voilà, un mec lambda, on peut prendre des figures stéréotype sur lesquels se raccrocher... par exemple dire... C'est comme ça aussi, d'ailleurs, que je vous propose de construire des histoires et souvent ça passe en disant : ah mais tu fais quoi comme boulot ? Et là, le king il te dit : ouai, moi je fais de la music... Et tu sais dans quel état d'esprit tu vas amener le king. Souvent, c'est par son activité imaginaire de king que tu vas commencer à lui donner du corps... En prenant d'stéréotypes et en les déplaçant, tu les déplaces nécessairement puisque, effectivement, tu n'es pas un musicien, tu es pas un mec bio, mais tu es ce king-là, et quand tu es dans la rue, personne ne doit douter, les gens qui se tournent vers toi, c'est juste parce qu'ils te trouvent...

C : tu dis deux choses : d'un côté, pendant que tu fais l'atelier et quand tu sors dans la rue, que tu fais ta performance de king dans un espace public, il faut passer dans les yeux des autres, il faut passer par un vrai mec, c'est ça ? De l'autre côté, tu disais que si t'es une femme en talons avec du rouge à lèvres et tout, tu peux sortir ton king. D'un côté y a l'apparence, de paraître un homme, et de l'autre de se sentir un homme...

VM : effectivement, c'est tout à fait juste. C'est comme si le premier step, c'est de faire un atelier, d'aller vers ton king... Souvent, quand tu fais plusieurs ateliers, soit tu optimise, tu affine le king que tu as commencé, soit tu vas vers un autre king. Donc, le premier travail effectivement, c'est à terme de l'atelier, qu'on descende dans la rue... personne ne peut douter de toi et jamais et surtout pas toi. Ça c'est le premier step. En suit, quand tu retournes dans ta vie civile, que tu sois gouine, trans, hétéro, mec, meuf, je m'en fou... c'est de garder les mécanismes, les outils de force du king, et là, tu peux être n'importe qui, une meuf hyper féminine, une gouine [---] de garder les outils de force, qui sont à mon sens, qui doivent révéler ta puissance. C'est presque une catharsis, c'est un peu comme ce qu'on a dû faire au débout, dans les années 60, 70, genre, le théâtre réparateur, tu

sais, où tu revives un drame et tu en sors par des jeux de rôle ou... de déconstruction... une fois que tu es déconstruis et tu as fabriqué quelque chose qui est dans ta tête et qui tu l'as mis au dehors, dans le réel, dans l'espace public... Une fois que tu as fait ça, tu peux utiliser cette boîte à outils en étant n'importe qui. Et l'idée c'est de faire comprendre que ces outils de puissance sont possibles, ils peuvent être utilisés par des femmes féminines bio ou trans, mais ces outils-là sont à disposition. Effectivement, tu as raison y a une espèce de chemin parallèle et en suite, tu peux être n'importe qui, tu as ton king, tu as ton moi et en fonction du contexte, de l'histoire, des choses que tu as à dire ou à faire, tu as toujours ton king dans ta poche et [clac de doigts]. C'est de la thérapie politique mais très ludique, il faut un peu être jouer dans sa tête, si t'es très formel et très pragmatique, à ce moment-là, il faut prendre des chemins de travers.

C : justement, pour reconstruire son corps, dans les ateliers, on joue beaucoup avec les gestes, les mouvements et les prothèses. Est-ce que tu peux parler de l'importance de ces éléments dans les ateliers ?

VM : Comme tu le sais, rien est obligatoire dans les ateliers que je propose, on peut tout à fait faire sans. Mais vu qu'en expérimentant certaines prothèses tu arrives dans une tenue du corps qui est différente de celle que tu as d'habitude, non seulement en termes de tenue du corps, mais aussi en termes de respiration, en termes de marche, aussi... C'est le corps qui enveloppe tout ça. Donc, utiliser des prothèses, c'est pour presque proposer aux gens, aux personnes, un déplacement, pour leur montrer que notre corps en tant que femme bien construite peut y avoir un accès à une autre tenue du corps et ça passe par la prothèse. Et pour moi, la prothèse c'est extrêmement ludique. Pour le couple, quand on se déguise en cowboy ou en infirmière... même si, quand on est un enfant on peut très bien dire "bon allez, moi je suis le cowboy et toi tu es l'indien", et on est pas du tout habillés ni en cowboy ni en indien, mais dans nos têtes, quand on a 5 ans, parfois, avec un simple verre, tu construis tout un monde. C'est ton jeu. Donc, j'utilise la prothèse, je propose la prothèse, mais elle n'est pas obligatoire, pour déplacer le corps. Parce que, une fois que tu reconnectes... Le premier boulot dans l'atelier c'est de reconnecter les gens avec leur corps, de trouver une sérénité corporelle, un souffle serein, une respiration posée et un certain lâcher-prise. Parce que si tu ne lâche pas prise, tu ne peux pas te mettre des trucs, tu vois. Imagine, tu arrives à l'atelier et directe, bam ! je te mets un packing, je te bande les seins. Je suis quelqu'un de très chronologique, donc, je pense que pour arriver au sommet, il faut partir de la base et dérouler le fil. Donc, la prothèse permet aux corps et aux personnes de prendre conscience véritablement que corporellement il y a quelque chose qui change. Ça plait ou pas, je n'ai aucun jugement de valeur là-dessus... y a des personnes qui me disent : non, en fait, je me suis bandé les seins, mais ça me convient pas... Rien de grave. Ce qui était important c'était de voir la modification et si ça te convient pas, on s'en libère. Donc, la prothèse elle permet ça : de te connecter avec un autre corps qui reste malgré tout le tiens, dans un esprit très ludique, non pas de déguisement, mais de modification temporaire.

C : Est-ce qu'il a une différence entre les mouvements et les prothèses ? parce qu'on adopte des gestes qui ne sont pas les miens. Le mouvement c'est là, dans ton corps, alors que les prothèses c'est des objets qu'on rajoute...

VM : c'est un point de vue et c'est ton point de vue... Moi, je crois que par la prothèse tu arrives à cette modification du corps, en suite tu à la liberté d'en vouloir ou pas. Mais quand on rentre dans des stéréotypes comportementaux, les stéréotypes corporels qui sont associés à un genre, à l'occurrence au genre masculin, la prothèse te donne de la sécurité. En tout état de cause, le premier temps. Une fois que cette construction de stéréotypes comportementaux et corporels sont bien intégrés, tu peux tout à fait n'avoir de prothèses. Mais, elles sont là aussi, pour te donner la force du corps à être un autre corps, ce qui est à mon sens extrêmement dur, pour un corps, de changer de comportement, alors qu'il a été construit pendant toute sa vie à être comme si, comme ça, surtout pas là... Donc, la prothèse est comme une béquille et puis, à un moment, tu t'aperçois que tu n'en as plus besoin, parce que ces stéréotypes ont complètement été absorbés, acceptés... non seulement d'un point de vue comportemental, mais d'un point de vue psychologique, et tu sais que c'est du jeu. Donc, tu peux très bien te passer des prothèses, alors toutes les 4 figures sont possibles : certaines n'en veulent pas, je les oblige toujours à y aller, même si c'est désagréable, mais juste 2 minutes... et souvent, les gens qui n'en veulent pas au début, souvent, ils les gardent. Pour dire que tu n'aimes pas il faut y aller, de fois, il faut aller contre sa nature, il faut se bousculer un peu soi-même, et si tu es dans un atelier, à mon avis tu demandes un peu à être bousculée. C'est conscient ou inconscient, peu importe... Tu viens pour avoir un petit déplacement...

C : comment est-ce qu'on peut définir le corps à travers ces prothèses et ces mouvements qu'on ajoute ? est-ce que ça serait comme des limites du corps ?

