

Cahiers du Master Genre

MÉMOIRE RECHERCHE

Master interuniversitaire
de spécialisation en
études de genre

Édition 2018-2019

Drag nouvelle génération : vers une performance postgenre ?

Dans quelle mesure la performance drag pourrait-elle être envisagée comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre ?

Alessandra Vitulli



RESUME (mots clés : travestissement, performance, queer, bicatégorisation, LGBTQI+)

La remise en question de la bicatégorisation de genre atteint progressivement différents pans de la population au travers de divers médias. Un des terrains les plus fertiles quant à cette remise en question m'a semblé être le milieu drag, au sein duquel des figures incatégorisables semblent fleurir. Un lieu bruxellois m'est apparu comme particulièrement ancré dans cette tendance : le *Cabaret Mademoiselle*. En effet, des figures empruntant autant aux représentations socialement perçues comme «masculines» et comme «féminines» y performent et y questionnent. L'injonction à se conformer à une seule des deux uniques catégories de genre socialement considérées représente une oppression pour bon nombre de personnes. Combattre cette oppression passe donc par le questionnement de cette injonction. Je me suis demandé si les performances drag de la tendance que nous venons d'évoquer participaient de cette remise en question. Au fil des pages de ce mémoire, nous nous poserons donc la question suivante : Dans quelle mesure la performance drag pourrait-elle être envisagée comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre ?

Pour y répondre, j'emploierai une méthodologie queer qui est, selon Halberstam, la combinaison de différentes méthodes de recherche, souvent perçues comme étant en désaccord les unes avec les autres. Cette méthodologie trahit une certaine déloyauté envers les méthodes disciplinaires conventionnelles. L'idée est de rejeter la contrainte académique d'une cohérence disciplinaire. Halberstam prône une approche interdisciplinaire qui combine des éléments récoltés auprès de personnes ainsi que des éléments récoltés de textes (1998, pp. 10-13). J'ai trouvé plutôt intéressante l'idée de bricoler sa propre méthodologie, indéfinissable, hors des catégories préexistantes, unique, queer en quelque sorte. J'ai donc voulu allier différentes techniques de recherche et mobiliser diverses disciplines. Ainsi, j'ai eu recours à des entretiens semi-directifs avec des artistes mais également à des observations de performances du *Cabaret Mademoiselle*. J'ai, par ailleurs, souhaité, à l'aide d'un carnet et d'un crayon, saisir au vol les conversations informelles et autres commentaires émanant des artistes et du public qui parvenaient jusqu'à moi. Concernant la mobilisation de concepts théoriques, adopter une position constructiviste m'a paru inévitable pour ce sujet. Je me suis à la fois référée à des auteur·rice·s sociologues, anthropologues, linguistes, issus des études de genre, des théories queer et d'autres domaines encore. Je pense que mobiliser une méthodologie queer peut s'avérer particulièrement pertinent pour traiter d'un objet d'étude lui-même queer.

J'ai souhaité mettre en place, avec les artistes, des discussions assez ouvertes, les laissant relater leur expérience personnelle de façon assez libre. De cette manière, la recherche serait, en quelque sorte, menée par les premières personnes concernées, les artistes étant libres de discuter, à partir de leurs pratiques et performances, leurs perceptions, réflexions ou encore représentations comme iels le souhaitaient. Il s'agit de l'intention de construire une recherche avec des personnes et non sur des personnes, afin de ne pas les transformer en objets de recherche «leur enlevant toute capacité d'action et de subjectivation» (Greco, 2018, p. 83). Par ailleurs, afin de donner la parole et de la visibilité à des personnes qui en ont généralement moins, dû à une position sociale marginalisée, je tenais à accorder de la place dans mon échantillon de recherche à des personnes qui ne sont pas nécessairement cisgenres, pas nécessairement blanches et pas nécessairement des hommes.

Tout au long de ce travail, nous avons pu constater que, bien que les artistes mentionné·e·s se réfèrent aux représentations socialement associées à la «féminité» et à la «masculinité», il serait incorrect de dire que les personnages de la nouvelle génération drag sur lesquels nous nous sommes penché·e·s renforcent la bicatégorisation de genre. En effet, la remise en question du système de genre en tant que système (bi)catégoriel se trouve ancrée dans leur démarche et transparait aussi bien dans l'esthétique de leurs personnages que dans leurs performances et leurs discours. Tout le paradoxe de cette recherche repose d'ailleurs sur cette distanciation des catégories de genre malgré l'emploi des éléments qui les constituent. Ainsi, nous avons soulevé la difficulté à penser hors de ces catégories, à penser au-delà, ce qui implique l'utilisation d'éléments traditionnellement associés au «féminin» et au «masculin». Par conséquent, nous pouvons également mentionner la difficulté à penser l'humain hors du système de genre. Si les drag queens que nous avons rencontrées tout au long de ce travail prennent la liberté de s'affranchir des codes traditionnels du travestissement, certains - tels que le maquillage et les talons, par exemple - restent cependant très souvent mobilisés et la distinction drag queen/drag king est néanmoins toujours présente et visible. Cependant, je pense, personnellement, que nous allons tout de même vers un effacement de cette distinction. Toutes les frontières se brouillent progressivement, qu'il s'agisse de celles entre les disciplines, entre les spectateur·rice·s, entre les performeur·euse·s ou encore entre les types de personnages. Les frontières entre les catégories se faisant de plus en plus poreuses, en arriverons-nous à les effacer complètement pour finir par nous extraire de tout système catégoriel ? Et, dans ce cas, la performance drag aura-t-elle toujours un sens ?

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

ALESSANDRA VITULLI

Drag nouvelle génération : vers une performance postgenre ?

Dans quelle mesure la performance drag pourrait-elle être envisagée comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre ?



Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : VITULLI Alessandra

Date : 16 août 2019

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'A. Vitulli', is written over a faint, light blue circular stamp. The signature is fluid and cursive.

Mes remerciements vont tout d'abord à ma promotrice, Sarah Sepulchre, pour son aide, son écoute et ses conseils. Ensuite, je remercie tout particulièrement les neuf artistes qui ont accepté de me rencontrer et de me consacrer de leur temps, sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour. Merci donc à Alekseï Von Wosylius, Eve, Josie, Kimi Amen, La Big Bertha, La Veuve, Lolla Wesh, Loulou Velvet et Mademoiselle Boop. Je tiens, enfin, à remercier mes parents et Melissa pour leur soutien et les relectures.

Photo de couverture : Kimi Amen

Crédit photo : Melissa Bongiovanni

INTRODUCTION

La remise en question de la bicatégorisation de genre atteint progressivement différents pans de la population au travers de divers médias. Pensons au dossier récent de *L'obs* consacré à la «révolution du genre», affirmant que 14% des 18-44 se considéreraient tout à fait ou plutôt non-binaires (Brouze et al., 2019, p. 24). Un des terrains les plus fertiles quant à cette remise en question m'a semblé être le milieu drag, au sein duquel des figures incatégorisables semblent fleurir. «*Tranimals*», «*club kids*» et autres «drag queer» semblent remporter un succès considérable sur *Instagram*¹. Dans ce contexte, un lieu bruxellois m'est apparu comme particulièrement ancré dans cette tendance : le *Cabaret Mademoiselle*. En effet, des figures empruntant autant aux représentations socialement perçues comme «masculines» et comme «féminines» y performant et y questionnent.

L'injonction à se conformer à une seule des deux uniques catégories de genre socialement considérées représente une oppression pour bon nombre de personnes. Combattre cette oppression passe donc par le questionnement de cette injonction. Je me suis demandé si les performances drag de la tendance que nous venons d'évoquer participaient de cette remise en question. Au fil des pages de ce mémoire, nous nous poserons donc la question suivante : Dans quelle mesure la performance drag pourrait-elle être envisagée comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre ?

Pour y répondre, j'emploierai une méthodologie queer qui est, selon Halberstam, la combinaison de différentes méthodes de recherche, souvent perçues comme étant en désaccord les unes avec les autres. Cette méthodologie trahit une certaine déloyauté envers les méthodes disciplinaires conventionnelles. L'idée est de rejeter la contrainte académique d'une cohérence disciplinaire. Halberstam prône une approche interdisciplinaire qui combine des éléments récoltés auprès de personnes ainsi que des éléments récoltés de textes (1998, pp. 10-13). J'ai trouvé plutôt intéressante l'idée de bricoler sa propre méthodologie, indéfinissable, hors des catégories préexistantes, unique, queer en quelque sorte. J'ai donc voulu allier

¹ @sashavelour (1 million 600 mille followers), @bigandmilky (871 mille followers), @matieresfecales (552 mille followers), @isshehungry (437 mille followers), @salvjia (324 mille followers), @ryburk (170 mille followers), @imp_kid (143 mille followers), @cheddar_gorgeous (103 mille followers), @therealabhora (78 mille followers), @yovska (33 mille followers), @le_menestrel (23 mille followers), @tiggythorn (19 mille followers), ...

différentes techniques de recherche et mobiliser diverses disciplines. Ainsi, j'ai eu recours à des entretiens semi-directifs avec des artistes mais également à des observations de performances du *Cabaret Mademoiselle*. J'ai, par ailleurs, souhaité, à l'aide d'un carnet et d'un crayon, saisir au vol les conversations informelles et autres commentaires émanant des artistes et du public qui parvenaient jusqu'à moi. Concernant la mobilisation de concepts théoriques, adopter une position constructiviste m'a paru inévitable pour ce sujet. Je me suis à la fois référée à des auteur·rice·s sociologues, anthropologues, linguistes, issus des études de genre, des théories queer et d'autres domaines encore. Je pense que mobiliser une méthodologie queer peut s'avérer particulièrement pertinent pour traiter d'un objet d'étude lui-même queer. Notons également que Luca Greco désigne la performance comme une clé de lecture dans plusieurs disciplines (2017, p. 302). En outre, nous verrons que le terrain d'étude (à savoir le *Cabaret Mademoiselle*) se positionne aussi dans cette idée plus large de mélange des genres et des disciplines, rassemblant artistes burlesques, boylesques, drag queens, drag kings, circacien·ne·s, stand-uppers, pole performers, et j'en passe. J'ai donc souhaité ma méthodologie à l'image de mon lieu de recherche.

La période d'observation et la période d'entretiens se sont déroulées simultanément, des allers-retours entre les deux techniques de recherche ayant eu lieu, notamment dus à ma position de spectatrice habituelle. Cependant, avant de m'entretenir avec un·e artiste, je m'assurais toujours d'avoir déjà observé ses performances afin de pouvoir formuler mes questions en fonction de mes observations. La méthode que j'ai employée était à la fois inductive et déductive. J'ai pensé qu'il serait pertinent, dans un premier temps, de me confronter au terrain en étant la plus vierge possible de tout présupposé théorique et de partir pour une première série d'entretiens et d'observations avant de me plonger dans les lectures théoriques, pour ensuite me consacrer à une deuxième série d'entretiens, enrichie de ces lectures. Cependant, cette entreprise était forcément restreinte par certaines limites puisque je possédais déjà quelques connaissances théoriques liées au cursus que je suis. Je ne pouvais donc effectivement pas partir complètement exempté de tout à priori.

J'ai toutefois veillé à ne pas tomber dans une recherche tautologique par rapport aux quelques ressources dont je disposais déjà en mettant en place, avec les artistes, des discussions assez ouvertes, les laissant relater leur expérience personnelle de façon assez libre. De cette manière, la recherche serait, en quelque sorte, menée par les premières personnes concernées, les artistes étant libres de discuter, à partir de leurs pratiques et performances, leurs

perceptions, réflexions ou encore représentations comme iels le souhaitaient. Il s'agit de l'intention de construire une recherche *avec* des personnes et non *sur* des personnes, afin de ne pas les transformer en objets de recherche «leur enlevant toute capacité d'action et de subjectivation» (Greco, 2018, p. 83). J'ai également tenu à instaurer un *safe space* lors de la mise en place des entretiens, en veillant à éviter d'instaurer un rapport d'autorité entre interviewer et interviewé·e, à demander à l'interviewé·e son consentement pour l'enregistrement de l'entretien et à proposer de ne pas y avoir recours, à expliquer à quelles fins seraient utilisés les propos et à indiquer la possibilité de garder certains éléments confidentiels. Les artistes étaient également libres de me rencontrer dans le lieu et le moment qu'ils souhaitaient. La plupart des entretiens ont donc eu lieu au *Cabaret Mademoiselle*, en salle ou en loges, soit lors de jours *off* des artistes, soit avant les spectacles, et duraient entre une et deux heures. J'ai, en outre, participé à un atelier de maquillage drag king au *Cabaret Mademoiselle* dont je n'ai pas tiré de résultats exploitables ici mais qui m'a permis d'amorcer une réflexion liée à une autre facette du questionnement.

Afin de donner la parole et de la visibilité à des personnes qui en ont généralement moins, dû à une position sociale marginalisée, je tenais à accorder de la place dans mon échantillon de recherche à des personnes qui ne sont pas nécessairement cisgenres, pas nécessairement blanches et pas nécessairement des hommes. Cependant, je n'ai malheureusement pas de représentation de personnes racisées parmi les artistes interrogé·e·s. En effet, j'ai rarement eu l'occasion de voir des performeur·euse·s non-blanc·he·s au *Cabaret Mademoiselle* et je n'ai donc pas pu en représenter dans mon échantillon de recherche. Cette faible représentation au sein de l'établissement mérite d'être questionnée, d'autant plus au vu de l'importance accordée à la visibilité des personnes racisées au sein des théories queer (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 50 ; de Lauretis, 2007, p. 106). Cependant, cette question mériterait de faire l'objet d'une recherche complète et je préfère donc éviter de traiter ici le sujet de manière superficielle et incomplète.

Concernant ma position, je pense qu'il est important de mentionner le fait que je n'arrive pas dans ce milieu dépourvue de tout présupposé. Il s'agit d'un milieu que je fréquente déjà depuis un certain temps. Cette position impliquera donc probablement un certain biais lié à mes opinions et impressions personnelles (mais comment ne pas en avoir face à quelque chose d'aussi subjectif qu'une performance artistique ?). Aussi, je pense qu'il est important de considérer ma posture comme socialement construite. Celle-ci n'existe pas par elle-même

mais, comme mon objet d'étude, résulte de circonstances historiques, sociales et culturelles. Par exemple, je me suis construite dans une société binaire, ne légitimant que deux genres. Aujourd'hui, je remets cela en question (dans ce travail mais également en dehors). Cependant, il est nécessaire de tenir compte de ce milieu ayant conditionné ma pensée et de questionner les structures sous-jacentes profondément inscrites en moi. Ici, l'intention est d'ailleurs également de participer à un changement social en visibilisant ce que la société dissimule et rend illégitime : la non-conformité aux catégories de genre.