VM : Non, au contraire, c'est une extension du corps. La notion de prothèse, pour moi, tout est prothèse, les vêtements sont de prothèse, les lunettes, évidemment, pour moi les vêtements, c'est une prothèse... que tu te bandes les sains ou que tu mets un packing, ou que tu mets une boucle d'oreille, on est dans le prothétique. Comme de plugs, tu vois, et tu choisies tes entrés et tes sorties. Une fois que le corps prothétique du dk s'est fait, ça conforte l'esprit. Il y a une espèce de mécanisme de réassurance. Pour moi, les prothèses, ce n'est pas quelque chose d'externe, tu vois. C'est comme une greffe : quand tu fais une greffe, tu peux avoir du rejet ou tu peux avoir une acceptation. Pour moi, les prothèses utilisées pour le changement de genre sont comme des greffes qui sont complètement absorbées. Et même si matériellement, tu vois qu'il y a du corps et du plastique et du matériel... pour moi, ça fait symbiose, ça se marrie, il n'y a plus de corps et des prothèses, y a un ensemble qui fait autre chose.

C : dans les ateliers on travaille avec de prothèses spécifiques... la bite... le bandage de sains...

VM : Alors, jamais la bite ; le packing. C'est Louise qui dit la bite. Moi, j'utilise jamais ce mot. Pour moi c'est incohérent, parce que la bite, c'est la bite quoi... c'est de la chair, c'est pas une

prothèse, c'est du corps... Et le packing, ça porte la notion de prothèse et ça agrmente le corps... la bite elle est là ; la prothèse, parfois elle est là, parfois pas. Donc, j'avais déjà eu un petit problème avec l'utilisation de ce mot par Louise [---] Je l'ai entendu dire dans un documentaire : et maintenant on fait la bite ! Non, on fait pas de bite, quoi, on est pas là pour ça, quoi... C'est une autre question, une autre posture.

C: Tout à l'heure, tu me disais que... sur la relation entre les prothèses et les corps... que le corps peut l'absorber et ça devient du corps... mais quelle serait la différence entre ça et les organes biologique qui sont déjà incorporés, s'il y en a une?

VM: À mon sens, et je peux tout à fait me tromper, mais c'est mon expérience... c'est que la prothèse qui est incorporée par le corps et qui devient un corps prothétique, il y a une construction politique, mentale, discursive de ce qui fait le corps. Le corps [---].

C: Quelle relation existe entre le corps qu'on construit dans les ateliers et les corps biologique... Est-ce que le drag king serait comme une prothèse du corps biologique ?

VM: oui, c'est un peu ça... C'est une prothèse presque fictive... par fois tu peux très bien avoir le comportement sans avoir matériellement la prothèse, mais te comporter comme si c'était là. Tu peux t'en défaire. Le dépassement d'une idée très réduite, très serrée du corps biologique peut se faire par le corps prothétique... C'est le champ des possibles. Par exemple, la question de [---] Les gens m'ont souvent dit : ouai, mais packing, ça fait, genre paquet... bah, ouai, en effet, c'est le mot français pour dire le paquet... et le paquet c'est pas la bite, c'est l'ensemble. Si je te dis le paquet, tout de suite, tu vois pas une bite, tu vois un corpus. Je suis plus dans le corpus que dans l'organe. Je suis pas dans l'organe.

C: c'est le paquet comme construction... le packing comme mot ferait plus référence à un processus de construction?

VM: Je pense que la bite, quand tu es un mec, tu la subit, comme quand tu es une meuf et que tu subis tes seins. Le packing c'est exactement ce que tu veux. Ta bite tu peux la subir parce qu'elle est trop petite, parce qu'elle est trop grande, parce qu'elle est ceci, parce qu'elle est cela... Le packing, c'est fait maison. Ce que tu as dans ta tête, tu peux matériellement le rendre possible. Tu ne subis en rien les aléas du corps, tu les transformes, tu les dépasses et tu les dépasses par ton imaginaire, qui est ta toute puissance, qui est partie de ton inconscient, qui inspire à un dépassement de soi, qui inspire à ton moi. Donc, la notion de prothèse, la notion de comportement, de performance, le genre, etc... tout ça, tu ne le subit pas dans les ateliers, tu le fais parce que ça te fait plaisir et que ça te fait du bien. Et c'est le seul propos à tenir. Tu peux passer des heures à parler de politique, à déconstruire socialement... cela dit, le seul point d'accroche, je dirais, dans l'atelier, c'est du plaisir, en prendre et en donner.

C : J'ai entendu des critiques sur le dk, genre, ces personnes veulent devenir des hommes, avoir le pouvoir phallique...

VM : Tu peux dire que ce que cherche le dk, c'est expérimenter l'usage différentiel de l'espace public, et ça, c'est pas évident de se le permettre pour une femme biologique.

C : Et est-ce que les ateliers dk peuvent dépasser la binarité masculin-féminin ?

VM : ça le dépasse de faite, parce qu'il y a un travail de déféminisation et en suite, de fabrication personnelle, et tout à fait réfléchi, d'une masculinité que tu vas porter de façon performative pour tester et expérimenter des droits qui te sont fermés en tant que femme, notamment dans l'espace publique. Le dépassement... C'est comme si tu cassais le clivage masculin-féminin, parce que dans les ateliers je demande pas qu'on soit des gros bouf, des gros macho... parfois c'est nécessaire pour certaines... qui ont besoin de porter des figures un peu atypiques d'une certaine masculinité. La masculinité c'est comme la féministe, c'est extrêmement contraignant et très discriminant. Tu dépases forcément ce clivage parce que tu déconstruis ton corps biologique pour aller vers un corps prothétique et aller dans une performance de genre qui est à l'opposé de la tien. Tout ça pour avoir le droit de faire tout ce que tu n'as pas toujours le droit de faire en tant que femme biologique [---].

Je crois très fortement que la performance de la féminité et de la masculinité sont des performances. C'est-à-dire qu'un homme cis est tout à fait capable de performer à merveille la féminité et inversement. C'est exactement comme quand on avait 4 ans et qu'on se déguisait en cowboy... et que tu pourrais pas me dire le contraire quand tu joues aux cowboy [---] Quand tu étais gosse et que tu jouais à un jeu où tu avais un personnage, tu y croyais et personne ne pouvait te dire le contraire. C'est du jeu, la performance, c'est du jeu. Donc, toute cette merde sociale qu'on se prend, c'est du faux. Je ne comprends pas pourquoi les gens se mettent en prison elles-mêmes à continuer à jouer une comédie qui ne leur convient pas. Il y a autant de répression d'un côté comme de l'autre [---]. Mais c'est de la performance. On s'enferme pendant 3 heures avec 4 mecs [---]

C : Dans le dk, on joue donc avec des prothèses spécifiques : le packing, le bandage de seins, les poils, les habilles... mais on pourrait jouer avec d'autres prothèses, genre les muscles ou la pomme d'Adam, par exemple... Pour quoi on donne une priorité à certaines prothèses sur d'autres ?

VM : C'est très bas ce que je vais dire, mais quand les gens doutent de ton genre, il va y avoir une focale sur deux endroits, et cette focale, c'est les seins et le paquet. Si tu vois quelqu'un et tu te demandes s'il s'agit d'un homme ou d'une femme... tu vas pas regarder ses muscles... je connais plain de meufs plus musclées que mes potes mecs... Il y a des espaces corporels sur lesquels les gens essayent de se raccrocher pour se dire : ah ! non, ça va, c'est une meuf ! ou : ah ! non, ça va, c'est un mec ! Après, quand tu rentres un peu plus dans la finesse, tu vas regarder d'autres choses, genre les mains... mais bon, tu peux avoir des mains de mec en étant une meuf ou des mains de meuf en étant un mec... on est très binaire, on est encore des lézards... on va regarder ce qui nous

ramène tout de suite à une image de femme ou de mec, on va pas regarder des finesses [---]. Mais, donc c'est quand même là-dessus que tu fais le focus quand tu es en doute, et donc c'est là qu'il faut appuyer... il faut un peu donner à manger à celui qui regarde. Eh, bah, non ! y a pas de seins...

C : pour ce qui est de la construction des prothèses, est-ce que tu as des préférences ?

VM : Pour ce qui est du packing, je suis toujours resté sur le même modèle. Pour le binding, j'ai utilisé plusieurs formats et plusieurs éléments de transformation... Pour un résultat plus simple et plus proche, j'utilise le film pour une transformation qui est économique, domestique et accessible immédiatement. Après, tu vois, effectivement, ça c'est vraiment les deux prothèses... les fondamentaux du king. Et en suit, il y a des espaces du corps sur lesquels tu peux jouer... mettre un peu plus, enlever un peu moins, mais tout ça passe par la tenue du corps, donc pas forcément par la prothèse. Le corps prothèse et la tenue ou la posture vont ensemble. Une fois tu as la posture intérieure, tu peux enlever la prothèse.

C : Est-ce que tu as fait des ateliers ailleurs qu'en France ?

VM : En Suisse, en Belgique, en Italie, en Espagne...

C : Est-ce que l'expérience est différente ?

VM : pas vraiment...euh... Il y a par exemple, si tu compares un atelier en Espagne et un atelier en Suisse, il y a peut-être des différences, parce que la question du corps n'est pas vécue de la même façon socialement dans les mêmes pays. En Espagne on est plus dans le corporel : on se touche tout le temps, on se met à poil et on s'en fou, tout le monde s'embrasse, se fait des câlins... En Suisse, il y a une tenue du corps sociale qui est plus distante, plus pudique...différente, moins directe. Là d'où tu viens peut-être... la corporalité est plus proche... En France, il y a une corporalité plus... en retraite...

C : Qui sont les personnes qui participent à tes ateliers ?

VM : Il y a pas des règles... j'ai beaucoup travaillé au départ en tant que militant dans des structures LGBTQI, mais ensuite, je me suis [---] et c'est hyper important pour moi d'aller là où on t'attends pas : les institutions... les facs, dans le département de danse, de genre... j'aime bien aller là où on s'attends pas... ou dans des festivals d'art contemporain et de performance, où il n'y a que des hétéros blancs et riches, et des gays, pas des pd, des gays. Je pense que c'est toujours bien de porter ça comme parole ailleurs que [---]

C : Dans les ateliers où j'ai participé, il n'y a pas beaucoup des personnes non-blanches...

VM : J'ai rarement eu des ateliers à 100 % blanc. On parle pas très souvent de race de classe, d'orientation, de genre...

C : J'ai remarqué que toi, dans tes ateliers, tu as un discours intersectionnel, que je n'ai pas entendu dans d'autres ateliers...

VM : il y a une catégorie qu'on oublie très souvent et, en France, il y a vraiment un problème là-dessus qui n'existe pas, par exemple, en Italie ou en Espagne... C'est la question générationnelle... En France, dans un atelier, tout le monde a entre 20 et 30 ans... moi, j'ai fait des ateliers à des meufs de 50 - 60 ans et à des jeunes filles de 16 ans. Et ça c'est un truc sur lequel je suis très attaché... C'est que ça soit vraiment intergénérationnel... parce que c'est un des pôles complètement oubliés, souvent, dans les luttes et les discours politiques [---]. La question de l'âge, c'est un truc qui m'a toujours vachement choqué... tu vois dans un bistrot et les gens ont entre 20 et 40 ans. Tu vas dans un bistrot en Espagne, là il y a toi et moi, il y a quelqu'un de 60 ans avec son nouveau... il y a pas de mélange d'âge en France. La dernière fois, à Nantes, il y avait quelqu'un qui voulait venir avec son enfant et il y avait une autre personne qui était un peu âgée et qui me dit : j'hésite, j'ai pas 30 ans comme vous... Je lui ai dit : moi, j'ai pas 30 ans, et tu sais, quoi, tu es plus que bienvenue. C'est extrêmement important d'avoir en tête les discriminations sur lesquelles on essaye de travailler pour [---]. J'ai fait quelques ateliers très forts et notamment, un atelier où il y avait 3 meufs de [---] et elles étaient les plus en vie [---] Des danseurs avec des gens qui ont 60 ans, 65 ans, pour qui l'idée du corps, surtout chez les femmes, après la ménopause... toutes ces questions-là... tout ça c'est pas abordé, tu vois. Donc, pour moi c'est super important qu'il soit intergénérationnel, pas rester figé.

C : Et comment tu fais pour que tes ateliers soient ouverts à ça ?

VM : Je pense que, malheureusement, de faite, les personnes s'avertissent d'elles même... en se disant : c'est un truc des jeunes. Donc, tu as aussi toute cette construction où les gens ont la capacité de s'interdire d'eux-mêmes des choses parce qu'il y a du jugement. [---] C'est peut-être pareil dans la question des races.

J'ai fait un atelier, il y a quelques années, au forum européen qui a eu lieu à Saint-Denis, et là c'était [---]. Il y avait des jeunes, il y avait des moins jeunes, il y avait des races, des classes... Peut-être c'est le fait que c'était le Forum Européen, c'est un milieu extrêmement politique avec des gens de tous horizons mais avec un horizon commun qui est la politique sociale et donc là c'était vraiment très fort parce qu'il y avait toute une [---] de représentations... c'était l'atelier le plus réussi en termes de public attendu. Ce qui me fait le plus chier, c'est quand on fait des ateliers dans des centres chorégraphiques de danse... Là ils n'ont plus de 20 ans... genre, les corps des danseurs n'ont rien à apprendre... Là c'est un peu violent en termes de performance, parce que comme les gens ont une connaissance du corps, ils savent comment bosser avec les corps, il faut que je les attrape ailleurs. Quand je travaille avec des gens qui ne dansent pas, je les amène au corps d'une façon beaucoup plus douce, plus agréable, plus confortable... je les amène vers le bien être... Les danseurs il faut briser ça. [---] Donc les ateliers je les construis en fonction de l'endroit et surtout en fonction du

public qui l'attend. Quand je fais des ateliers à la Mut, je sais quel type de public je vais avoir, c'est presque trop facile. Mais quand tu vas à un festival d'art contemporaine, de performance, des arts de rue, là t'es moins tendu... là je me dis : c'est le moment de donner un gros clac au genre, chose que je fais pas du tout quand on est dans un milieu LGBT... parce que le genre, on le sait, on le travail, on le réfléchit depuis des années dans la communauté. C'est pas le cas des autres, donc, j'aime bien attraper les gens, là où ils ont pas envie d'être attrapés.

J'ai plusieurs scénarios d'atelier [---] là où je vais, à qui je m'adresse et pour quoi on m'a demandé de venir. Là par exemple, on m'a demandé de venir en septembre à un nouveau pôle universitaire qui s'ouvre près de Nantes, qui regroupe 3 universités du grand ouest... un milieu très intello... tout le monde travaille sur le genre, tout le monde a sa tête [---]

Quand tu rencontres ton pote d'enfance, tu vas pas lui parler de la même manière que si tu rencontres un voisin. La relation qu'on adopte n'est jamais la même relation. On a le même fond, la même culture, mais l'expression et la forme, il est important de s'adapter, si tu veux que les gens prennent plaisir [---]

C : J'ai une dernière question... c'est sur les relations entre les ateliers drag king et les pratiques drag queen... je n'ai pas vu, par exemple, beaucoup des ateliers drag queen...

VM : La différence majeure c'est peut-être qu'une drag queen ne cherche pas à représenter une féminité classique et ne cherche surtout pas à se faire décoder en tant que femme. La drag queen c'est peut-être une figure qui dépasse la féminité et la masculinité, c'est une figure à part entière. C'est simple, tu mets une queen dans la rue et elle est [---] C'est qu'il y a le on-stage et le off-stage. Pour moi, la drag queen c'est l'on-stage. On fait une interview là, on va voir les gens, on dit : bonjour, est-ce que vous savez ce que c'est une drag queen ? oui, bien sûr, c'est une femme en talons, grosse perruque... Est-ce que vous savez ce que c'est un drag king ?...non... Donc, la drag queen a été mystifiée. C'est une figure festive, de fête, de la nuit, du plaisir, du dépassement... C'est assez rare que tu rencontres des drag queens à deux heures de l'après-midi. C'est vraiment, off-stage, on est dans la représentation, dans la théâtralité, et la drag queen ne cherche pas à représenter une femme, ce n'est pas sa politique intérieure. C'est une drag queen à part entière. Le king, c'est plus subtil, le king qui m'intéresse... Après, bien sûr tu as le king on-stage, qui est le king de cabaret, le king performeur, du spectacle [---], mais le vrai king, celui qui se balade et qu'on sait pas que c'est un king... moi, c'est ça qui m'intéresse : C'est ce traverser sans être reconnu comme tel.