La plupart des artistes interrogé·e·s emploient le pronom «il» à la ville et le pronom «elle» à la scène, pour leur personnage. Une artiste utilise «elle» dans les deux cas - il s'agit d'Eve - et un artiste emploie «il» dans les deux cas aussi - Alekseï Von Wosylius. Lors des entretiens, tou·te·s les autres voguaient de l'un à l'autre, ne cessant les allers-retours entre accords féminins et masculins, à tel point qu'il était parfois compliqué de savoir si l'artiste faisait référence à sa personne ou à son personnage lorsque l'accord des adjectifs n'était pas clairement identifiable phonétiquement. Peut-être les artistes ne savaient elleux-mêmes pas toujours, la personne et le personnage se rejoignant sur certains points. Certain·e·s évoquent d'ailleurs le personnage comme un prolongement d'elleux-mêmes. Afin d'éviter toute confusion, j'emploierai dans ce travail les noms de scène des personnages ainsi que leurs pronoms et accords. J'emploierai toutefois l'écriture inclusive pour l'accord des adjectifs lorsque le doute est permis dans les citations. Lorsque l'accord d'un adjectif employé par l'artiste correspond au pronom de la personne mais pas à celui du personnage, je maintiendrai tout de même l'accord tel quel. De cette manière, j'aspire à octroyer le plus de place possible à l'autodétermination.

Tout au long de ce mémoire, je parlerai de représentations «masculines» et «féminines». L'emploi de cette terminologie pose question en ce que lorsque je définis un élément comme faisant partie des représentations «féminines», par exemple, je fais intervenir mes propres perceptions quant à, d'une part, la délimitation des catégories de féminité et de masculinité telles que perçues par la société et, d'autre part, la liste des éléments pouvant intégrer ces catégories. Evidemment, nul besoin de rappeler que ces éléments ne sont pas intrinsèquement féminins et masculins mais qualifiés comme tels dans les perceptions sociales, ce dont j'essayerai de rendre compte le plus justement possible.

CADRE THÉORIQUE

L'étymologie du mot drag peut être liée à plusieurs éléments historiques mais l'origine la plus régulièrement évoquée renvoie à la culture théâtrale et à l'acronyme de «*Dressed As a Girl*». Selon Luca Greco et Stéphanie Kunert, le terme est aujourd'hui employé pour faire référence aux pratiques d'incarnation de genre au sein des cultures lesbiennes, gaies, trans* et queer (2016, p. 222). Elsa Dorlin définit la pratique drag comme une culture consistant à «performer tous les traits caractéristiques d'une femme (drag queen) ou d'un homme (drag king), travaillant tous les artifices et postures du féminin et du masculin, quitte à les pousser à leur paroxysme» (2008, p. 112). Esther Newton, en 1972, expliquait que, dans la terminologie du milieu homosexuel, le terme drag queen désignait simplement un homosexuel qui s'habillait souvent ou habituellement de vêtements pour femmes, alors que le terme drag butch désignait une femme lesbienne qui s'habillait souvent ou habituellement de vêtements pour hommes (1972, p. 18). La littérature consultée dans le cadre de ce travail évoque plus les drag queens que les drag kings, qui manquent énormément de visibilité, nous y reviendrons plus loin. Selon Greco et Kunert, «les drag queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, joués par des personnes assignées "homme" à la naissance» (2016, p. 222). Notons qu'Esther Newton affirme que, étant donné que les drag queens sont les personnes qui incarnent de la manière la plus flagrante le stigma qui repose sur les homosexuels, les drag queens professionnelles sont donc, en quelque sorte, des homosexuels professionnels (1979, p. 3).

Greco et Kunert expliquent que, dans les années 20 et 30, les bals («*balls*») et l'engouement de la presse autour de ces derniers ont grandement contribué au développement de la culture *drag* - même si ceux-ci existent depuis la fin du XIXe siècle. Au travers de la danse et du travestissement, les genres sont mis en scène par un public gai et lesbien (2016, p. 223). C'est également la présence des «garçonnes» de cette époque qui mènera le travestissement à devenir une forme de contestation des identités de genre (Barbier, Bargel, Beaumont, Darmon et Dumont, 2016, pp. 660-661). C'est dans les années 80 que les communautés drag noires et latinas prennent leur place au sein de cette culture, à New-York, et que se développe le système communautaire de *houses*, des familles de substitution fonctionnant sur un système d'entraide entre personnes marginalisées au sein du milieu gai blanc et de leur famille d'origine (Greco et Kunert, 2016, p. 223). Cette époque est dépeinte dans la série *Pose* de

Ryan Murphy, Brad Falchuk et Steven Canals (2018). La culture drag a été popularisée auprès d'un large public au travers, notamment, du documentaire *Paris is Burning* de Jennie Livingston (1990) et de l'émission américaine *RuPaul's Drag Race* (depuis 2009) (Greco et Kunert, 2016, p. 222).

Concernant les drag kings, comme l'expliquent Luca Greco et Stéphanie Kunert mais également Elsa Dorlin, la masculinité blanche petite-bourgeoise, à savoir la masculinité dominante, est caractérisée par un manque de performativité et est donc particulièrement complexe à performer : en effet, la dimension performative de cette masculinité est généralement invisible (2016, p. 225 ; 2008, p. 124-125). Halberstam (citée par Greco et Kunert, 2016, p. 227) observe d'ailleurs que, lors de concours, les masculinités blanches sont moins théâtralisées que les masculinités noires et asiatiques. L'enjeu lié aux performances de drag kings est donc de comprendre comment performer ce que l'on conçoit comme «naturel» et en dehors de toute performativité. «Comment . . . rendre compte de l'appareil performatif qui produit . . . une performance pensée comme "naturelle" et échappant à toute mise en scène ?» Le *kinging* (terme théorisé Halberstam) tente de mettre en évidence la performativité de cette masculinité dominante perçue comme neutre et invisible en la parodiant (Greco et Kunert, 2016, p. 225). En bref, comment performer la masculinité blanche dominante et pointer son caractère performatif alors que celle-ci nous semble aller de soi ? «Tout se passe comme si certaines performances étaient d'emblée posées comme originales, authentiques et réelles, alors que d'autres sont parodiques et inauthentiques» (Dorlin, 2008, p. 125). Cette difficulté à performer la masculinité dominante est peut-être la raison pour laquelle les drag kings sont bien moins présents et visibles sur la scène drag que les drag queens.

Esther Newton affirmait déjà dans les années 90 cette emphase mise sur les queens au sens large, à savoir tous les personnages «féminins», qu'ils soient incarnés par des hommes ou des femmes - bien que les hommes se voient bien plus facilement accorder une place sur scène dans le milieu homosexuel (1996, p. 73). Par ailleurs, Jack Halberstam, dans *Female Masculinity* (publié sous le nom de Judith Halberstam), souligne le manque évident d'intérêt pour la masculinité sans les hommes et affirme que les «masculinités héroïques» (donc dominantes) dépendent de la subordination des masculinités alternatives. Cela explique que les *female masculinities* représentent les rebuts de la masculinité dominante, ce qui laisse apparaître la *male masculinity* comme une chose réelle (1998, p. 13 ; p. 1). La combinaison «femme incarnant un personnage masculin» est donc depuis longtemps la grande perdante de

la loterie de la scène drag. Sam Bourcier évoque cette invisibilisation également présente dans la littérature : «Les drag kings faisaient intégralement partie de l'euphorie de genre des années 1990. Mais ni chez Butler ni sur le marché de l'*entertainment*, ils n'ont pu accéder au statut paradigmatique flamboyant et hégémonique de la drag queen» (2017, p. 141). Cette réflexion sur les drag kings nous permet de comprendre que la féminité ne semble pas aller de soi. Sa performativité n'est donc pas invisible, pas neutre. Il est, de ce fait, plus aisé de performer et de «caricaturer» la féminité, tout comme les masculinités alternatives du «rappeur Noir» ou encore du «prolo du Nord», que de performer la masculinité blanche dominante qui nous semble neutre. En effet, ces figures sont déterminées par rapport à la figure de référence qui est cette masculinité dominante (Dorlin, 2008, p. 124).

Les numéros des artistes drag sont appelés des performances. La culture de la performance, aux Etats-Unis à la fin des années 60, est considérée comme un genre artistique au sein duquel le corps se fait espace de création et de contestation de l'ordre social (Greco et Kunert, 2016, p. 223). Luca Greco souligne la difficulté de définir la performance en raison de son caractère multidimensionnel mais liste plusieurs caractéristiques renvoyant à ce terme. Parmi celles-ci, nous retrouvons notamment l'interdisciplinarité, une importance cruciale accordée aux corps racisés, genrés et sexualisés, un accent porté sur l'expérience aussi bien de l'artiste que du spectateur, ainsi qu'une rupture avec l'*establishment* artistique et politique (2017, p. 303).

Concernant cette importance des corps genrés au sein du concept de performance, interrogeons-nous sur la manière dont ceux-ci sont constitués. En effet, dans notre société, l'idée que le féminin et le masculin auraient un fondement physiologique, une essence, se porte plutôt bien et les caractéristiques psychologiques attribuées aux «hommes» et aux «femmes» sont généralement perçues comme factuelles. Cet «argument» est généralement mobilisé pour justifier la célébration et la légitimation de ce qui se trouve du côté du masculin plutôt que de celui du féminin (Boni-Le Goff, 2016, p. 160). Cependant, la distinction entre sexe et genre est venue déstabiliser cette idée. En effet, selon cette distinction, le genre représente la dimension sociale du binôme «genre/sexe» alors que le sexe représente sa dimension biologique. Le genre serait donc socialement construit (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 24). Toutefois, nous pourrions envisager le genre et le sexe différemment qu'au sein de cette opposition «nature/culture». Ainsi, de nombreux·ses auteur·rice·s postulent que les catégories de sexe (mâle et femelle) sont étiquetées comme une réalité biologique

parce qu'on les fait passer pour naturelles, ce qui en fait des catégories indiscutées et indiscutables, des évidences non-questionnées ne paraissant absolument pas arbitraires au sens commun (Guillaumin citée par Raz, 2016, p.87 ; Kraus, 2000, p. 188 ; Touraille, 2016, p. 369). Or, ces catégories seraient, tout comme le genre, créées socialement et culturellement. En effet, la biologie montre que le sexe ne repose pas sur une stricte dichotomie mâle / femelle (Raz, 2016, p. 87)².

Par conséquent, cela veut dire que la science fabrique la différence sexuelle en décidant délibérément de sexuer le biologique de façon binaire et selon la division traditionnelle de genre (Kraus, 2000, p. 213). Ainsi, Christine Delphy avance l'idée que «le genre précède le sexe» et que genre et sexe représenteraient tous deux du social, le sexe correspondant aux «représentations qu'une société donnée se fait de ce qu'est "la biologie"» (citée par Kraus, 2000, p. 188). Autrement dit «il y a toujours déjà, dans ce que nous appréhendons communément comme le "sexe biologique" des individus, du genre et les traces d'une gestion sociale de la reproduction, c'est-à-dire, une identité sexuelle (de genre et de sexualité) imposée, assignée» (Dorlin, 2008, p. 38). Judith Butler explique en effet que la différence sexuelle n'est «jamais simplement le résultat des différences matérielles qui ne soient pas de quelque façon à la fois marquées et formées par des pratiques discursives». Elle ajoute que la catégorie de sexe fonctionne comme une norme et «fait partie d'une pratique régulatrice qui produit le corps qu'elle régit», le but étant de «consolider l'impératif hétérosexuel» (2009, p. 15 ; 2005, p. 258). Ce processus de bicatégorisation semble donc reposer sur «l'organisation sociale de la sexualité reproductive, qui construit des identités claires et sans équivoque ainsi que des positions pour des corps sexués l'un en fonction de l'autre» (Butler, 2005, pp. 221-222) et permet ainsi de maintenir, au sein de la société, un ordre social genré grâce à la division et à la hiérarchisation des individus à l'aide de ces catégories (Kraus, 2000, p. 213). Selon Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, «la distinction sexe/genre nécessite [donc] d'être repensée à l'aune de la reformulation du concept de genre. En effet, si le genre n'est pas le sexe social mais le principe de division qui institue les sexes, alors il devient difficile d'opposer le genre au sexe» (2012, p. 40). Par conséquent, nous pouvons en conclure qu'aucune des oppositions «mâle/femelle», «homme/femme» ou encore «féminin/masculin» n'est naturelle et que cette bicatégorisation, dans sa globalité, mérite d'être remise en question.

² A ce sujet, voir également les travaux d'Anne Fausto-Sterling concernant les intersexuations.

Cette bicatégorisation implique des règles et des codes à respecter. Ainsi, être né «mâle» (ou avoir été assigné garçon à la naissance) implique d'être un homme, d'être masculin, d'avoir une sexualité avec des femmes uniquement et inversement pour les personnes nées «femelles». Les situations dérogeant à cette règle sont encore souvent socialement perçues comme relevant d'une «déviance de genre» (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 58). Mais ces normes et codes s'étendent à de multiples aspects de la vie quotidienne, comme notamment l'expression de genre. En effet, celle-ci doit également être en adéquation avec le reste : «Les vêtements sont l'un des lieux centraux de la construction sociale de la différence des sexes» (Barbier et al., 2016, p. 659). Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard désignent le fait d'adopter des goûts, notamment vestimentaires, attribués à «l'autre sexe» comme «une rupture avec l'ordre du genre qui enjoint chacun.e à se conduire conformément à son sexe», une transgression donc (2012, p. 131). Mary Louise Roberts (citée par Barbier et al., 2016, p. 660) souligne d'ailleurs que «le principal reproche fait aux "garçonnes" des années 1920 [était] de transgresser les règles du genre».