La drag queen ne cherche absolument pas à être reconnu comme meuf, elle veut être reconnue comme queen, c'est hyper différent. Le king... c'est pour ça que ça intéresse beaucoup moi, en général, socialement parlant... c'est que... travailler la masculinité, représenter la masculinité, c'est une chose dont on n'a pas le droit, parce que la masculinité c'est [---], c'est écrit nulle part. D'ailleurs, ce qui est intéressant ce que la figure de la drag queen, elle est dans le déplacement des tous les stéréotypes de la féminité. Ça veut dire que : non, les femmes ne mettent pas des talons de 90 cm, non les femmes ne mettent pas perruques bleues, non, les femmes ne se maquillent pas de façon presque exagérée... donc, la drag queen elle est dans une représentation très spécifique, le

plus le king il est discret, le mieux il se porte, parce qu'il se faufile. Il se faufile pour tester ce dont il n'a pas le droit autrement. Donc, il ne veut pas se faire décoder. C'est pour ça que mes kings ne sont pas des cowboys, mais en mec lambda, quelque chose de crédible dans l'espace publique.

C : Est-ce que ça a un rapport avec la neutralité de la masculinité ?

VM : la construction sociale avec laquelle on s'est faites... nous on a l'impression que c'est exagéré... Je l'exagère parce que je n'ai pas l'habitude. La drag queen elle va exagérer des stéréotypes féminins que même les femmes n'exagèrent pas... et c'est le côté festif. Moi, là où je vais revenir, c'est le côté : le masculin c'est sérieux, le féminin c'est pas sérieux. Dans toutes les réunions de familles, dans un anniversaire ou une réunion où tout le monde se déguise... ça dérange jamais personne que tonton s'est déguisé en tata, ça fait rire tout le monde. La féminité, lorsqu'elle est performée fait rire. Alors, je trouve que c'est extrêmement insultant. Et la masculinité, lorsqu'elle est performée, elle n'exagère rien, elle essaie de faire plus que sérieux... donc, tu vois, il y a ce côté où tu peux tout te permettre quand tu performs la féminité, alors que de l'autre côté, tu peux rien te permettre quand tu es une femme, mais comme tu es un mec tu peux tout faire. Quand tu es une meuf qui performs la masculinité, tu n'exagères rien, tu vas faire sérieux, même si tu dis de la merde, tout le monde y croit [---] Une meuf, elle peut avoir un porte-parole, crier des choses extrêmement intéressantes, presque tout le monde : bah, c'est bon... c'est bon... De ce côté, tu peux te moquer de la féminité, tu ne peux pas te moquer de la masculinité. Et moi je rattache aussi... alors, c'est peut-être un peu dangereux, mais je me questions de... transidentité, de transsexualité. Aujourd'hui, la médecine occidentale est dans capacité de faire des femmes chirurgicales, des personnes trans M-F, avec des vrais sexes, qui jouissent, qui ont des orgasmes vaginaux, clitoridiens. Et beaucoup, et c'est une vraie buisine... et donc, on est en capacité, d'un point de vue chirurgicale, de faire des femmes. Quand je dis "vrai", c'est lié à la notion de jouissance : la capacité d'utiliser des nouveaux organes qui ne sont pas les tiens biologiquement, qui sont issus d'une fabrication, d'une réutilisation de tes tissus biologiques pour construire un nouveau sexe qui jouit. Ça c'est possible chez les M to F. La Chirurgie ne s'intéresse absolument pas à proposer des vrais hommes avec un sexe reconstruit qui jouissent. C'est extrêmement discriminant sur toutes les échelles puisque le sérieux et le crédit de la masculinité est reporté lorsqu'il va vers un autre genre... quand tu veux revenir femme, et pas dans l'autre sens. Le monde ne veut pas fabriquer des hommes potentiellement ressemblant du biologique.

Annexe 7. Entretien avec Rachele Borghi (RB)

C : quelles sont tes premières approches au post-porn ?

RB : C'était en 2011. Je travaillais sur l'espace public et les normes dans l'espace public. J'avais commencé en 2009 à travailler sur le concept d'hétéronormativité lié à l'espace. En Italie, à l'époque, on n'avait pas conceptualisé et travaillé sur l'hétéronormativité appliquée à l'espace public. Un jour je suis allée à un colloque de la société italienne des *letterates*, j'ai assisté à une

intervention faite par un petit collectif qui avait montré quelques films post-porno. En particulier, il avait montré Dirty Diaries. Et de là à quelques semaines, je reçois un mail d'information qu'il y avait à la Maison Internationale des Femmes de Rome la projection d'un documentaire sur le post-porno. C'était le documentaire de Lucía. Je suis allée et j'ai vu qu'il y avait des images de sexualité dans l'espace public qui mobilisaient les corps. C'était très intéressant pour moi. J'ai contacté sur place les personnes qui avaient organisé l'exposition. Il y avait Diana Pornoterrorista, Lucía Egaña, Video Arms Ideas, ideadestroyingmuros... Et là, j'ai commencé ma recherche.

C : ici t'as fait des ateliers dk?

RB : j'en ai fait en Italie et en France. En France j'ai fait un atelier la première fois à Bordeaux en 2013. C'était en atelier en mixité. On a travaillé à partir des tous corps confondus. En France, j'ai travaillé une fois avec un collectif d'étudiants sur le dk. Et puis, j'en ai fait un à Metz avec le fond d'art contemporain de Metz, avec Sam Bourcier. Puis, les autres c'était sur tout en Italie, avec Slavina, et un autre avec Sam et Cha.

C : c'était qui le public, en général, du dk ?

RB : j'ai essayé de travailler le dk à partir de l'idée de performativité de genre, pas seulement de masculinité, donc, de travailler à partir de la masculinité, sur la féminité et en général, sur la construction de genre. Donc le public, ce sont aussi des hommes cisgenre, souvent p.d. mais pas seulement, et puis, il y a des femmes cisgenre, des femmes et des hommes trans. Pour ce qui est de mon expérience, ça a été toujours une tranche d'âge relativement jeune, entre 20 et 30 ans, et des gens aussi de 40 ans.

C : et ça a été en dehors de l'université ?

RB : oui, en général, les ateliers drag king je les ai faits suite aux appels des sociétés ou des collectifs. Après, mon travail, c'est de lier l'université à la vie associative ou militante. Je n'ai jamais fait des ateliers dk à l'université parce qu'il y a deux problèmes : d'abord, je travaille à la Sorbonne. C'est une institution assez traditionnelle qui fait beaucoup de résistance et qui t'aide pas sur ça. Après, je suis plutôt sur le *do it your self* (DIY), donc... Mais c'est vrai que ce n'est pas évident de réserver un espace pour faire un atelier dk. Après, il y a un autre problème qui est le fait que je voulais l'intégrer dans des cours de master surtout. Moi, j'enseigne une matière qui s'appelle cultures politiques et [---], mais au moment où tu l'insère dans ton cours, il y a la question du consentement, parce que les étudiants sont, entre guillemets, obligés à le faire. Donc, c'est assez délicat, il faut déconstruire la chose. J'ai essayé de le faire une fois. Après, il me faut vraiment du temps pour construire un contexte qui soit consensuel et pas que ça soit une chose imposée. Après, le troisième problème de le faire directement à l'université, c'est que je suis dans des rapports directs de pouvoir et ça c'est pas évident, si tu ne faites pas un parcours avec les étudiants pour se laisser aller à parler et tout ça. Parce que la pratique dk que je fais ce n'est pas jus apprendre des techniques de transformation et de passing, ou à construire des prothèses, mais c'est plutôt à réfléchir sur la masculinité imposée, la masculinité dominante et tout ça... ce qui relève de leurs parcours, qui engage la subjectivité de façon forte, chose qui n'est pas évidente quand tu es dans des rapports de pouvoir si forts comme à l'université. Et puis, aussi... moi quand je fais des ateliers,

je me déshabille, en fait, donc de me déshabiller devant les étudiants, ça me met dans une position très vulnérable. Donc, je suis pas encore arrivée à sortir un peu de cet impasse-là, aussi parce que je me suis concentrée sur des autres choses, des autres méthodes, de la expérimentation de la pédagogie des opprimé·e·s et de la méthodologie féministe en pédagogie, donc je n'ai pas encore porté le dk, mais c'est une chose qui fait partie de mes pratiques, pas au niveau atelier, mais sûrement, le discours dk est toujours intégré dans la géographie du genre.