C'est cet ordre social assignant les individus à des rôles de genre faits de normes et de codes qui est, selon Greco et Kunert, contesté à travers le travestissement. Ceux-ci avancent que les performances mobilisant le travestissement, centrées sur le corps, le vêtement et la parodie, sont, à partir des années 70 et 80, généralement employées comme une ressource artistique et politique. En ce sens, les pratiques drag se situent dans une perspective politique, «ne [cachant] pas une "vérité" du sexe, mais la [rendant] fictionnelle en révélant son caractère artificiel». Le corps est, en effet, depuis l'émergence de la culture de la performance à la fin années 60, un espace de contestation de l'ordre social (2016, pp. 223-224). Esther Newton rejoint cette affirmation :

The effect of the drag system is to wrench the sex roles loose from that which supposedly determines them, that is, genital sex. Gay people know that sex-typed behavior can be achieved, contrary to what is popularly believed. They know that the possession of one type of genital equipment by no means guarantees the "naturally appropriate" behavior . . . Anthropologists say that sex-role behavior is learned. The gay world, via drag, says that sex-role behavior is an appearance; it is "outside". It can be manipulated at will (1972, pp. 20-21).

Cette «manipulation» dont Newton parle rejoint la «fabrication d'un soi genré», dont Greco parle dans plusieurs de ses écrits. En effet, Luca Greco et Stéphanie Kunert présentent les

performances drag et les ateliers de fabrication d'un personnage comme des «laboratoires de fabrication collective, corporelle et historique d'un soi généré» permettant de faire l'expérience de la dimension sexuée de l'espace public et de la rigidité des rôles de genre dans la vie quotidienne (2016, p. 226 ; Bourcier, 2001, p. 162). Greco déclare également que «toute présentation de soi est aussi une construction de soi, un processus dans lequel le soi ne peut être appréhendé qu'en train d'émerger, de se faire et de se rendre intelligible à soi-même et aux autres : un devenir» (2018, p. 100).

Cet énoncé peut être assimilé au concept phare théorisé par Judith Butler : la performativité du genre. Avant Butler, Esther Newton avait déjà amorcé le concept de performativité du genre dans le cadre de ses recherches sur les drag queens («*female impersonators*») :

Gay people often use the word "drag" . . . to include role playing that most people simply take for granted: role playing in school, at the office, at parties, and so on. In fact, all of life is role and theatre - appearance . . . drag implies that sex role and, by extension, role in general is something superficial that can be manipulated, put on and off again at will (1972, p. 26).

Le concept de performativité du genre de Butler rejoint plusieurs idées discutées dans nos paragraphes précédents. En effet, l'autrice parle des actes, gestes et accomplissements performatifs et explique que «l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs» et ajoute ceci :

Dire que le corps généré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité . . . En d'autres termes, les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive (2005, p. 259).

Elsa Dorlin interprète la pensée de Butler, soulignant que le corps sexué est donc «façonné, discipliné par [un rapport de pouvoir] qui renvoie à un système de domination articulé à l'hétérosexualité obligatoire» (2008, p. 116). Elle ajoute que le genre n'est donc pas un fait, un donné, mais plutôt «un ensemble de pratiques disciplinaires, mais aussi d'actes discursifs» (2008, p. 120-121). Judith Butler, en s'appuyant sur les écrits d'Esther Newton, applique son concept aux performances des drags : «En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même . . . La parodie du genre révèle que l'identité originale à

partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original» (2005, p. 261). Ainsi, il n'y aurait pas, d'un côté, le faux, la parodie et, de l'autre, le vrai, l'authentique ou, en quelque sorte, le modèle sur lequel s'appuierait la parodie (Dorlin, 2008, p. 124).

Concernant la performativité du genre (qui n'avait alors pas encore été théorisée par Butler) au sein du travail d'Ester Newton, de multiples passages de ses écrits peuvent être mobilisés pour l'illustrer mais un exemple pouvant être mis en parallèle de ma recherche m'a particulièrement interpellée. En effet, l'autrice relate, en 1996, ce qu'elle a perçu lors d'un séjour dans un centre de vacances gai et lesbien au sein duquel des spectacles drag étaient mis sur pied par les participant·e·s. On constate que tout y est très codifié. Elle évoque le manque de place accordée aux lesbiennes au sein de ces spectacles, l'attention étant portée sur les *queens*, que nous appellerions «folles» en français, des hommes gais «effeminés» qu'elle place en opposition aux «real men», ceux mobilisant plus les codes «masculins» (1996, pp. 73-75 ; p. 86). Cependant lorsque les lesbiennes parvenaient à trouver une place au sein du spectacle, celles d'entre elles pouvant être qualifiées de «*butch*» performaient des figures de la féminité ou de la «*nellieness*», tandis que les figures de la «masculinité conventionnelle» (tels les *kings*) étaient incarnées par les «*nellie gay men*» ou les «*femme lesbians*». De ce fait, il ne s'agit pas uniquement d'une inversion des représentations de genre reposant sur la matérialité du sexe mais plutôt d'une inversion de la performativité de chacun·e, étant donné qu'on ne peut pas dire que les lesbiennes *butch* performent la féminité au quotidien, par exemple (pp. 70-75 ; p. 86). Par ailleurs, Newton écrit que le milieu gai tourne autour de l'opposition féminin / masculin. Les drag queens de l'époque appréhendaient la division entre hommes et femmes comme la distinction sociale la plus fondamentale, ce qui impliquait que, selon ces artistes, la division de l'humanité reposait également sur la dichotomie homosexualité / hétérosexualité (1979, p. 127).

Ainsi, tout était très codifié chez Newton et nous allons constater que ce n'est peut-être plus autant le cas aujourd'hui. Récemment, nous allons vers plus de fluidité dans les performances : les frontières se brouillent et les représentations se mélangent. Greco et Kunert en parlent :

Depuis quelques temps, on assiste . . . à une problématisation de ces mêmes catégories [drag queen et drag king] grâce à des performances dans lesquelles les personnes assignées femmes mettent en scène les féminités *queen*, des drag kings performant des drag queens, par exemple. Ainsi, de nouveaux assemblages corporels

et catégoriels voient le jour, rendant les frontières entre genres de plus en plus fluides et résistantes à toute essentialisation (2016, pp. 229-230).

Cette évolution récente semble représenter une approche plutôt queer de la performance drag. Le terme queer signifie initialement «étrange» ou «bizarre» et était employé comme une insulte homophobe. Au début du XXe siècle, l'expression fait l'objet d'une réappropriation et devient une démonstration de fierté. Ce genre de détournement du contenu infamant d'une insulte est un usage aujourd'hui répandu - notons par exemple les *slut walks* - et est appelé antiparastase (chez Dorlin) ou encore «renversement significatif» ou «resignification positive» (chez Butler) (Dorlin, 2008, pp. 109-111 ; Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 51 ; Cervulle et Quemener, 2016, p. 529 ; Butler, 2009, p. 225). Tremblay, Paternotte et Johnson (cité·e·s par Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 49) situent l'émergence du mouvement queer au début des années 90 aux Etats-Unis. Selon Elsa Dorlin, ce mouvement s'appuie sur «la mise en scène décalée, exubérante, parodique, des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur» (2008, pp. 109-111). Les drag queens et les drag kings sortent de ces normes dominantes à l'encontre desquelles les théories queer formulent une critique et sont donc socialement perçu·e·s comme des «anormaux·ales». C'est en ce sens que ces sujets méritent d'être étudiés ensemble. Nous développerons dans les paragraphes suivants les trois aspects de cette critique formulée par les théories queer.

Premièrement, lorsque Teresa de Lauretis développe la théorie queer, elle opère une critique des identités gaies et lesbiennes qui «contribuent à renaturaliser le binarisme homosexuel/hétérosexuel sur le modèle du binarisme femme/homme, plutôt que de le complexifier» (Dorlin, 2008, p. 113). Les théories queer s'appuient donc sur une critique du binarisme sexué et sexuel (Cervulle et Quemener, 2016, p. 530 ; Greco, 2018, p. 21). En effet, pour Eve Kosofsky Sedgwick, la notion d'homosexualité opposée à celle d'hétérosexualité n'est pas un instrument d'analyse précis (1998, p. 112). Selon Teresa de Lauretis, «l'homosexualité ne doit plus être simplement perçue comme marginale par rapport à une forme de sexualité dominante et stable (l'hétérosexualité)» (2007, p. 95). Sam Bourcier les rejoint, critiquant également ces notions : «L'identité de "l'homosexuel" comme celle de "la femme" et celle de "l'hétérosexuel" entendue comme sujet stable et cohérent est synonyme de régulation et de réification de relations de genres stables et rapproche généralement de la matrice hétérocentrée» (2002, p. 42). Sedgwick pointe le fait que ces identités sont la conséquence d'un phénomène nouveau : « La grande nouveauté du tournant du siècle fut la

cartographie par laquelle chaque personne devait désormais non seulement être nécessairement assignée à un genre (homme ou femme), mais nécessairement assignée à une sexualité (homo ou hétéro)» (2008, p. 51).

Ensuite, la deuxième critique queer porte sur «la volonté d'intégration dans le groupe des dominants (ou des normaux) plutôt [que] sa remise en cause» (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 50). Sedgwick avance que «les gays et les lesbiennes se voient, et sont vus par les autres, comme une minorité distincte du reste de la population». Elle s'oppose à ce qu'on appelle aux Etats-Unis la politique de l'identité, qu'elle définit comme un «séparatisme assimilationniste» : il s'agit de revendiquer le droit d'un groupe d'individus à une assimilation sociale totale sur base d'une vision séparatiste de ces individus qui seraient dotés d'une «différence ontologique stable». Selon elle, cette politique de l'identité et donc ce séparatisme assimilationniste sont encore plus inadéquats dans la sphère de la sexualité (1998, pp. 109-112). En effet, pour Sedgwick, les identités sexuées et sexuelles ne représentent en effet pas des «différences ontologiques stables» et ne sont pas réductibles au binarisme critiqué dans le paragraphe précédent, binarisme sur lequel s'appuie la politique de l'identité.

Le troisième aspect de la critique queer porte justement sur cette notion d'identité sexuée/sexuelle. Segwick souligne que la notion d'«identité sexuelle» est présentée comme unitaire alors qu'elle est, en fait, composée d'une pluralité d'éléments pouvant être en contradiction entre eux - tels que le sexe biologique, la place occupée au sein de la division des sexes (qui est censée être la même que le sexe biologique), le sexe biologique du partenaire préféré, le sexe socialement imparti au partenaire, les actes sexuels préférés, les fantasmes, le plaisir éprouvé ou pas à avoir du pouvoir dans une relation sexuelle, les communautés d'appartenance, et bien d'autres encore (1998, pp. 113-114). Lorsque ces éléments (Sedgwick en liste seize) ne sont pas en adéquation les uns avec les autres et qu'il n'est alors pas possible de déduire la totalité des éléments de l'identité sexuée d'un individu à partir de «sexe biologique» ; lorsque des écarts, imbrications et dissonances surviennent et que les éléments constitutifs du genre et de la sexualité ne se réduisent pas à des «significations monolithiques», nous pouvons alors nous référer au terme queer. Pour illustrer cela, elle cite les

lesbiennes féminines et agressives, tapettes mystiques, fantasmeurs, drag queens et drag kings, *clones*, cuirs, femmes en smoking, femmes féministes ou hommes féministes, masturbateurs, folles, divas, *snap!*, virils soumis, mythomanes,

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

Bourcier évoque toutes ces «autres minorités» qui ont été invisibilisées par «l'identité homosexuelle ou gaie», qui est également devenue source de normes (2002, p. 42). Gayle Rubin déplore le fait que la sexualité soit censée se conformer à un modèle unique, ce qui rend difficile la création d'une éthique sexuelle pluraliste concevant la variété sexuelle (2019, p. 163). Pour mettre en évidence cette multiplicité sexuelle et sexuée, Preciado, comme Sedgwick, dresse le même genre de liste non-exhaustive et explique ceci :

La politique de la multitude queer ne repose pas sur une identité naturelle (homme/femme), ni sur une définition par les pratiques (hétérosexuelles/homosexuelles), mais sur une multiplicité des corps qui s'élèvent contre les régimes qui les construisent comme «normaux» ou «anormaux» : ce sont les drag kings, les gouines garous, les femmes à barbe, les trans-pédés sans bite, les handi-cyborgs... (2003, p. 23).

Finalement, Bourcier explique que les mouvements queer conçoivent l'identité comme «un instrument politique stratégique, susceptible de servir à déconstruire les identités masculine et féminine, homosexuelle et hétérosexuelle qui secrètent des formes de violence et d'oppression» et ajoute que «les identités sexuelles sont multipliables et "resignifiables"» (2002, p. 42).

Les auteurs queer ont promu une politique anti-essentialiste, formulant des revendications sur le terrain de l'identité mais en considérant en même temps que celle-ci n'est pas stable . . . les stratégies politiques queer placent en leur cœur une identité d'opposition et de combat, une identité "sans essence" qui est mobilisée *par rapport à* et *contre* la norme dominante» (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 51).

Sedgwick estime que les seuls axes de catégorisation dont nous disposons, à savoir le genre, la race, la classe, l'identité nationale et l'orientation sexuelle, sont trop peu nombreux et que ceux-ci, bien qu'indispensables, effacent d'autres formes de différences et de similarités. L'autrice recommande alors de «donner du poids à la parole auto-descriptive la moins normative, et donc la plus risquée» ainsi que de «s'interroger sans cesse sur la manière dont

opèrent certaines catégorisations . . . plutôt que sur ce qu'elles *signifient* essentiellement» (2008, p. 43 ; p. 47). Il est toutefois important de maintenir une certaine distance critique par rapport à ces manières de définir le queer, qui est initialement une révolte contre les étiquettes (Didier Eribon cité par Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 52). En effet, garder une certaine souplesse dans la manière de penser le queer, ne pas tenter de le définir de manière fixe et définitive et ne pas lui dessiner de contours hermétiques reste essentiel pour que le terme ne devienne pas lui-même une étiquette.

TERRAIN DE RECHERCHE

Neuf artistes, que j'ai sélectionné·e·s sur base d'observations de performances au *Cabaret Mademoiselle*, font partie de mon échantillon de recherche. Commençons par Mademoiselle Boop (annexe 1), patronne du lieu. Il s'agit d'une drag queen qui a commencé sa carrière en performant au bar transformiste *Chez Maman*, il y a treize ans. Elle y performe toujours et a, en parallèle, ouvert son propre cabaret il y a deux ans, où elle tient le rôle de MC (maîtresse de cérémonie) et réjouit le public de ses *lip sync* (des performances en playback). Elle définit son personnage comme «de genre féminin» et «totalement féminin», se plaçant dans une intention d'exagération au niveau du maquillage, du *padding* (rembourrage au niveau des hanches), des cheveux, etc. En effet, Boop ne mélange pas les représentations socialement perçues comme «masculines» et comme «féminines» et diffère en ce sens des autres artistes interrogé·e·s. J'ai toutefois tenu à lui accorder une place dans ce travail étant donné qu'elle fait partie de la génération drag précédente, celle qui a vu naître la nouvelle génération mélangeant les codes et qui l'a même mise sur scène.

Aleksei Von Wosylius (annexe 2) se définit comme artiste boylesque (une contraction de «boy» et «burlesque») dont l'identité artistique se compose d'une multitude de personnages différents, non-humains pour la plupart : lapin d'*Alice au Pays des Merveilles*, loup, oiseau, fantôme de l'opéra, créature mi-elfe mi-arbre, faune, fakir... Ces personnages émergent d'un savant mélange entre une corporalité «masculine» et des mouvements et fétiches «féminins» et s'effeuillent lors de performances axées sur la danse. En effet, l'artiste explique ne pas transformer son corps - mis à part à l'aide de corsets : il ne porte pas de fausse poitrine - et affiche donc un torse plat -, garde une barbe et n'emploie pas la technique du *tuck* (technique permettant de cacher le pénis et les testicules afin d'afficher un entrejambe plat), laissant

apercevoir le volume de son entrejambe lorsqu'il s'effeuille. Ses muscles sont par ailleurs bien visibles. Ensuite, ses personnages empruntent à la garde-robe «féminine» énormément d'éléments assez symboliques : tutus, talons, corsets, strass, maquillage. Outre ces éléments de l'expression de genre, ses personnages se caractérisent également par des attitudes et mouvements particuliers : il explique qu'étant danseur, ses mouvements peuvent être «féminins». Malgré ces différents symboles forts du «féminin» et du «masculin», la magie opère et ses personnages paraissent «assexués». Ceux-ci sont donc difficilement catégorisables et ne semblent pas plus pencher d'un côté de la balance des représentations genrées plutôt que de l'autre. Bien qu'Alekseï ne se définisse pas comme drag, j'ai tenu à l'inclure dans mon travail parce que j'ai trouvé ces éléments parlants.

Eve (annexe 3) se définit comme une drag queen, fait du *lip sync*, a commencé le drag il y a environ un an et fait donc partie de ce qu'on appelle les *babies*. L'artiste, ayant été assignée femme à la naissance - mais ne se reconnaissant plus vraiment dans ce genre -, présente son personnage comme non-binaire, féminin mais «pas vraiment une femme», ayant tous les genres à la fois. Elle ajoute qu'Eve est lesbienne et qu'il s'agit initialement d'un personnage misandre qui «en a marre d'Adam». Sur scène, elle ne transforme pas son corps à l'aide de *pads* ou autres. Sa façon de marcher, de bouger, de se tenir, de s'asseoir ainsi que ses mimiques sont pour elle une parodie de la femme telle qu'elle est vue par la société. Elle cultive un look d'adolescente rebelle, plutôt punk mais en même temps «sexy» (*sic*), fait de bas résille, jupes à plis, ras-de-cou à clous, perruques, maquillage extrême très drag queen, bref une expression de genre dite «féminine». L'artiste dévoile par ailleurs sa pilosité sur scène (principalement visible au niveau des aisselles) et porte, pour certains numéros, une fausse barbe et des vêtements «d'homme». Elle *lip sync* autant sur des voix «de femmes» que «d'hommes». Eve explique donc jouer l'hyperféminité dans l'expression de genre tout en accentuant des éléments «qui ne sont pas censés être féminins selon la société».

Josie (annexe 4) se présente en tant que drag queer qui s'identifie au féminin et performe dans le rôle de *MC* mais également dans un seul-e-en-scène appelé *La nature contre nature (tout contre)*, alliant chant et humour. Josie sera résidente au *Cabaret Mademoiselle* à partir de septembre et y a déjà performé plusieurs fois. L'artiste, en tant qu'homme trans* «pas hyper binaire», incarne un personnage d'un certain âge, alliant robe, queue de pie, froufrous, dentelle, chaussures à talons, chevelure en plume, le tout relevé d'une bonne dose de maquillage et agrémenté de sa (vraie) barbe «de pré-pubère» (*sic*), ce qui rend Josie

«difficilement identifiée d'un genre ou d'un autre par le public». Le spectacle est une sorte de conférence présentée par Josie, biologiste «spécialisée dans les sexualités et identités queer chez les animaux». Josie existe aux côtés d'un autre personnage, Nestor, que l'artiste, avant sa transition masculinisante, qualifiait de drag king, même s'il ne s'agissait pas d'un cliché de la masculinité mais plutôt «d'un genre de tapette». Aujourd'hui, l'artiste ne désigne plus Nestor comme un drag king et dit avoir du mal à lui trouver une étiquette.

Kimi Amen (annexe 5), qui se qualifie de drag queen, allie la danse au *lip sync*. Son corps est très androgyne puisqu'elle porte des *pads* au niveau des hanches afin de «féminiser» sa silhouette mais que, d'autre part, elle affiche également des épaules larges et un torse plat régulièrement montrés nus, afin de trouver un équilibre entre la largeur des épaules et celle du bassin («que ce ne soit pas trop masculin, mais c'est pas une volonté d'avoir quelque chose d'hyper-féminisé»). Elle performe avec une multitude de perruques différentes mais également parfois sans, laissant apparaître ses cheveux courts. De ce fait, l'esthétique varie énormément d'un numéro à l'autre, au point que l'on pourrait croire à des personnages différents. Elle emploie systématiquement la technique du *tuck* afin d'afficher un entrejambe plat moulé dans ses culottes couleur chair. Le maquillage suit les codes drag queens et les poils ne sont pas systématiquement épilés. L'expression de genre emprunte des éléments à la garde-robe «féminine» (talons, bijoux...) mais se résume également parfois à un corps presque nu vêtu uniquement d'une culotte. En effet, la nudité tient une place importante au sein de ses performances, l'artiste ne pratiquant pas l'effeuillage à proprement parler mais jouant régulièrement sur le retrait d'un élément de costume afin de dévoiler ce qui se trouve en-dessous. Comme beaucoup, Kimi Amen a commencé lors de la «nuit des débutantes» *Chez Maman*. Elle n'a cependant pas continué à y performer mais, un an et demi plus tard, Mademoiselle Boop lui a proposé de faire partie de la troupe de son cabaret pour l'ouverture.

La Big Bertha (annexe 6), qui se définit comme une drag queen et une créature, n'est pas résidente au *Cabaret Mademoiselle* mais y est régulièrement invitée et en est la marraine. L'esthétique du personnage lui confère instantanément un caractère troublant. En effet, l'association d'un maquillage intense dont les drag queens ont le secret, d'une barbe fière et entretenue ainsi que d'une corpulence imposante - de laquelle la queen joue, il suffit de prêter attention à son nom de scène pour s'en rendre compte - brouille d'emblée les représentations confortables des spectateur·rice·s. A cela s'ajoute une fausse poitrine, du tulle, du strass, de gros bijoux, de volumineuses perruques, bref, de quoi cocher les cases les plus symboliques

de «l'hyperféminité». L'artiste performe en *lip sync* et s'effeuille sur scène. Elle se désigne donc comme artiste draglesque (contraction de «drag» et de «burlesque»). Par ailleurs, Bertha prend également régulièrement le micro pour présenter la soirée d'une voix grave et d'un ton pour le moins très direct.

La Veuve (annexe 7) se définit comme une femme à barbe. Comme beaucoup, l'artiste s'est d'abord essayée aux «nuits des débutantes» de *Chez Maman*. C'était il y a une dizaine d'années et dans un autre personnage. La Veuve a commencé à performer lors de l'ouverture du *Cabaret Mademoiselle*, il y a deux ans. Le personnage a eu une quantité innombrable de maris qu'elle a tués pour leur fortune et est sans cesse à la recherche d'un nouveau. Elle est principalement *MC* et *lip sync* ponctuellement même si «ce n'est pas son fond de commerce». Contrairement à la Big Bertha, la voix ne joue pas le jeu de l'hypermasculinité. Le maquillage est exubérant et l'humour piquant. La Veuve est séductrice et joue de cette image. La liste non-exhaustive de ses tenues plutôt variées inclut différents éléments tels que des cuissardes fétiches en vinyle, corsets, pantalons en latex, bas résille, robes, et des cache-tétons «par modestie». La seule constante est la couleur noire, La Veuve étant en deuil. Coiffée de divers couvre-chefs, elle ne porte pas systématiquement la perruque. Pas non plus de fausse poitrine, mais le *padding*, par contre, est bien présent, tout comme le poil au torse. La Veuve emploie également la technique du *tuck* et est, par ailleurs, toujours perchée sur des talons d'une quinzaine de centimètres.

Lolla Wesh (annexe 8) concède être une drag queen mais émet quelques réserves - nous y reviendrons plus loin - préférant le terme «drag queer». L'artiste aime en tout cas fournir des non-réponses aux questionnements liés à son personnage et éviter de se définir. Elle n'est pas résidente du *Cabaret Mademoiselle* mais y a performé plusieurs fois. Le personnage s'est développé sur internet, s'exprimant au travers de vidéos sur *YouTube* et prend maintenant la parole lors d'un spectacle qu'elle nomme un «one queer show», perruque «faussement mal coiffée» vissée sur la tête, maquillage réalisé «à la truelle» (*sic*), barbe bien en évidence et voix rauque au rendez-vous. Le propos du spectacle est indéniablement politique, dénonçant l'hétéronormativité, le sexisme, les injonctions virilistes, l'homophobie, les catégorisations au sein du milieu gai, les représentations sociales liées au genre... Un second personnage, Tom De Montmartre, a également émergé de l'esprit de l'artiste et s'effeuille sur scène dans une intention militante questionnant les codes de la masculinité.

Loulou Velvet (annexe 9) dit ne se considérer «ni comme drag queen, ni comme transformiste, ni comme fausse femme, ni comme vraie femme [mais comme] un performeur et une créature». L'artiste, qui combine *lip sync* et effeuillage, s'appropriant les codes burlesques, a commencé à se produire *Chez Maman* il y a sept ans et y performe toujours. Loulou développe une esthétique vintage à base de talons fétiches, perruques crantées et d'une taille marquée. Le maquillage est à mi-chemin entre les codes drag queen et pin-up. Elle ne porte pas de faux seins, emploie la technique du *tuck*, garde ponctuellement sa moustache et performe avec perruque la plupart du temps mais également parfois sans, laissant apparaître sa coupe courte lorsque la moustache est de sortie. Loulou ne porte de *padding* que lorsque les cheveux sont courts et la moustache présente, afin de contrebalancer ces codes «masculins» et de rester dans le côté «androgynous on ne sait pas trop». De ce fait, l'esthétique varie énormément d'un numéro à l'autre mais Loulou affirme qu'il s'agit bien du même personnage. Notons que, bien que le personnage affiche un torse plat, les cache-tétons ne manquent jamais à l'appel - tandis que Kimi Amen, par exemple, n'en porte pas.

Pour la plupart des interviewé·e·s ce mélange de représentations «féminines» et «masculines» dans leurs performances n'est pas né d'une réflexion préalable mais est plutôt apparu au cours de l'évolution de leur personnage, en performant, en pratiquant le drag. Kimi Amen explique trouver intéressant «que le public se dise "ce corps très masculin que je vois, il peut avoir des mouvements extrêmement fluides qu'on aurait tendance à assimiler à une corporalité féminine"». Un élément marquant de mes observations réside dans le fait que la plupart des représentations «masculines» repérées dans les performances sont souvent des éléments faisant partie du corps des artistes, tels que la barbe par exemple, plutôt que des éléments de l'expression de genre tels que les vêtements. Certain·e·s artistes choisissent donc délibérément de garder certains éléments de leur corps perçus comme «masculins» inchangés - à l'image de Loulou Velvet et Kimi Amen montrant leur torse plat, ou encore des *bearded* queens - et d'amener la «féminité» au travers du costume et de la gestuelle. La musculature représente également un élément corporel que nous pouvons mentionner en prenant l'exemple des jeux de lumière sur le corps de Kimi Amen mettant en valeur des épaules et des bras musclés qui retiennent l'attention. Les voix graves, comme celles de La Big Bertha et de Lolla Wesh, relèvent également de ce constat. Loulou Velvet précise cependant que, dans son cas, le fait de ne pas porter de *padding* et donc de ne pas «féminiser» sa silhouette est d'autant mieux accepté dans la mesure où elle a «un corps qui passe» (au sens de *passing*, qui peut être perçu comme «féminin») avec notamment une taille très fine. De la même manière, Alekseï Von

Wosylius explique ne pas transformer son corps sur scène mais ajoute qu'il n'a pas un corps «très viril» et qu'il est musclé «mais musclé fin et souple». Le fait de garder son corps «tel quel» serait donc plus facile parce qu'il estime avoir un corps «un peu androgyne».

La pilosité est un de ces éléments du corps des artistes qui a été cité par plusieurs d'entre eux comme ayant un impact sur le public, qui accorde un sens à ce qu'il perçoit. Cependant, tou-te-s ne justifient pas la présence de cette pilosité au sein de la performance par la volonté de lui accorder un sens. Kimi Amen explique par exemple avoir arrêté de se raser les aisselles pendant un temps simplement parce qu'elle n'en avait plus envie, sans autre raison, et explique qu'une des réactions de membres du public avait été de lui demander s'il s'agissait d'un acte féministe. Eve, quant à elle, explique qu'elle a, depuis longtemps, arrêté de s'épiler dans la vie quotidienne. Elle considère qu'au quotidien, ses poils ne sont pas là pour être vus mais font simplement partie de son corps qu'elle appréhende comme un «moyen de déplacement [qui] n'est pas là pour le regard des autres». Elle explique cependant ceci : «Sur scène, ça devient autre chose, ça a une signification plus forte parce que mon personnage, sur scène, il est fait pour être regardé». Il s'agit, pour elle, d'une manière de s'amuser en déformant les codes de la féminité : «Y a aucune représentation, dans les médias, de femmes poilues et donc ça m'intéressait de faire un personnage féminin poilu». Kimi Amen aborde également ce sujet, expliquant avoir songé à se débarrasser de ses bas mais y avoir renoncé à cause de sa pilosité : «Les poils sur les jambes . . . sont vraiment, à l'heure d'aujourd'hui et pour moi dans ma tête, encore trop assimilés à un code masculin . . . et c'est un code que j'ai pas envie de mettre en place».