C : tu fais des ateliers post-porno aussi ou juste des interventions ?

RB : comme Rachele Borghi, j'ai jamais fait directement un atelier post-porno pq je ne me sentait pas légitime et puis, parce que je pense que ce sont des sujets qui nécessitent une grande professionnalité dans le sens qu'il faut être capable de soulever des choses, des émotions, des choses chez les personnes, et gérer ce qui arrive avec. Donc, moi j'ai suivi surtout les ateliers de Slavina, de Diana aussi, et puis je suis passée en coanimation des ateliers. Après, maintenant, on a monté le collectif Zarra Bonheur, donc, avec Slavina, on fait plutôt des choses... Zarra Bonheur est une idée plutôt d'hybridation, de compétences, de savoirs, de contextes, de milieux et tout ça. Donc, le dernier atelier qu'on a fait ensemble, c'était à Genève. C'était sur *Les Guérillères* de Wittig. Nos ateliers sont toujours avec tous nos savoirs, en fait, donc, même si ce n'est pas un atelier de post-porno, il y a de la post-pornographie dedans. Avant, par exemple, on a fait une sorte de conférence sur le post-porno avec des vidéos post-porno et tout. Le jour d'après, forcément les personnes sont souvent les mêmes... tu peux faire un parcours où tu intègres des pratiques et des esthétiques, des façons de voir les choses du post-porno à l'intérieur d'autres choses. On peut dire peut-être, qu'on utilise comme un paradigme certaines choses et certaines pratiques comme des dispositifs.

C : et tu crois qu'il y a une continuation entre le dk et le post-porno ?

RB : pour moi, oui. Parce que je me suis approchée du dk en Italie avec des personnes qui faisait du dk... plutôt à la façon de Diane Torr. Mais à l'intérieur d'un milieu très vivant et en construction, qui était celui du contexte queer à Rome, qui existait depuis la fin des années 90 et début 2000, mais qui commençait à être contaminé beaucoup de post-porn. Donc, pour moi et pour les autres, c'était une évidence de conjuguer le dk avec le post-porn. Dans les premières performances que j'ai faites, j'ai utilisé l'esthétique dk. J'ai utilisé les prothèses et les symboles du dk: le bondage, des ceintures godes... après, le gode était aussi très utilisé dans le post-porno. Il y avait une élaboration de ça à l'intérieur de quelque chose d'expérimentale, sur tout pour moi. Pour moi, c'était le fait de transférer ou traduire ou réélaborer la recherche scientifique et de l'incarner : de lui donner une épaisseur, une matérialité physique, du corps, de mon corps.

C : justement, les prothèses sont des éléments en commun... est-ce que tu peux me parler de l'importance que cela a dans ces pratiques ?

RB : Preciado disait dans le *Manifiesto Contrexsexual* qu'au début était le gode, que le gode n'est pas une imitation du phallus, du pénis, mais c'est une prothèse, une technologie. Je suis d'accord sur ça, peut-être parce que je suis déjà formée avec ce genre de visions.

Dans le post-porn et dans le dk, les prothèses en lien avec la technologie du genre, sont un peu différentes. Dans le dk, traditionnellement, on va dire, la prothèse est quelque chose qui te permet de faire le passing. On parle d'une prothèse pour la construction du packing et tout, mais on parle aussi de prothèse quand tu mets la barbe, la formation de la barbe. Même le bandage peut devenir une prothèse. Mais ce sont des prothèses assez spécifiques pour la transformation du corps, pour faire un passing. Ce sont des prothèses qui visibilisent la construction du genre, donc elles dénaturent l'assignation du genre.

Pour le post-porn, je trouve qu'il y a un usage qui renvoie directement, pour moi, à la question de la technologie dans un sens qui est pas seulement celui de la technologie de genre, mais de la technologie tout court. Donc pour moi, on peut pas parler de prothèses de post-porn sans tenir compte des rapports entre les personnes qui font du post-porn et le milieu hacker et le milieu anarchiste, le milieu DIY, où les prothèses sont parti d'un environnement qui renvoi à la réappropriation de la technologie et, aussi, au détournement de la technologie pour faire d'autres choses. Pour moi, les prothèses dans le post-porn sont liées aux contextes des hacker labs, au milieu en général du DIY technologique, on va dire. Moi, ça me parle beaucoup, surtout, le travail de Lucía Egaña sur le techno-féminisme, l'hacker-féminisme, tout le réseau Calafou : c'est la colonie post-capitaliste de Barcelona. C'est un milieu où ça circulait, le post-porn [---]. Et pour moi, un exemple de technologie de genre et des prothèses, c'est beaucoup le travail de Quimera Rosa, mais aussi beaucoup le travail de Clau. Un des premiers travaux que j'ai vus en 2012, c'était ce lui sur le USB : le gode avec la clé USB... il y avait tout un tas de symboles, de détournements...

Dans la tradition, si on peut dire tradition, du dk, la lutte anticapitaliste n'est pas si affichée comme dans le post-porn. La prothèse dans le post-porn, cette prothèse technologique, renvoie à une appropriation de la technologie anticapitaliste. Donc, on voit une politique différente.

C : ça peut dépendre des matériaux qu'on utilise...Par exemple, le film plastique ou des choses faciles à trouver...

RB : Carrément. Une direction commune, pour moi, du dk et du post-porn, c'est justement le DIY. Mais si dans le post-porn, c'est déjà quasi affiché et donné comme intégré, ce n'est pas le cas dans le dk en général. Donc, je trouve dans un dk pratiqué, par exemple, par Louis(e) de Ville... il n'y a pas cette exigence de faire du dk DIY pour une démarche politique anticapitaliste et tout... il n'y a pas les mêmes questionnements, les mêmes problématiques, je trouve. Dans le post-porn, la démarche par l'intersectionnalité ou, au moins, de l'intersection de plusieurs choses, est plus affichée que dans le dk, en général. Après, bien sûr, il y a un dk qui affiche cela et qui est beaucoup en lien avec le post-porn parce qu'en lien avec le milieu transféministe, transpédégouine en France. C'est plutôt cela la discriminante pour moi. Le commun dénominateur c'est cette affichage politique transpédégouine qui peut se décliner avec des pratiques différentes dont le dk. Si l'entrée c'est le dk, la prothèse est utilisée de façon différente.

C : les performances de masculinité ou de féminité, se construisent de manière différente selon les contextes socio culturels et géographiques... est-ce que tu crois que ces pratiques du dk et du post-porn tiennent en compte cette diversité socioculturelle qui implique des positions différentes de race, d'orientation sexuelle, de classe...