La spécificité du *Cabaret Mademoiselle*, selon ses résidents et sa patronne, Mademoiselle Boop, se trouve dans le mélange des genres, dans tous les sens du terme. En effet, le brassage des disciplines artistiques tout comme celui des représentations du genre nous emmènent dans un univers au sein duquel les frontières se brouillent pour aboutir à un ensemble hybride et indéfinissable, que Loulou Velvet appellerait un «gros bordel de genres» : «Ici c'est la totale expérience, c'est hyper cool mais après c'est ce que [Boop] a toujours voulu. [Elle] a toujours voulu ce côté *freak show* justement, d'avoir des créatures, et des gens qu'on peut mettre dans des cases, des qu'on ne peut pas mettre dans des cases . . . Au final même ceux qui sont dans une case de base arrivent à en sortir . . . Par exemple Majo, qui au début est une contorsionniste, . . . a commencé à développer un personnage masculin . . . Ce qui est bien c'est qu'on s'inspire les uns les autres». Kimi Amen en parle également : "Ici il y [a] des

hommes, des femmes, des hommes qui se mettent en femme, des femmes qui ont l'air très masculines . . . Tout est brouillé quoi et je trouve ça intéressant, fin je trouve qu'il faut le faire parce qu'il faut combattre cette pensée binaire». Mademoiselle Boop explique qu'après avoir découvert des types de cabarets différents par rapport à *Chez Maman*, elle a eu envie de créer un lieu qui rassemblerait ces différentes disciplines et ces personnages aux genres multiples parce qu'il n'y en avait pas encore à Bruxelles : «Moi je vais proposer un éventail de 0 à 180, on va dire, en partant de l'ultra féminité . . . en allant jusqu'à l'ultra masculinité . . . et tous les entre-deux . . . C'est une volonté . . . d'essayer d'avoir chaque soir une drag, un boylesque, une burlesque, un circacien ou une pole dance, etc. pour vraiment essayer d'avoir toujours un éventail». Kimi Amen explique que, de ce fait, le public est amené à se questionner et que le personnel du bar est régulièrement sollicité par des personnes s'interrogeant sur le genre de presque chaque performeur·euse. Au cours de mes observations, j'ai moi-même pu entendre certains commentaires de spectateur·rice·s dont j'ai pris note, comme ceux-ci à propos d'Eve : «Ah ça c'est une meuf ! - T'es sûr·e ? - On n'est jamais sûr·e ici».

La diversité également présente dans le public est, selon Mademoiselle Boop, due au fait que les artistes soient variés et comprennent des créatures hybrides qui rassemblent des éléments plaisant à différents types de spectateur·rice·s : «hétéro, homo, hommes, femmes, cisgenre, transgenre, peu importe». Selon Alekseï Von Wosylius, le *Cabaret Mademoiselle* «s'adresse à tout public . . . C'est un mélange de drag show, de *freak show*, de *circus*, de burlesque, boylesque, queerlesque, de chansons paillardes, de lectures érotiques, de mises à nu totales ou partielles. On pourrait appeler ça un peu comme la cour des miracles mais dans ce qu'elle a de plus joli. Le miracle littéral, c'est-à-dire que tout est possible». Plusieurs artistes ont souligné la liberté qui leur est laissée par Mademoiselle Boop afin d'expérimenter. Kimi Amen ajoute même qu'elle n'a jamais dû lui montrer ses numéros avant de les performer. Alekseï confirme et ajoute que Mademoiselle Boop lui permet de performer «à la lisière du drag et du burlesque».

Lors de la majorité des entretiens, un sujet revenait assez régulièrement : la succession de plusieurs générations d'artistes aux pratiques très différentes. Il s'agit également du propos du film *Mother's* (sorti en mai 2019) dont les quatre protagonistes sont Maman (la patronne du bar *Chez Maman*), Mademoiselle Boop, Loulou Velvet et Kimi Amen. Trois générations ont été ainsi esquissées au fil des entrevues avec les artistes. La première, l'ancienne génération,

qualifiée de «*old school*», est représentée par Maman et les artistes traditionnel·le·s de son bar transformiste, situé à une centaine de mètres du *Cabaret Mademoiselle*. Cette génération joue beaucoup sur la ressemblance, sur le fait de «passer» pour une «vraie femme», et c'est en ce sens que l'on parle plutôt de transformisme et non de drag queens, un terme arrivé plus récemment dans le milieu bruxellois. La deuxième, une autre école s'étant développée *Chez Maman* plus tardivement, est représentée par les drag queens extravagantes, celles qui sont dans l'exagération, dans une exacerbation de l'hyperféminité, à l'image des drag queens américaines. Il s'agit de la génération de Mademoiselle Boop, qui explique avoir toujours été «hors normes» *Chez Maman*, parce qu'elle contrastait avec la première génération précitée. La troisième et nouvelle génération est décrite par Mademoiselle Boop comme «la toute nouvelle école . . . qui, elle, mélange les genres». Il s'agit de celle qu'elle a accueilli les bras ouverts au sein de son cabaret. L'artiste ajoute que, pour cette nouvelle génération, il faudrait peut-être juste dire «drag» sans y accoler «king» ou «queen». Boop parle de «créatures multigenres» et explique que, depuis l'ouverture du cabaret et l'explosion de la nouvelle génération, la tendance s'inverse pour elle : «[Au cabaret,] je m'entoure d'électrons un peu plus alternatifs . . . Quand je performe *Chez maman*, je reste dans la modernité par rapport à ce que *Chez Maman* fait, alors que chez moi, je suis plutôt dans le classique drag». La patronne du cabaret souligne également que la volonté de *Chez Maman* est vraiment de s'identifier comme *old school* en contraste avec son établissement: «Nous on a vraiment un côté un peu plus modernité . . . dans la démarche». Les artistes vers lequel·le·s se tourne ce travail incarnent assurément cette troisième génération.

Plusieurs performers de cette nouvelle génération ont débuté *Chez Maman* et certain·e·s y ont même parfois performé plusieurs années. Loulou Velvet explique avoir tenté d'exprimer l'ambivalence du genre de son personnage *Chez Maman* mais cela ne «passait pas». Maman, aux débuts du personnage, n'appréciait pas que l'artiste performe sans fausse poitrine mais s'y est habituée. Cependant, il était compliqué d'aller plus loin et Loulou a dû se restreindre en se limitant à employer des chansons interprétées par des hommes ou à incarner des «femmes masculines», des «lesbiennes *butch*», ce qui lui permettait d'abandonner ponctuellement la perruque. Le port de la moustache y était par contre exclu. Intégrer la troupe du *Cabaret Mademoiselle* a donc permis à Loulou Velvet d'expérimenter sans limite l'ambivalence de son personnage. Mademoiselle Boop explique : «Maman était plutôt très réfractaire à ça. Et ben ici, quand elle [Loulou] m'a dit "j'aimerais bien développer un personnage un peu plus

genderfuck", ben j'ai dit "ben oui, *go, go for it*". La Veuve explique qu'elle se construit en opposition à cette première génération, après avoir tenté d'en faire partie en participant à la «nuit des débutantes» de *Chez Maman* : «A l'époque les filles de *Chez Maman* c'était mon modèle, . . . c'était un idéal de beauté féminine». L'artiste ajoute alors que cette génération était tout ce qu'elle avait comme exemple : «A l'époque [il y a une dizaine d'années] ça aurait été complètement impensable de sortir en drag avec une barbe . . . d'être une créature plutôt qu'une femme». Elle explique que quelque chose s'est ensuite «subitement désacralisé», lui permettant de construire ce qu'elle voulait être : «Et ce que je voulais être avait une barbe». La nouvelle génération pioche en effet dans les codes du drag à sa guise mais s'amuse également à les démanteler. Eve en parle : «Y a des codes qui sont liés [aux drag queens] et je pense que c'est cool de pouvoir piocher dedans mais je pense qu'on peut clairement en sortir et d'ailleurs on le voit ; la nouvelle génération de drag ne ressemble pas du tout à celle d'avant». Kimi explique d'ailleurs avoir pensé abandonner le port des bas : «C'est un code extrêmement drag queen qui me gêne assez fort . . . Je me suis souvent dit "si tu te rasais les jambes tu pourrais ne pas porter de bas et y aurait un parti pris fort par rapport à ton corps que tu montres entièrement"».

Lolla Wesh explique ne pas s'être définie comme drag queen pendant un certain temps, considérant que le mouvement drag se résumait à «imiter le féminin pour le féminin» et se positionne en opposition aux standards du drag «traditionnel», ou plutôt de ce que nous avons appelé ici le transformisme. Cependant, La Big Bertha parle de l'appropriation du terme par la nouvelle génération : «C'est limite comme si drag queen était un genre, tu vois ce que je veux dire ? Drag queen est, je pense, réellement un genre. C'est du non-genré genré». Selon l'artiste, ce renouveau de la notion de drag queen permet maintenant à des drags à barbe ou encore à des «bioqueens» (nous reviendrons plus tard sur le terme) d'exister. Josie représente d'ailleurs bien la diversité qui s'est développée récemment parmi les personnes pouvant incarner les personnages drags qu'on accepte de programmer : «Moi ça me fait plaisir d'être engagé·e dans cet endroit là et d'être une personne trans* . . . C'est une bonne illustration du changement qui est en cours». Kimi Amen affirme que le terme «drag queen» est devenu «une espèce de mot dans lequel on pouvait tout dire» et a remplacé le terme «travesti» qui, selon l'artiste, «était extrêmement binaire». La majorité des artistes interrogé·e·s se distancient d'ailleurs de cette appellation. Cette nouvelle génération drag est également, selon la plupart des artistes interrogé·e·s, caractérisée par ses intentions politiques liées à la déconstruction de la bicatégorisation de genre. Kimi Amen insiste sur le militantisme de ces nouvelles drag

queens, selon elle plus politisées, ouvertement féministes et prêtes à remettre en question les représentations de genre, s'amusant librement avec ces dernières.

Cette déclaration de Kimi Amen mérite toutefois d'être nuancée. En effet, certain·e·s artistes interrogé·e·s m'ont affirmé ne pas nourrir d'intention militante lors de la conception de leurs numéros. Cependant, tou·te·s ont tenu des propos qui m'ont semblés engagés, notamment liés au rejet de la (bi)catégorisation de genre, nous y reviendrons plus loin. Par ailleurs, beaucoup déclarent avoir conscience du fait que le public peut avoir une interprétation plus politique de leurs performances que l'idée qu'elleux-mêmes en avaient lors de la conception. Loulou Velvet, par exemple, explique beaucoup aimer que ses numéros puissent être perçus comme un moyen de faire avancer les mentalités. Mademoiselle Boop, en tant que patronne du lieu, désigne d'ailleurs son cabaret comme un «outil pour faire avancer les mentalités» grâce à la diversité présente sur scène et dans le public : «Tout le monde peut venir avec son histoire, comme il le sent, habillé comme il veut, il sera toujours le bienvenu». Toutefois, Boop n'aime pas employer des termes tels que «combat» ou «militantisme».

Certain·e·s artistes - comme Eve, Josie, Kimi Amen ou encore Lolla Wesh - affirment distinctement leur intention politique comme le fondement de leurs performances. Kimi Amen, comme plusieurs autres artistes, explique qu'elle s'est politisée à mesure de pratiquer le drag: «Je sens que je me positionne éthiquement et politiquement beaucoup plus depuis que je performe parce qu'en fait je me rends compte que tout d'un coup j'ai une voix que j'ai envie d'élever». Elle évoque alors son numéro sur la chanson *Mortel* de *Fishbach* (extrait : «Jamais rien vu d'aussi mortel que ces tirs aux hasard») durant lequel elle arbore un grand triangle rose peint sur le torse : «Je me suis posé la question de savoir si c'était une bonne idée ou pas de brandir ce symbole qui est quand même fort et violent et d'en faire une espèce de force affirmative». Quant à Lolla Wesh, son personnage repose entièrement sur une intention politique; l'artiste affirmant qu'il s'agit d'une référence à la culture drag queen au travers d'un regard queer et engagé. L'apparence du personnage, comprenant la barbe, la voix rauque et le maquillage réalisé «à la truelle» (*sic*), est au service de son propos, qui plaide pour une déconstruction des représentations liées au genre. Une des citations phares de son spectacle est d'ailleurs la suivante : «Je m'en fous de ce que je représente. C'est pas mon problème, c'est le vôtre». Selon l'artiste, le public a toujours «besoin et envie» de donner un genre au personnage. Lolla Wesh se joue de ce questionnement et y amène nombre de non-réponses.

Eve, comme Lolla, présente l'aspect militant comme le point de départ et l'objectif de sa démarche, qui lui permet de «questionner les codes liés au genre».

Josie, assigné·e fille à la naissance, explique que le militantisme de son personnage repose sur son vécu personnel : «A 27 ans j'ai fait une transition masculinisante pour être reconnu en tant qu'homme mais je suis pas un mec hyper binaire et je mène à travers mon travail toute une réflexion queer féministe». Pour l'artiste, s'identifier comme «drag queer» est donc politique. Son spectacle passe par le rire et le divertissement qui, pour elle, peuvent être une forme de militance. La Veuve, quant à elle, explique que jouer avec des codes est à la fois drôle et politique : «C'est montrer que les codes sont là pour être bousculés aussi. C'est montrer qu'on n'est pas forcément là pour être dans le rang, pour obéir aux règles et que certaines règles n'ont pas lieu d'être . . . C'est ça qui est bon, c'est d'avoir cette liberté là, d'avoir conscience qu'elle existe et puis de la prendre cette liberté . . . J'aime bien pouvoir exister sur scène pour montrer aux gens qu'il y a des alternatives . . . Un type de deux mètres de haut avec une barbe et un torse velu qui affirme qu'il est une femme hétérosexuelle . . . c'est un effet comique avec un message derrière : "Et puis qui êtes-vous pour me dire ce que je suis vraiment ?"». En ce qui concerne la Big Bertha, elle évoque l'importance de l'affirmation de sa singularité en tant que drag queen à barbe hors des normes. Bertha se situe en effet à l'opposé des artistes filiformes cultivant la ressemblance et n'entre ni dans les codes du travestissement traditionnel, ni dans ceux du burlesque. Le choix de performer des effeuillages burlesques s'est alors posé parce que l'artiste a envisagé son corps comme «porteur de messages et de revendications». Toutefois, La Big Bertha, comme Alekseï Von Wosylius, dit ne pas souhaiter s'appuyer sur une réflexion politique lors de la conception de ses numéros afin de ne pas «fausser [sa] créativité».