RB : Je pense que le post-porn a dû obligatoirement se questionner sur ça. Moi, je me rappelle un entretien que j'ai fait à Preciado en 2012 : Il disait que quand il était au Mexique, il était très critiqué parce que la contre-sexualité, le post-porn et tout, c'est une pratique blanche. Et il disait : on peut pas faire le quota, à l'époque. Cela dit, moi je pense que le post-porn s'est tout de suite confronté avec ça, parce qu'en Europe, un contexte très fort est celui espagnol, en particulier le contexte de Barcelona. Là la question intersectionnelle forcément sortait, parce que beaucoup des personnes dans le post-porn n'étaient pas espagnoles, n'étaient pas européennes. Il y avait déjà des aller-retours assez importants avec l'Amérique Latine. Le dk, traditionnellement, n'avait aucune obligation de se confronter avec ça en Europe. Aux Etats-Unis, on le voit à travers Venus Boys, par exemple, que la question rentrait dedans. Cela dit, moi ce que je pense, ce que c'est aussi une question des périodes. À l'époque, il y avait un grand besoin d'afficher la question genre, donc de déconstruire le genre, de montrer la technologie du genre et tout ça. Donc, des autres questions... je ne dirais pas qu'elles passaient à un deuxième plan, mais c'était le genre l'entrée principale. Et, peut-être, qu'on pensait que à travers cela on pouvait aussi parler des autres questions. C'est après qu'on a compris et qu'on est arrivé au fait de dire : l'imbrication des catégories ou plutôt, les alliances, donc, la convergence des luttes, qu'on peut pas travailler une chose sans une autre, etc. Donc le dk aujourd'hui, il est obligé de se poser ces questions parce que, justement, la masculinité, pas seulement au niveau de contexte, mais aussi de classe, de race, etc...

Une autre critique faite aux personnages king de Preciado, à l'époque, c'était qu'il mettait en évidence une masculinité qui était la masculinité de banlieue et tout...qui impliquait un autre système qui n'était pas le sien. Après, moi je commence à voir un autre discours sur la question de la légitimité, mais bon, ça c'est une autre chose...

C : j'ai l'impression que ce sont des pratiques qui ne touchent pas tout le monde, même si ce sont des espaces dites ouverts. En Barcelone, beaucoup des personnes faisant du post-porn sont migrantes, mais ici, en France, je n'ai pas vu ça. Peut-être, il y a des personnes migrantes mais d'autres pays centraux. À Barcelone ou aux Etats-Unis ce sont des marges qui ont commencé à mettre ça en mouvement, mais cela arrive en Amérique Latine d'une autre façon : c'est peut-être des personnes privilégiées, qui ont accès aux réseaux internationaux, qui les suivent.

RB : moi, ce que je peux te dire ce que le post-porn est né dans un contexte blanc et occidental, en tout cas, un contexte de privilège : aux Etats Unis, en Europe, en Espagne... des personnes privilégiées vis à vis de certaines choses, par exemple pour la blancheur, parce qu'au niveau de classe sociale, pas du tout. Donc, là aussi, il faut voir la chose. Moi, je pense pas que... il faut que tout le monde... alors l'accessibilité et l'usage sont deux choses différentes. Si on parle

d'accessibilité : le fait que souvent le post-porn est considéré pas accessible parce que trop poussé, provocateur, etc., donc les gens ne peuvent pas comprendre... Alors, déjà, il faut me dire qui sont les gens, parce que... il y a des personnes qui sont une individualité et après, bien sûr, à l'intérieur d'un système... mais dire "les gens ne comprennent pas", c'est toujours une perspective infantilisante des personnes et qui renvoie à une idée de classe [---]. Pour moi, le post-porn a un effet très important, militant et politique vers le système social, en général : il permet de visibiliser tout un tas de choses à travers l'entrée de la sexualité, donc montrer comment la sexualité est politique... donc, suivant Gayle Rubin, etc. il le met vraiment, le concrétise, le matérialise, le performatise, si on voit la performance comme une tournante non représentationnelle [---]

Pour moi, les techniques du post-porn sont des dispositifs et je vois pas pourquoi tout le monde doit utiliser ces dispositifs-là. S'il y a d'autres contextes qui peuvent prendre des choses, les décliner à sa façon, faire toute une autre chose... Pour moi, le post-porn est efficace au moment qu'il permet, dans un contexte occidental, privilégié et européen, par exemple, de mettre en évidence les pouvoirs, les discours dominants d'un système. Moi par exemple, dans mes performances, je m'adresse aux personnes comme moi, à des personnes blanches ou avec des passeports européens, un peu près de mon âge, du contexte que je connais parce que pour moi, la révolution d'abord tu la faite là où tu es. C'est pour ça que pour moi, c'est toujours important de travailler toujours sur son positionnement. Donc moi, ce qui m'intéresse, ce n'est pas aller à travers le post-porn, la sexualité, le corps, aller déconstruire tous les systèmes mondiaux. Ce qui m'intéresse c'est aller déconstruire et aller toucher mon contexte, donc j'ai trouvé que le post-porn pouvait avoir des éléments adaptés à ça, mais je ne vois pas pourquoi tout le monde doit utiliser du post-porn. Pour moi, tout circule... et c'est pour ça que moi, j'aime bien l'approche décoloniale, que j'ai découvert après, on peut dire récemment, et que moi ça m'a donné un nouveau souffle à tout, une nouvelle perspective. Moi, j'aime bien l'idée de théorie voyageuse de la décolonialité. Ce concept-là, la décolonialité du software et tout... pour moi c'est très important parce que je pense que je peux appliquer certaines choses dans mon contexte de privilège, universitaire, mon positionnement d'universitaire. Donc, moi, la révolution et le post-porn, je les faits d'abord dans mon contexte, ce qui ne veut pas dire forcément de le faire à l'intérieure une salle universitaire, mais de contaminer les contextes et les personnes. Donc, je travaille à la Sorbonne avec Slavina, dans la Biennal de géographie féministe qu'on a organisé. On a mis dedans des performances, des choses des concepts, des pratiques. Donc, plutôt que de me demander pourquoi on a pas impliqué des personnes noires dans le post-porn, moi je me dis : peut-être qu'elles n'avaient pas besoin... leurs besoins sont autres et qui, en revanche, il y a tout un tas de choses qui circulent et que, après il faut aussi... moi, je me basse pour le post-porn, sur l'autodéfinition et tu te reconnais dans ça. Je pense que le risque c'est toujours d'universaliser les choses. Je me demande au même temps, si moi, si on parle de légitimité et de privilèges, moi je me dis : pour quoi moi, blanche, européenne, tout ça, je dois me demander pourquoi les personnes non blanches ne font pas du post-porn. Il faut que je me question toujours sur si mes pratiques sont inclusives ou exclusives. Pour moi, c'est fondamental cela. Après, moi, ma réflexion va dans la recherche toujours de la construction d'espaces ouverts, mais pas de me demander pourquoi tu viens pas. J'essaye de me demander, à la limite, pour quoi moi, je ne suis pas en contact avec toi et donc de trouver, d'expérimenter des choses qui me permettent de dire :

Rachele, pour quoi tu ne connais pas Caro, par exemple... donc, je me suis questionnée toujours sur ça, et de mettre la discussion toujours sur ça. Pour moi, c'est une pratique révolutionnaire, pour moi, pour ma vie, pour ma pratique de l'enseignement, de la recherche, que j'ai découverte avant de devenir enseignante titulaire, quand j'étais précaire. Je l'ai utilisé à partir de mon positionnement de précaire, après, en tant qu'enseignante, je l'utilise à partir de mon positionnement non précaire

C : avant que le mot post-porn se répandait, il y avait déjà, et il y a toujours, des pratiques avec des caractéristiques qui peuvent lui ressembler, mais qui ne s'appelaient pas comme ça. il y a des performeuses qui refusent d'appeler leurs pratiques comme du post-porn... comment ne pas imposer le terme, par exemple ?

RB : ça c'est un autre problème encore, ça c'est ton problème en tant que personne qui fait une recherche dans un contexte institutionnel et dont le travail aura une légitimité différente vis à vis d'autres personnes qui peuvent savoir sur ça. Il faut que tu te questionnes sur ça, mais ta question pour moi, ça va plutôt dans la direction de dire : comment on va faire pour ne pas produire un canon. En même temps, est-ce que le canon c'est plus mal que ça ? Je ne sais pas, mais il faut se positionner vis à vis de ça... Après tu prends ta responsabilité et tu assumes. Moi, par exemple, j'avais organisé le travail de la fulminante à Paris, en 2012 ou en 2013. Moi, j'ai connu son travail comme post-porn. Après, quand j'ai parlé avec elle, elle me dit : non, mais moi je ne fais pas du post-porn... Après oui, j'utilise le terme post-porno parce que c'est tout de suite compréhensible, en fait, et que ça va dans une direction qui m'intéresse... En gros, au niveau d'affichage et de marketing, on va dire. Ce qui est arrivé une fois... j'avais écrit un premier article sur le post-porn et je me questionnais sur tout cela : comment ne pas reproduire le canon d'un mouvement qui se caractérise justement pour la non-définition ? Je trouve que maintenant, la définition est devenue la question de la non-définition, un peu comme le postcolonial ou le postmodernisme, c'est un peu le destin de tous les post comme tournant paradigmatique. Donc moi, j'avais écrit ce premier article et un collectif qui s'appelait Rosario Gallardo, en Italie : un des peu collectif qu'il y avait à l'époque... Moi, je l'ai mis comme étant du post-porn. À l'époque il y avait Slavina qui se définissait comme post-porn et, en eux, je voyais en quelque part du post-porn. Après la sortie de l'article, moi je n'étais pas trop en contact avec eux. J'avais fait lire mes articles aux personnes sur lesquelles j'avais fait la recherche. J'avais juste signalé dans l'article le travail de Rosario Gallardo. Ils ont lu mon article après, et une de deux a dit : ah non, alors, moi je ne suis pas post-porn, parce que moi je ne fais pas des choses que tu mets dans ton article. Moi, je lui ai dit : tu es post-porn si tu te penses être post-porn... moi, j'ai mis des caractéristiques qui me semblaient majeures à l'intérieur des collectifs et des personnes, des performeuses, que j'ai côtoyé. Après, bien sûr, vous, vous êtes un couple hétérosexuel, donc déjà ça change... Pas pour le fait que vous faites des pratiques hétérosexuelles, mais parce que vous êtes en couple et vous travaillez en couple, vous êtes mariés... Déjà ça fait une différence d'approche, donc forcément vous avez une sexualité qui est votre sexualité intime et votre sexualité publique. Par exemple, des pratiques d'analité étaient pour eux une autre chose. Moi, j'ai mis que l'analité est quelque chose d'affiché dans le post-porn, mais bon, si tu n'as pas envie de le faire, tu n'es pas obligé. Pour moi, le problème ce que l'on a tendance à

faire dans le milieu queer... à voir les cv, de voir si tu as des [---] ça c'est bien... des queers pures et dures, sinon tu es mauvaise... S'interroger sur tout ça c'est très important, sur tout s'interroger sur ses pratiques académiques : la responsabilité que l'on a quand on écrit sur d'autres et tout... au même temps, travailler aussi sur la production d'une police queer, d'une police post-porn. Cela a un risque quelque part, de se déresponsabiliser et de ne pas prendre de position... toujours de se positionner vis à vis d'un autre...donc une réaction, plutôt qu'une estimation, parce que si tu énonces quelque chose, tu prends le risque d'énoncer quelque chose qui peut être faux, qui peut être mauvais, qui peut blesser des gens et qui te vulnérabilise. Au contraire, si tu dis des choses et je dis : ah non, c'est pas bien ça... j'ai ma position vis à vis de la tienne. Je trouve que c'est assez complexe, mais que c'est un noyau fondamental maintenant.

C : est-ce que tu as fait des pratiques de ce style ailleurs l'Europe occidentale ?

RB : non. Non, parce que, alors, l'Amérique-Latine... c'est mon rêve d'y aller. J'aurais bien aimé faire un travail avec PorNo porSi, avec des collectifs au Brésil... mais j'ai jamais fait. J'ai jamais eu vraiment la possibilité. En revanche, j'ai suivi le travail de certains doctorants qui étaient en France, d'origine de l'Amérique Latine... et surtout, grâce à mon alliance avec Slavina, qui fait toute la production en espagnol, je me tiens à jour sur ça. Après, pour moi, l'autre partie, ça serait l'Afrique du Nord, parce que moi j'ai beaucoup travaillé au Maroc. Toute ma réflexion postcoloniale était au Maroc. J'ai un rapport assez complexe... parce que moi je suis... pour moi c'est mon pays, mais bon, je ne peux pas dire mon pays, car je suis italienne, blanche et j'ai un passeport européen et tout. Mais j'ai fait tout un tas de choses depuis que j'ai 19 ans. Ma formation était plutôt là-bas. Même ma formation de résistance et de détournement des pratiques, parce que moi, j'arrivais à détourner de l'argent des projets de l'université en Italie pour porter les institutions marocaines en Italie. J'arrivais à faire tout un tas de choses pour faire le hacking de l'académie à l'époque, vis à vis du Maroc. Donc, moi, j'aimerais bien faire quelque chose au Maroc. Au même temps, je pense que je peux pas me pousser autant, me proposer, parce que c'est pas mon contexte véritable de construction. Je serais toujours une alliée. Je suis prête à collaborer, mais lorsqu'elle n'est jamais arrivée cette demande... mais la collaboration m'a été demandé pour d'autres choses... donc, je vais pas m'imposer. Cela dit, moi, maintenant, je veux organiser des scènes de conférences dans l'espace public, mais qui ne sont pas d'éducation populaire, mais plutôt une performance de la légitimité de la connaissance institutionnelle. Je reprends l'idée coloniale... puis que pendant le colonialisme français en Afrique du nord, il y avait ce qui s'appelait les unités mobiles : des unités en camion... comme ça... qui allait dans les petits villages porter le savoir et la santé. Ça servait pour étouffer les émeutes et pour montrer la grandeur de la France. Je suis en train de monter des cours dans l'espace public, véritablement, des cours que je fais à l'université, donc d'épistémologie et tout... et qui sont pour entraver [---] la légitimité qui donne le fait d'être professeure à la Sorbonne, de déconstruire tout le discours raciste, qui est très fort. J'ai décidé de le faire en Italie, parce que je viens de là-bas, parce que les élections en Italie ont montré une augmentation de l'extrême droite et donc, j'ai décidé de préparer ça.

Alors, c'est quoi pour moi la relation avec le post-porn ? D'abord, parce que l'empowerment que j'ai, je l'ai appris de là, de ma recherche sur le post-porn, des ateliers que j'ai faits, etc. Deuxième chose, le fait que m'a permis d'avoir tout un réseau de relations affectives et l'affection, l'amour, c'est fondamentale pour moi, pour faire certaines choses, donc tu sens que tu as un réseau de protection [---] qui surtout, dans un espace public peut te trouver une chose [---] l'usage détourné de l'espace public, parce que comme le post-porn porte dans l'espace public ce qui est considéré du privé, moi j'essaie de porter dans l'espace public, ce qui est considéré de l'espace fermé de l'université : un contexte appart. Et aussi, la question de la performance, que j'ai appris dans le milieu post-porn. Alors, je ne me mettais pas nue, par exemple, qui est une des choses qu'on fait... Je pense pas que ça soit la nudité forcément le véhicule, mais plutôt l'approche et la circulation de tout un tas des choses. Donc, je dirais pas que je vais faire des ateliers post-porn dans l'espace public en faisant ça. Mais mon parcours post-porn m'a porté à créer des choses pareilles, à partir de mon positionnement, qui est pour une éducation, et j'assume le terme éducation, antiraciste, en Italie, dans le contexte où je le ferais, dans des parcs... fréquentés par une certaine bourgeoisie romaine ou de Milan, etc. Je vais pas le faire dans des parcs de migrants, parce que moi, je m'intéresse à ma classe de référence : à des personnes qui ont les mêmes privilèges que moi.

C : tu vas le faire quand ?

RB : je vais le faire en mai [---] j'ai un Erasmus à Rome, j'aurais des classes d'étudiants à l'université et après, je vais essayer de faire un cours similaire dans l'espace public et je les inviterais à venir. Au même temps, je mène une modalité d'atelier que j'ai appris dans le post-porn à l'intérieur de l'université. Donc, les étudiants, je les ai trois heures et je vais faire un cours sur le féminisme, mais à travers des techniques de participation que j'ai apprises, qui sont partie de l'éducation populaire, de la pédagogie des opprimés et tout, mais que j'ai apprises à travers le post-porn. C'est une question de chaînes et de voyages et de comment on apprend les théories et les pratiques, et tu les mets ensemble, d'abord, à partir de ton contexte... reconnaissant l'attention toujours et l'apport des autres. On est dans une perspective de circulation et pas de légitimation.