Bien que certain·e·s artistes affirment rejeter «le label féministe» et ne souhaitent pas s'en servir pour qualifier leurs intentions et prises de positions, ceux-ci ont tout de même régulièrement tenu des propos pouvant être qualifiés de féministes. Par ailleurs, les quatre artistes ayant affirmé distinctement que leur personnage était fondé sur des intentions politiques - Eve, Josie, Kimi Amen et Lolla Wesh - font preuve d'un intérêt notable pour le développement d'une réflexion féministe. Concernant Lolla Wesh, l'entièreté de son spectacle se place d'ailleurs dans l'affirmation d'un féminisme pro-choix, pro-sexe et inclusif, notamment des personnes trans*. Kimi Amen, quant à elle, explique qu'elle prépare un numéro sur la question de la masturbation féminine et à travers lequel elle souhaite évoquer la

figure de la showgirl : « une figure qui est là uniquement pour faire plaisir au public, . . . un public principalement masculin, qui est du coup une figure à qui on retire toute possibilité d'avoir une sexualité propre à elle ». Kimi dit souhaiter aborder des sujets tels que les règles et la sexualité des femmes parce qu'elle a l'opportunité de monter sur scène et de porter un message et ajoute que le fait d'incarner «une femme» (*sic*) dominatrice et autoritaire participe de cette même idée. Nous pouvons également identifier en filigrane de son discours certaines références notables. En effet, elle évoque une performance lors de laquelle un message est inscrit sur son torse «un peu comme les femens».

Ensuite, Eve, explique avoir choisi d'incarner un personnage féminin pour bousculer les représentations sociales de la «féminité» : «C'est quelque chose de négatif la plupart du temps alors qu'être un homme, être masculin, c'est . . . plutôt bien vu par la société. Donc pour moi c'était beaucoup plus intéressant d'essayer de glorifier quelque chose qui est mal vu plutôt que de glorifier l'image d'un homme parce que c'est bon, elle est assez glorifiée comme ça l'image des hommes, on a compris . . . C'est un peu essayer de prouver que la féminité ça peut être synonyme de puissance aussi». Elle explique également que son personnage lui a permis de se réapproprier les codes de la féminité qui lui sont imposés depuis l'enfance en les identifiant, les isolant et en s'en débarrassant dans sa vie quotidienne, ce qu'elle a trouvé «hyper libérateur». Paradoxalement, elle s'amuse maintenant à en jouer également à travers son personnage : «Quand on me fait sentir que je ne suis pas assez féminine, ben si en fait, tous les samedis soirs . . . je suis le cliché de la féminité. Pas tout le temps, mais des fois oui . . . Définitivement, mon personnage, il m'a permis de m'amuser avec ces codes-là aussi». Par ailleurs, Eve explique que la nudité (partielle) dans ses numéros est présente d'une part en raison des injonctions intimant aux femmes d'être «sexy», Eve jouant avec l'image de «l'idéal féminin», et, d'autre part, en raison de l'interdit que représente la nudité. L'artiste joue donc volontairement sur ce paradoxe. Josie, quant à elle, nous parle de son féminisme : «le questionnement et la recherche féministe c'est hyper important pour moi, y compris dans le fait de me travestir». Dans son discours, nous notons une dénonciation de la visibilité plus importante accordée aux «belles drag queens *mainstream*», celles qui correspondent en tous points aux codes de la «féminité». Mais Josie pointe également les drag queens qui jouent sur l'humour en tournant en dérision le fait qu'elles ne «passent pas en tant que femmes cisgenres». Elle affirme que se moquer indirectement des femmes qui «ne passent pas» (au sens de *passing*), ou qui ne manient pas «correctement» les codes de la féminité, est problématique d'un point de vue féministe.

Une autre revendication a par contre été abordée par l'intégralité des artistes : la nécessité de sortir d'un système organisé autour de cases. Cette métaphore de personnes et de représentations «enfermées dans des cases» liées au genre est apparue lors de chaque entretien, avancée de manière spontanée par chaque artiste sans même que je ne l'évoque. Mademoiselle Boop affirme que ce discours à l'encontre des «cases» est effectivement très présent au *Cabaret Mademoiselle*. Kimi Amen en parle : «Moi ça me fait plaisir maintenant qu'on me dise "ton personnage il combat ce genre de chose"». L'artiste ajoute : «Y a une espèce de contradiction vraiment compliquée entre le fait de vouloir sortir de la case et le fait que ces cases sont constamment présentes dans notre société . . . Il faut réapprendre à éduquer nos enfants, les générations futures, dès le plus jeune âge». Elle explique que certain·e·s spectateur·rice·s emmènent parfois de jeunes adolescent·e·s au *Cabaret Mademoiselle* et relate une interaction qu'elle a eue avec une jeune fille de quinze ans : «Elle était émerveillée . . . Elle m'a dit "C'est génial ce que t'as fait, ce que t'as montré, t'es belle, t'es beau, on sait pas trop" . . . Je me suis dit "Ok, génial, en fait c'est quand même le futur de ce monde quoi"». Eve, quant à elle, parle du *Cabaret Mademoiselle* comme d'un milieu queer où tout est possible : «Le genre n'a plus vraiment d'importance ou alors ce n'est plus quelque chose de problématique en tout cas, de ne plus être dans les cases du genre, et donc ça m'a permis, moi, dans ma vraie vie, de me rendre compte que j'étais plus [dans le sens de « plutôt »] non-binaire qu'une femme . . . Et heureusement que ça [le *Cabaret Mademoiselle*] existe parce que, moi, je ne corresponds vraiment à aucune case : j'ai été identifiée femme à la naissance, je suis a-genre ou non-binaire, je suis drag queen mais en même temps mon personnage n'est pas vraiment une femme . . . Y a pas de catégorie qui définit juste ça donc heureusement que les cases sont explosées parce que sinon y avait pas de place pour moi». Elle ajoute que si les individus évoluaient dans une société dans laquelle «ils [voyaient] des choses qui ne correspondent pas à ces cases [sous-entendu comme c'est le cas au *Cabaret Mademoiselle*], ils [assimileraient] que ces cases n'ont pas besoin d'exister».

Par ailleurs, cette métaphore des cases va de pair avec le rejet des catégories également présentes au sein même du milieu artistique. En effet, Kimi Amen évoque le fait que le milieu drag soit assez codifié et qu'il existe différentes catégories de drag queens qui, paradoxalement, se rangent elles-mêmes dans des cases. Lolla Wesh dit justement aimer discuter des nuances liées au terme «drag queen» : «C'est pas des nuances faites pour diviser les personnes, c'est des nuances faites justement pour rendre visible une multitude de moyens

de performer le genre parmi les drag queens». Loulou Velvet confirme que même dans ce milieu, «on a tendance à tout mettre dans des cases» et ne souhaite se définir ni comme transformiste, ni comme drag queen, ni comme artiste burlesque, préférant incarner une «créature indéfinissable» en constante évolution. En effet, outre l'injonction à se fixer à l'intérieur d'une case, l'artiste dénonce ici l'injonction à se fixer de manière immuable dans le temps, sans évolution possible, alors que son personnage est bien plus fluide. Alekseï Von Wosylius, quant à lui, affirme que le *Cabaret Mademoiselle* permet une liberté absolue de sortir des cases et de se jouer des genres, plus particulièrement du fait de travailler en tant qu'artiste boylesque aux côtés de drag queens, ce qui lui permet d'être «dans l'entre-deux». Concernant La Big Bertha, elle explique ne correspondre ni aux codes traditionnels drag queen du fait de porter la barbe, ni aux codes burlesques du fait d'être une drag queen. De ce fait, un de ses numéros évoque son exclusion du milieu burlesque et l'artiste estime «faire un gros *fuck* à l'industrie du burlesque» en le performant. Elle ajoute par ailleurs : «Je suis hyper content de me dire que je suis une drag queen à barbe et que j'emmerde le milieu des drag queens». Pour Bertha, le fait de créer des catégories consiste à «intellectualiser les choses» alors que l'on pourrait simplement se satisfaire du terme «artiste». Par ailleurs, Bertha affirme que l'émission *RuPaul's Drag Race* reste très codifiée et continue à «enfermer dans des cases», en excluant par exemple les *bearded* queens.

Si les artistes questionné·e·s rejettent les catégories de genre, quel discours tiennent-ils alors sur le genre - ou peut-être l'absence de genre - de leur propre personnage ? Kimi Amen, lorsque je lui pose cette question, se met d'abord à rire pour me répondre ensuite : «Je crois qu'il n'a pas de genre. Ok, je crois que c'est la réponse facile de dire qu'il n'a pas de genre parce qu'elle est constamment dans l'expression de genre, elle est constamment en train de jouer avec l'expression catégorisée comme masculine ou catégorisée comme féminine . . . et c'est ça qui est intéressant, c'est que tout d'un coup ça la fait sortir de telle ou telle catégorie». Loulou Velvet rejoint Kimi, affirmant que son personnage n'a pas de genre non plus. Alekseï Von Wosylius utilise plutôt le terme «asexué», même s'il désigne un de ses personnages comme «un elfe mi-homme mi-femme». Lolla Wesh, quant à elle, ne souhaite pas définir le genre de son personnage et, justement, se joue des personnes qui cherchent à le définir en donnant des non-réponses à leurs questionnements.

De la même manière, Josie explique qu'on lui demande souvent si elle est un homme ou une femme et qu'elle répond alors par une énigme, préférant également fournir des non-réponses.

Elle joue ainsi des contre-sens à l'aide de blagues et de métaphores afin d'éviter d'avoir à répondre «parce que ça doit rester en mouvement». Cependant, Josie est «une drag queer qui s'identifie au féminin». L'artiste admet d'ailleurs ceci : «Franchement, je lui ai jamais posé la question. Je crois qu'elle a plusieurs couches . . . mais je pense que son genre est féminin». Eve affirme également son personnage comme «féminin», ce qu'elle trouve extrêmement important étant donné sa démarche féministe. L'artiste souligne qu'Eve est lesbienne et emploie le pronom «elle» pour parler du personnage, cependant, elle ne la définit pas comme une femme : Eve serait non-binaire et aurait «tous les genres». La Big Bertha, quant à elle, souligne que son personnage de drag queen à barbe n'est pas une femme mais «un ersatz de genre» pour enfin déclarer qu'il n'a pas de genre. L'artiste explique s'être déjà posé la question du genre de Bertha, pour enfin conclure par se demander «mais qu'est-ce qu'on en a à foutre en fait ?» Notons également que Bertha a soutenu l'idée que «drag queen» est un genre en soi : «Tu vois quand je suis en drag, je suis pas un mec. Je vais pas non plus être à cent pourcents une femme, tu vois. Mais je suis une drag queen». Au contraire, La Veuve assure être une femme. L'artiste l'affirme d'ailleurs avec fermeté : «Y a aucun doute sur son genre, c'est une femme, elle a une sacrée barbe, elle a du poil au torse, . . . pas de poitrine . . . mais c'est clairement une femme».

Lorsque les artistes parlent de leur personnage, il est intéressant de prêter attention aux pronoms et accords employés. En effet, j'ai pu constater énormément d'allers-retours entre féminin et masculin au cours des entretiens, les artistes évoquant tantôt leur personne, tantôt leur personnage. Cependant, la distinction n'était pas toujours claire. Par ailleurs, il est arrivé à La Veuve et à Mademoiselle Boop de ne pas savoir quel pronom employer pour annoncer sur scène certains personnages jouant sur l'ambivalence. Cette dernière nous en parle : «Quand on est en présentation forcément on a toujours une tendance à dire "il" ou "elle" . . . alors qu'en fait ben comme on est plutôt dans une espèce de combat contre le il et le elle . . . c'est difficile de présenter, parce qu'il faut quand même toujours qualifier les gens en fonction d'un genre». Notons également, comme l'ont fait remarquer plusieurs artistes, que le fait d'employer le pronom «elle» et les accords féminins est une convention d'usage dans le milieu drag et, de manière plus large, dans le milieu gai. Lolla Wesh le fait remarquer : «La drag queen c'est toujours genrée au féminin, même si elle n'est pas dans une imagerie féminine . . . Ca questionne beaucoup parce que dès qu'on voit une drag queen, même si c'est une drag queen barbue qui est musclée, on sera toujours dans le féminin».

C'est en effet au féminin que huit des neufs artistes interrogé·e·s parlent de leur personnage. L'exception est Alekseï, qui se qualifie justement de performeur boylesque plutôt que de drag queen. Loulou Velvet explique ceci : «J'aime bien qu'on dise "elle" quand je suis en Loulou. Mais après euh.... Ouais, c'est le "elle" perturbant en fait. C'est le "elle" qui met un peu mal à l'aise, c'est ça que j'aime bien en fait». Kimi Amen emploie également le «elle» mais affirme ne pas être gênée lorsque l'on présente son personnage à l'aide du pronom «il» et explique regretter qu'aucune alternative au «il» et au «elle» n'existe dans la langue française, ou du moins que les alternatives pouvant être trouvées ne soient pas encore employées par le grand public. Toutefois, il est important de noter que ce n'est pas parce que les artistes emploient pronoms et accords féminins pour leur personnage que ceux-ci le considèrent nécessairement comme une femme.