C : j'étais en train de penser le post-porn comme une créations des positions d'énonciations corporelles qui déplacent la prise de parole conventionnelle, dominante : où, pour être écouté, il faut avoir une position de pouvoir ou suivre une performance qui reproduit les relations de pouvoir existantes. Est-ce que tu aurais des pistes là-dessus ?

RB : le fait de mettre le corps en avance, fait déjà ce tour. C'est à dire que tu n'as plus une division entre la tête et le corps. Donc, pour moi la réélaboration de tout ça, c'était la grande révolution. Parce que moi, à partir de mon positionnement, en tant que personne ayant fait un doctorat et tout... moi j'étais une tête. C'était ma tête qui parlait d'abord. Donc, l'énonciation à partir du corps, ça été pour moi la grande révolution, qui m'a porté le post-porn. Je pense qu'à partir de là, il y a beaucoup de façons dans lesquelles on peut décliner cela. Je te dis, par exemple, moi, j'ai fait une performance avec Slavina, qui s'appelle [---] C'est un travail qui interroge l'éthique du care et la relation entre

les personnes à un moment donné dans un espace donné. Ça arrive au moment où on s'écrit sur internet tout le temps... qu'est-ce qu'arrive aux moments où on se rencontre ? et comment ces moments-là, qu'on fait dans un certain espace, dans un certain milieu, vont quelque part, déterminer après, pour toujours nos vies ? Et sur le fait que la rencontre est souvent un échange, un échange qui peut être plus ou moins avec le care des autres : de sentir que tu transmets quelque chose à une autre personne, que tu prends soin de l'autre personne, mais tu dois aussi prendre soin de comment tu lui transmet une chose. Pour moi, la transmission doit être au cœur de mes problématiques et de mes questionnements parce que je suis enseignante... rôle social, payé par l'état, un rôle très fort de formation officielle. Parce que, bon, je peux enseigner aussi chez moi. Si j'enseigne chez moi, la personne qui vient, bien sûr, il y aura le même contenu, mais elle n'obtiendrait pas un diplôme. Donc ce n'est pas reconnu. La reconnaissance de ce que j'ai fait, pour l'état [---] des personnes et tout ça. Donc, c'est fondamental.

Pour moi, la transmission est toujours passée par les mots. L'espace de parole était l'espace des mots. Donc, dans cette performance : moi et Slavina, nous avons les deux lu. La première fois on l'a fait, la deuxième fois, non...parce qu'on le fait au fur et à mesure de la recherche. Dans cette performance, une personne vient chez nous et l'invitation qu'on lui fait c'est de faire sur moi, pour moi, avec moi quelque chose que tu aimes bien et que moi je n'ai jamais fais. Donc, chez moi tu me dis : je voudrais te brosser les chevaux avec un stylo... parce que c'est une chose que j'aime bien... Donc, j'accepte, j'ai confiance au fait que si toi, tu l'aime bien, peut-être que moi aussi, je peux l'aimer. Et qu'est-ce que ça te fais que tu dois le faire ? moi, je l'ai jamais fait, donc, tu dois pas me faire mal, il faut faire attention que ça ne tire pas, que je ne sois pas choquée par ça... donc, toutes les petites attentions... Et à la fin de ça, on donne... on a des choses à manger à côté de nous, et on donne à la personne une chose à manger directement dans la bouche avec un petit papier qui dit : merci pour ton geste, cela c'est le gout que ton geste a pour moi. On a des chips comme du gingembre confit, comme du chocolat, comme des cornichons... toutes les différentes gammes du goût... Pour quoi je te dis ça ? Parce que j'ai mis dans ma vie, toujours des mots en avance, donc, pour moi, ça c'est un espace d'expression et de prise de parole avec une autre personne, avec les corps et les gestes. Après, il y a des personnes qui se mettent à me raconter des choses, il y e eu des personnes qui sont venues chez moi et elles me disent : ce que je voudrais bien, c'est de te transmettre des idées que j'ai eu pour ma thèse. J'ai dit : oui, mais si tu attends que je te réponde... Non. Je te parlerais pas. Je t'écouterai et puis, je te dirais pas si je trouve bien tes idées, mais le fait de t'écouter raconter ta thèse, comment je l'ai vécu, moi. Peut-être que ta thèse soit géniale, mais pour moi, je l'ai mal vécu pour tout un tas de raison et je te donne quelque chose qui a un mauvais goût. Ça ne veut pas dire que ta thèse est bête. Ou au contraire : ah ! J'ai bien aimée que tu m'aie raconté ça, j'étais bien disposée à faire ça... Voilà, on a eu des choses très différentes... et ça interpelle aussi... comme on l'a fait toujours à deux, moi et Slavina, une face à l'autre, comment nos corps interpellent les gens de façons différentes [---].

Après, les mots, la parole, ça peut être aussi quelque chose qui te met à l'abri... de ton désir, de ton corps, et tout ça... dans mon cas, je pense que les personnes sont beaucoup chez moi... le fait que je suis une académicienne, donc maitre, on va dire, de la parole et le fait que je ne pouvais pas parler... peut-être que, justement, ça a donné plus d'espace de liberté aux personnes qui se sentaient

pas jugées de ce que je pensais, de ce que je disais... Mais là, c'est une chose à laquelle tu me fais réfléchir maintenant, parce que je n'avais pas pensé à ça: que peut-être on pouvait se libérer plus avec les gestes qu'avec la parole à ce moment... Au même temps, les gestes et les corps, c'est aussi contraignant. Je vois à l'Université, par exemple, que dans les travaux dirigés que je suis, j'ai essayé d'introduire des méthodologies d'éducation populaire féministe et que j'ai appris dans les ateliers post-porn, mais pour les étudiants, quand je ne les fais pas travailler sur la parole, ça devient très difficile, parfois, ça devient presque une agression, donc je dois faire très attention à ça. Parce qu'au moment où la demande de mobiliser les corps à l'intérieur de l'espace de l'université, où ils sont habitués à ne pas utiliser leurs corps...ils pensent que leurs corps restent dehors. Après, ils se rendent compte que selon le corps que tu as, tu as des discriminations, tu as des... voilà. Il faut le faire comprendre, mais mobiliser les corps ça reste un grand problème.

J'ai fait avec Slavina, il y a deux ans, un atelier dans un cours de géographie des émotions. On a fait un seul exercice dans lequel on mobilisait le corps et il y a eu pas mal des personnes qui n'ont pas participé. Et ce n'était rien de... c'était juste le fait de faire deux lignes et une personne passait au milieu des lignes, mais on lui empêchait de passer. Elle devait trouver des techniques pour passer. On mobilisait le corps et le contacte physique... c'est... Mais, bon pour des autres, c'était la libération totale, à l'intérieur d'un espace universitaire en relation avec leurs camarades. Mais il faut faire toujours attention.

C : est-ce qu'il y a des enregistrements de ce type d'exercices?

RB : non, on ne l'a pas enregistré, mais on va le faire le 2 juin. En ce moment, on collabore avec des artistes. Je vais t'envoyer l'information... Je t'envoie l'invitation à cette performance day qui est sur la confiance [---] Après, le 19 juin, au FGO, je vais participer à une soirée queer avec une conférence performative. Et si tu veux je peux t'envoyer un article, que j'ai écrit mais qui est encore à publier. C'est un article performatif.

[---] Le numéro de Miroirs/Miroirs où il y a l'explication d'un atelier dk qu'on a fait à bordeaux, tu l'as vu ? c'est un numéro sur le dk. Il y a un retour des personnes non-cis. Je pense que ça peut t'intéresser. Et t'as vu le livre que j'ai fait sur le dk ? C'est un italien, c'est surtout un livre photographique... Après, le 8 juillet, moi et Slavina serons au festival d'Avignon avec un truc sur le DK. Ça sera une conférence performative.