Au-delà de la matérialité des pronoms, nous pourrions nous questionner sur les éventuelles relations ou dissemblances entre personne et personnage, mais également entre genre de la personne et genre du personnage. Kimi, La Big Bertha et Alekseï présentent respectivement le personnage comme une partie de soi, une extension de soi ou une facette de sa personnalité. Pour La Veuve, la personne et le personnage sont comme «des vases communicants», un avis partagé par Eve. Concernant Lolla Wesh, son personnage représente pour elle un outil lui servant à faire passer des messages mais il s'agit en réalité de la même personne que celle se trouvant derrière le maquillage. Toutefois, pour la plupart des artistes, la distinction entre leur genre et le genre (ou non-genre) de leur personnage est bien claire. En effet, la plupart ont mentionné le fait de se reconnaître parfaitement dans le genre «homme» dans la vie quotidienne et ne pas cultiver l'ambivalence de leur personnage hors de la scène. Alekseï Von Wosylius, par exemple, en parle comme ceci : «Je pense que dans ma vie de tous les jours, je suis moins genderfluid». D'autres artistes, comme Eve, Josie, et Lolla Wesh affirment par contre l'existence d'un lien entre leur genre et celui/ceux de leur(s) personnage(s). Josie, par exemple, explique avoir déjà joué ses différents personnages lors d'une même soirée : «Je raconte l'histoire de ces deux personnages qui cohabitent en moi [Josie et Nestor, un plutôt féminin et l'autre masculin], c'est une forme de métaphore à trois noms [la personne et chacun des deux personnages]». L'artiste ajoute que ses personnages viennent de recherches identitaires. Nestor, son autre personnage, est d'ailleurs né il y a plusieurs années, avant sa transition masculinisante. Ce personnage de drag king «passait en tant qu'homme» avec une fausse barbe pour finalement s'effeuiller et dévoiler sa poitrine afin de surprendre le public. L'artiste a réitéré le numéro plus récemment : «ça portait un tout autre message qu'à l'époque

parce que j'ai tenu, après cet effeuillage, à reprendre le micro pour réaffirmer . . . mon identité, et qui était Nestor et qui j'étais». Josie parle de ses personnages comme d'un moyen de consolation et de guérison. Il s'agit là d'une manière de se réconcilier avec son corps «queer femelle». Lolla Wesh, quant à elle, souligne que son personnage lui a permis d'être en accord avec son corps, son genre, sa virilité et sa masculinité.

Ainsi, plusieurs artistes, lors de leurs performances, laissent volontairement apparaître la personne sous le personnage. La Big Bertha explique qu'à la fin de deux de ses numéros, on voit qu'elle est "clairement un mec". Non pas que le public ignore l'homme sous le personnage sur ses autres prestations mais ces deux performances jouent particulièrement sur cet élément, dévoilant lors de la chute un effeuillage laissant paraître la personne sous le personnage. La perruque est même abandonnée lors d'un des deux numéros. Lolla Wesh enlève également sa perruque et sa tenue pour se rhabiller «en civil» lors de la chute de son spectacle. Dans une démarche encore plus poussée, l'artiste explique faire apparition de manière ponctuelle, hors spectacle, en vêtements «civils» mais maquillée et perruquée, ce qui perturbe énormément. Lolla explique qu'il s'agit d'une manière de se moquer des gens et qu'elle s'amuse alors à leur affirmer être une femme habillée en homme. Elle considère cependant qu'il ne s'agit là «ni [d']un homme qui singe une femme, ni [d']une femme qui singe un homme».

Toutefois, si la plupart des drag queens se reconnaissent dans le genre homme hors de la scène et aiment révéler au public l'homme sous le personnage, d'autres artistes dans une position moins «traditionnelle», développent un autre type de démarche. Eve, par exemple, parle d'un de ses numéros qui fait dialoguer un «homme» et une «femme» : «Moi je fais l'homme, Saskya [une autre drag queen], elle, fait la femme . . . C'est un peu comme si Eve se moquait des mecs en se déguisant [en homme]. C'est un peu *fucked up* mais ouais c'est un peu ça. J'ai . . . une veste d'homme, un pantalon mais des chaussures à talons . . . Je suis torse nu donc on voit que j'ai des seins, j'ai une cravate aussi et j'ai ma barbe et ma perruque et je suis maquillée en drag queen». L'artiste explique alors que s'il ne s'agit pas d'un personnage drag king à proprement parler. Il s'agirait plutôt de son personnage de drag queen qui reprend des codes drag king et les performe, à la manière d'une mise en abîme. Eve explique également brouiller les pistes du genre en affirmant se déguiser en «homme qui se déguise en femme» : «Je me suis rendu compte, en reprenant les codes drags, que d'exagérer cette hyperféminité, ça me faisait plus ressembler à un mec, finalement. Parce que je ressemble à une drag queen,

donc je ressemble à un homme qui s'habille en femme . . . Y a beaucoup de gens qui me demandent si je suis une femme ou un homme. Je leur réponds que ça n'a pas d'importance».

En effet, pour Mademoiselle Boop, le fait que le public n'arrive pas à savoir si le personnage est «féminin» ou «masculin», ou même si la personne derrière est «un homme ou une femme», mène à un abandon du questionnement, ce qui permet d'apprécier «juste la performance qu'on est en train de voir, pour la performance en tant que telle». En est-il de même pour les autres artistes ? Quelles sont leurs attentes quant à la réception par le public ? Qu'aimeraient-ils qu'il se passe dans la tête des spectateur·rice·s à la vue de leurs numéros ? Josie rejoint Mademoiselle Boop et souligne que son engagement réside également dans le fait que le public arrive à passer outre ce questionnement pour apprécier simplement le personnage. Loulou Velvet, quant à elle, a insisté sur sa volonté d'instaurer le doute parmi l'assistance : «Les gens . . . ne savent pas en fait si je suis une fille, un garçon, ou quelque chose d'autre . . . C'est ce qui me plaît». Pour illustrer cela, Loulou fait référence à un de ses numéros d'effeuillage : «J'aime bien qu'au tout début justement les gens pensent vraiment que je sois une femme et plus je me déshabille, plus j'enlève des couches, plus les gens se posent des questions . . . Puis après en fait ils aiment bien». Le numéro se conclut, selon elle, sur un sentiment de confusion : on ne sait pas mais ça n'a alors plus d'importance, seule la performance compte. Kimi Amen affirme que son intention est justement de «chambouler et déplacer les choses». L'artiste aimerait que les spectateur·rice·s aient la sensation d'avoir vu un «truc très bizarre» et ne ressortent pas du lieu dans le même état d'esprit qu'à leur entrée : «J'ai envie qu'ils ne soient pas à l'aise, d'une certaine manière» - nous retrouvons d'ailleurs cette même volonté de mettre le public mal à l'aise chez Loulou Velvet. Kimi explique également être interpellée par le regard du public assis au premier rang, souvent porté sur son entrejambe lors de réflexions intenses afin d'essayer de déterminer où est caché son pénis : «Parce qu'on ne répond pas à l'entièreté des informations qu'on devrait avoir pour faire partie de la case homme ou de la case femme, ça dérange les gens». L'artiste se voit en effet régulièrement dire de son personnage qu'on ne sait pas «ce qu'il est exactement», notamment dû à ces associations corporelles contradictoires dont un torse plat et un entrejambe totalement plat aussi. Ces retours ne lui déplaisent cependant pas. Eve affirme aussi que son intention est que le public se demande si elle est un homme ou une femme. Lolla Wesh, quant à elle, explique que si le public pose régulièrement des questions sur le genre du personnage, c'est précisément pour cette raison qu'elle performe, ajoutant qu'elle a envie de leur répondre «qu'est-ce que ça va changer à ta vie de savoir ?». Nous constatons donc ici que pour la

plupart des artistes, l'intention est d'amener le public à se questionner pour ensuite le pousser à dépasser ce questionnement et à réaliser qu'il n'y a en fait pas de nécessité de savoir.

A contrario, Alekseï Von Wosylius explique que si son personnage peut amener le public à se poser des questions liées au genre, ce n'est pas l'élément qu'il souhaite que l'on retienne de ses prestations. En effet, l'artiste préférerait que l'attention soit portée sur l'émotion provoquée et le fait que celle-ci soit universelle. La Big Bertha, quant à elle, parle d'un de ses numéros lors duquel elle ne porte ni perruque ni fausse poitrine, ce qui, selon l'artiste, induit le fait que le public ne sache absolument pas si le personnage est «un homme ou une femme». Mais, contrairement aux autres artistes, Bertha affirme qu'on ne lui pose jamais la question suite à la performance : «Ils voient le personnage et ils se disent "OK, c'est un personnage"».

DISCUSSION

Dans notre première partie, nous nous sommes référée·s à cette définition de Luca Greco et Stéphanie Kunert : «Les drag queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, joués par des personnes assignées "homme" à la naissance» (2016, p. 222). Or, nous constatons que notre recherche de terrain nous a prouvé le contraire. Les drag queens du *Cabaret Mademoiselle* ne sont pas incarnées uniquement par des personnes assignées homme puisque nous retrouvons parmi elles Eve et Josie. Par ailleurs, la supposée «féminité souvent hyperbolique» des personnages est également un élément à nuancer. En effet, nous avons pu constater que, premièrement, les drag queens interrogées n'emploient pas exclusivement les codes de la «féminité» mais aussi ceux de la «masculinité». Ensuite, celles-ci s'amusent également à détourner ces codes «féminins» voire à s'en moquer afin de prouver leur absurdité ou encore leur impossibilité. Eve emploie le terme «parodie» pour parler de ce qu'elle fait de l'image de «la femme idéale qu'on nous présente dans la société» lorsqu'elle performe. La Veuve, quant à elle, parle d'une «volonté de jouer avec les codes d'une certaine féminité, peu importe son genre, de l'exacerber, de l'amener au-delà de ses limites et de jouer avec ça . . . au-delà de ce que féminité veut dire aussi . . . C'est cette volonté de jouer avec le genre et de l'amener plus loin que sa conception classique». Enfin, nos drag queens peuvent également cultiver des éléments qui sont socialement désapprouvés ou invisibilisés selon les codes de la «féminité», tels que la pilosité. Kimi Amen en parle : «C'est pas le côté joli et propre de la femme qu'on a envie de voir sur scène . . . Peut-être

qu'aussi on a envie de parler de la femme enceinte, peut-être qu'on a envie de parler de la femme qui a ses règles». Cette définition de Greco et Kunert paraît donc bancal lorsqu'elle est analysée en parallèle à notre recherche.

Dans le film documentaire *Paris is Burning* et dans la série *Pose*, se déroulant dans les années 80, la notion de «*realness*» (le fait d'avoir l'air «authentique», de «passer» au sens de *passing*, d'être dans la ressemblance) est énormément mobilisée, notamment à travers le mot d'ordre «*be real*». Elsa Dorlin se demande si cette valorisation de la «réalité du genre» est compatible avec sa dénaturalisation. Ne serait-on pas ici dans une idéalisation des normes dominantes de sexe, de race, de sexualité et de classe plutôt que dans leur subversion ? (2008, p. 112-113 ; Bourcier, 2001, pp. 86-87). Dans les entretiens, la distinction entre drag queen et transformiste a souvent été abordée. En effet, la drag queen n'est pas dans cette volonté de ressemblance, ou en tout cas pas la drag queen nouvelle génération. Toutes les personnes interrogées se distancient ouvertement de cela. Sam Bourcier distingue les termes «drag queen» et «drag queer». La drag queen serait le symbole du genre comme performance alors que la «drag queer» celui du travestissement critique (2017, p. 130). L'auteur parle d'une communauté de drag queens cubaines, les *mariposas*, dont la féminité est qualifiée de queer parce qu'elles ne cherchent pas à «passer» (au sens de *passing*, définit par l'auteur comme le fait d'être lue, reconnue par les autres comme une femme) (2017, p. 134). Suivant cette définition, les drag queens nouvelle génération que j'évoque dans ce travail pourraient aisément être qualifiées de «drag queer», certaines emploient d'ailleurs ce terme. En outre, ces notions de *realness* et de ressemblance mobilisées par l'«ancienne génération» sont employées dans une conception très binaire et figée du système de genre, ce que semblent réprouver nos artistes. Bourcier évoque justement le terme «travestissement» en expliquant que celui-ci présuppose qu'il existerait une vérité du genre, et que c'est cette vérité que l'on travestirait (2001, p. 165). En effet, Kimi Amen dit trouver ce terme «extrêmement binaire» : «Ca voulait dire être un homme qui se change en femme et moi, j'ai pas l'impression d'être un homme qui se change en femme». Selon elle, ce terme s'est d'ailleurs vu remplacé par «drag queen» qui «est devenu une espèce de mot dans lequel on pouvait tout dire». Nous pouvons donc souligner cette liberté définitionnelle laissée par la conception actuelle du terme «drag queen». Notons que, de la même manière, le terme «queer» laisse également cette liberté.

Maintenant que nous avons tenté de définir ce qu'est une drag queen en nous référant à ce que nous en avons perçu dans notre contexte de recherche, nous pouvons nous pencher sur notre

question initiale afin de comprendre dans quelle mesure les performances de ces artistes pourraient être envisagées comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre. Que fait le drag de la «masculinité» et de la «féminité» ? Reproduit-il le système de genre ou l'interroge-t-il ? Le déstabilise-t-il ? Que produit-il ? Nous avons pu constater de la part des artistes interrogé·e·s une volonté affirmée de sortir des cases, un rejet du système catégoriel de genre. Cependant, pour cela, les artistes semblent paradoxalement user et abuser des représentations socialement genrées les plus stéréotypées. Nous pourrions craindre que cette démarche soit contreproductive. Lorsque j'en parle à La Veuve, elle en dit ceci : «C'est normal d'aller piocher dans les cases qu'on critique parce que c'est elles qu'on remet en question. C'est la démarche d'aller chercher dans ces cases de quoi prouver qu'elles sont inutiles . . . C'est le fait d'utiliser contre elles-mêmes ces cases, de tirer sur l'ennemi avec ses propres armes. C'est prouver l'absurdité avec l'absurdité elle-même». Il serait donc possible de contester, subvertir, interroger, déstabiliser la bicatégorisation de genre tout en s'en servant. Rappelons-nous que Kimi Amen affirmait que c'était justement le fait qu'elle soit «constamment dans l'expression de genre» qui la faisait sortir des catégories. Luca Greco et Stéphanie Kunert affirment ceci :

Ce qui est en jeu dans la pratique drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation. De ce fait, les drag kings et les drag queens sont moins dans l'*imitation de genre* que dans un *processus créatif des genres* en général (2016, p. 224).

En effet, au travers des personnages étudiés, nous pouvons particulièrement bien comprendre ce processus créatif à l'œuvre. Nous sommes, de fait, loin du concept de *realness* précédemment évoqué et du transformisme, qui peuvent plus aisément être assimilés à de l'imitation en comparaison à ce que nous retrouvons au sein de la nouvelle génération. Les artistes interrogé·e·s se sont d'ailleurs distancié·e·s de cette recherche de la ressemblance, qui est fortement assimilée à «l'ancienne génération». Ce processus créatif des genres passe peut-être par le fait de dissocier femme et féminité ainsi qu'homme et masculinité, ce que font les drag queens citées ici en associant, par exemple, une corporalité dite «masculine» à des symboles de la «féminité». Halberstam en parle, affirmant que la masculinité ne doit pas, ne peut pas et ne devrait pas se réduire au corps des hommes (1998, p. 1) et souligne les limites d'une discussion à propos de la masculinité qui interpréterait cette dernière comme le fait des hommes uniquement (1998, p. 13).

Qu'implique donc le rejet de ce système catégoriel de genre ? Si la bicatégorisation homme / femme est contestée par les artistes, est-ce parce que ceux-ci considèrent que ces deux catégories sont insuffisantes ou parce que toute catégorisation serait foncièrement mauvaise ? La démultiplication des catégories liées au genre pourrait-elle être envisagée comme une possibilité satisfaisante ? En bref, est-il préférable de multiplier les catégories ou de les effacer complètement ? Faudrait-il abolir tout système de genre ? La question fait débat parmi les artistes. Certain·e·s argumentent qu'il est nécessaire de se nommer et donc de catégoriser pour pouvoir exister. Josie souligne que se définir fait du bien parce que nous vivons dans un monde «où on est obligé·e·s de se définir». Au contraire, d'autres se tournent plutôt vers une idée de fusion des catégories pour en arriver à un unique ensemble. C'est le cas de Mademoiselle Boop : «On a qu'à dire qu'on est tous *genderfluid*». Cette remise en question de tout appareil catégoriel est appelée «*category crisis*» (Marjorie Garber citée par Greco, 2018, p. 70). Pour Boop, la volonté actuelle de ne plus avoir aucune «case» est une réponse aux «ultra-cases». Cette critique assimilant les catégories de genre et de sexualité à une multitude de minuscules cases très spécifiques est souvent illustrée par l'acronyme LGBTQIA+ dont certain·e·s trouvent qu'il comporte désormais trop de lettres. La réponse d'Eve est que, pour arriver à une situation sans cases, il faut d'abord passer par un grand nombre de cases afin que chacun·e puisse trouver une manière de s'identifier à une catégorie. Luca Greco pointe toute la complexité de cette question : «Les catégories représentent des outils extrêmement puissants pour agir, se positionner et appréhender le monde mais sont aussi des instruments de réification et d'essentialisation des identités. Les communautés LGBTQIA+ entretiennent avec elles un rapport complexe» (Greco, 2018, p. 106). Il explique également que bon nombre de participant·e·s des ateliers drag kings bruxellois organisés par l'association *Genres Pluriels* refusent d'être «assimilé.e.s (et emprisonné.e.s) dans un seul dispositif identitaire», les catégories étant perçues comme «des outils d'oppression et de discrimination [créant] des différences qui n'ont pas lieu d'exister en dehors d'un système *straight*» (2018, p. 70). Josie affirme qu'en décidant de ne pas se catégoriser, on confronte son interlocuteur à son propre besoin de catégorisation : «Pourquoi on devrait se définir ? Pour vous soulager vous ? Moi c'est pas mon travail». La Veuve, quant à elle, dit trouver les cases «plus limitantes que rassurantes». Attention, donc, à ne pas tomber dans les raccourcis simplistes et à tenir compte de la multiplicité des ressentis face à ces possibilités d'identification. Par ailleurs, plusieurs artistes ont souligné que l'abolition du système de genre serait utopique et donc trop complexe à imaginer, impensable en quelque sorte. Elsa Dorlin affirme d'ailleurs ceci : «Les pratiques de résistance [les pratiques *queer*] ne portent . . . pas sur l'utopique abolition du "sexe", mais

plutôt sur la subversion du système dominant, fondé [notamment] sur le *dimorphisme* (mâle/femelle, masculin/féminin)» (2008, p. 115).

En effet, cette subversion du système dominant fondé sur la bicatégorisation de genre et de sexe est bien présente dans les intentions des artistes concernant leurs personnages et performances. Le terme qu'ils utilisent le plus pour parler de cela est «*genderfuck*». Le terme a été associé à plusieurs choses : à une «déconstruction du genre» pour Kimi Amen, à sa démolition («péter le genre») et à une provocation pour Lolla Wesh, à la subversion pour Eve. Lolla Wesh et Loulou Velvet soulignent que lorsqu'on est *genderfuck*, «on questionne». Pour La Veuve, le terme secoue. Nous retrouvons ici une pluralité de manières de parler d'une même chose mais les idées de contestation et de subversion semblent en adéquation avec la conception du *genderfuck* à laquelle les artistes identifient leur art. Alekseï est le seul à s'être distancié de ce terme : «Moi je me qualifierais plus de *genderfluid* . . . parce que *genderfuck* y a un côté très provocation». D'autres artistes se sont plutôt référés au terme «queer» pour se qualifier et/ou qualifier leur personnage, tout en y associant des idées similaires à celles que nous venons de retrouver associées au *genderfuck*. Cependant, les artistes parlant du queer insistent en plus sur la liberté définitionnelle que le terme laisse. La Veuve, parle du terme comme d'un «vocabulaire à géométrie variable . . . pas hyper défini», comme d'un mot «libérateur» et «parapluie» pour dire «différent» et «hors de la norme». Elle ajoute y trouver un côté militant.

Nous pourrions nous demander si ces artistes rejoignent les théories queer lorsqu'ils évoquent ce terme ou s'ils en ont une conception totalement différente. Revenons donc sur ces théories, développées dans la première partie de ce travail. Celles-ci reposent sur un affranchissement par rapport aux normes et au normal. Preciado en parle, affirmant que la multiplicité des «anormaux» est une puissance qu'on veut réguler, contrôler et normaliser. Il avance l'exemple du contrôle exercé sur le corps des enfants intersexes (2003, p. 19). Mais l'auteur pointe également la réponse de ces «anormaux» : «Les minoritaires sexuels deviennent multitudes. Le monstre sexuel qui a pour nom multitude devient queer». Cette multitude queer se caractérise par une résistance aux processus du devenir «normal» et par une «position critique par rapport aux effets normalisants et disciplinaires de toute formation identitaire» (2003, pp. 20-21 ; p. 24). Cependant, lors de mes discussions avec les artistes du *Cabaret Mademoiselle*, j'ai pu noter certaines contradictions avec cette idée d'affranchissement par rapport aux normes. Par exemple, Mademoiselle Boop ne se considère

pas comme queer parce qu'elle dit mener une vie «normale» aux yeux de la société, comme la plupart des gens «normaux», avec «un boulot, un copain, un chat et un appart». Cependant, elle admet se retrouver parfois devant ce constat : la société la place dans la case des «anormaux» du fait d'être une drag queen et une personne homosexuelle. Mais ce n'est toutefois pas son ressenti personnel. Voilà, donc, un exemple opposé à la revendication queer portant sur la critique et la déconstruction des normes majoritaires plutôt que sur l'aspiration à mener une vie aussi «authentique» que les dominants. Le queer concerne en effet le rejet de l'«aspiration égalitaire à une vie aussi paisible que celle de la majorité» (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, p. 50). Par ailleurs, Kimi Amen parle d'aller vers «la normalisation des choses qui ne font aujourd'hui pas partie des choses normalisées». Nous pourrions donc nous demander si ces déclarations de Boop et de Kimi ne reflèteraient pas ce que Sedgwick appelle le «séparatisme assimilationniste» ou les «politiques de l'identité», c'est-à-dire ce à quoi s'opposent les théories queer. Cependant, d'autres artistes semblent aller vers la même revendication que celle portée par les théories queer. C'est le cas de La Veuve qui dit aimer l'étymologie du mot : «Y a des gens qui, justement, trouvent ça nul de dire queer parce qu'on devrait pas être bizarre, on devrait être [considérés] comme tout le monde . . . mais moi j'aime bien être bizarre . . . Je serais plutôt fier·e d'être queer». De Lauretis pointe toutefois ce paradoxe entre les deux positions évoquées ici, affirmant que les sexualités gaies et lesbiennes font partie d'un «processus social . . . revendiquant à la fois l'égalité et la différence, exigeant une représentation politique tout en insistant sur [leur] spécificité matérielle et historique» (2007, pp. 96-97).

Nous sentons également parmi les artistes un certain rejet de ce que nous pouvons appeler les politiques de l'identité. Ce rejet se caractérise par l'importance considérable accordée au «rejet des cases». Ce discours lié aux «cases», extrêmement présent dans les propos des artistes, rappelle le rejet, par les théories queer, du binarisme homme / femme et homosexualité / hétérosexualité. Preciado, dans la même idée, affirme qu'il n'y a pas de différence sexuelle «mais une multitude de différences» (Preciado, 2003, pp. 25). Au *Cabaret Mademoiselle*, il ne faut pas nécessairement être un homme homosexuel pour être une drag queen puisque l'on ne trouve pas pertinent de tenir compte des oppositions homme / femme ni homosexualité / hétérosexualité. Nous nous trouvons bien dans un rejet des catégories identitaires. Mais, suite à ce rejet, joue-t-on de la réappropriation à la manière des théories queer, en revendiquant cette anormalité due à la catégorie dans laquelle nous sommes enfermé·e·s par la société, en se réappropriant le stigma qui nous est accolé ? Ou, au contraire, tente-t-on de se fondre dans la

masse des normaux ? Certaines performances et certains personnages pouvant être interprétés de différentes manières représentent bien la complexité de cette question. Prenons par exemple le numéro de Kimi Amen lors duquel elle arbore un grand triangle rose peint sur le torse. L'artiste dit reprendre ce symbole pour en faire «une force affirmative». Cela peut être vu comme une manière de s'enfermer dans la catégorie de l'homosexualité, une case du système binaire rejeté par les théories queer. Mais cela peut également être perçu comme une affirmation de son «anormalité», comme un pied-de-nez à la stigmatisation sociale, comme une réappropriation d'un symbole violent, à la manière de la réappropriation de l'insulte «queer». Cependant, nous pourrions également y voir la dénonciation du traitement social inégal des personnes «anormales» pour réclamer une assimilation à la masse «normale». Alors, quelle interprétation choisir ? Queer ou pas queer ?

En outre, la complexité de cette question peut être illustrée par les réflexions menées par les artistes autour de la symbolique du *freak show*. Preciado affirme qu'il n'y a pas *une* différence sexuelle mais une multitude de différences qui sont «monstrueuses» (2003, p. 25). Le parallèle avec le *freak show* a été fait dès l'ouverture du cabaret, cette imagerie ayant même été mobilisée dans la promotion du lieu. Cependant, deux idées se confrontent ici. D'un côté, une image positive du *freak show* présentant celui-ci comme un moyen d'affirmation de la différence, une revendication des «anormaux·ales», des monstres qui se produisent sur scène. Bref, nous sommes ici dans l'idée d'un affranchissement de la norme, comme c'est le cas dans les théories queer. D'un autre côté, le *freak show* pourrait être vu comme quelque chose de négatif. Dans cette seconde conception des choses, le fait de pointer du doigt des personnes en les désignant comme «anormales» est désapprouvé parce que ces «anormaux·ales» devraient plutôt être accepté·e·s et intégré·e·s à la société. Ces deux conceptions se confrontent, les artistes ne se trouvant pas tou·te·s du même côté, mais se mêlent également, certain·e·s interviewé·e·s évoquant les deux côtés sans trancher clairement, ne se positionnant pas d'un plutôt que de l'autre. Faire partie des anormaux·ales ou pas, le revendiquer ou pas, rester anormal ou souhaiter être normalisé sont des sujets qui sont énormément revenus dans les propos des artistes sans qu'un consensus puisse en être dégagé. Mademoiselle Boop parle de cette double position : «C'est quelque chose très en contradiction avec moi-même, d'être, moi, dans ma tête, pas du tout *freak* mais que je puisse comprendre qu'on soit perçus comme des *freaks*». La Veuve l'évoque également : «Les *freaks*, on vient les voir parce qu'ils sont différents et on vient s'en moquer. On paye pour voir des gens pas normaux et ça, c'est quelque chose dont je préférerais que ça disparaisse. Et en même temps, moi, je revendique le

droit à être *freak* et à en être fier. Il faudrait qu'on arrête de regarder les gens comme des *freaks* parce que c'est les mettre dans une position vulnérable et négative et, en même temps, si on doit vivre avec ces deux positions là [*freak* ou non-*freak*], ben je sais dans laquelle je préfère être . . . Je suis fier d'être considéré comme un *freak* . . . Ca ne m'intéresse pas d'être bien rangé, ça m'ennuie terriblement». Et, à côté de tout cela, selon Kimi Amen, nous avons traditionnellement la société entourant ces *freaks* qui vient se rassurer sur sa normalité en assistant au *freak show*. L'artiste définit le *Cabaret Mademoiselle* comme un *freak show* contemporain dans la démarche inverse à cette conception traditionnelle : «On s'exerce à montrer la beauté . . . d'une différence . . . On est plutôt dans l'affirmation de la normalisation de quelque chose qui est différent». Une métaphore pleine de contradictions, donc.

Plus tôt, nous avons pu constater que, dans la définition de Greco et Kunert, les drag queens sont incarnées par des personnes assignées homme à la naissance. Or, nous avons également vu que ce n'est pas le cas parmi l'échantillon de recherche mobilisé ici. En effet, au *Cabaret Mademoiselle*, les drag queens sont également jouées par des femmes (nous pouvons mentionner Sarah Selma Dolores, une artiste du cabaret qui ne fait pas partie de mon échantillon) et des personnes assignées femmes à la naissance (comme Eve et Josie). Esther Newton, en 1972, affirmait que, pour participer à la subculture gaie en tant que pair, il fallait être physiologiquement mâle (1972, p. 20). Mais, aujourd'hui, au *Cabaret Mademoiselle*, étant donné l'ampleur de la revendication du droit à «sortir des cases» et du rejet de la bicatégorisation, comment serait-il encore possible de faire du genre des artistes une donnée pertinente permettant de les accepter ou de les exclure ? Pourtant, hors du cabaret, cette exclusion des femmes artistes - et, par extension, des personnes assignées femmes - perdure encore. Boop en parle : «La communauté drag queen dit "bah non en fait, parce que les drag queens c'est des hommes qui s'habillent en femmes". Pour moi, non. C'est une drag queen [en parlant de Sarah Selma Dolores] parce qu'elle va prendre des traits féminins et les exagérer. D'autant plus, qu'elle, elle joue vraiment la féminité à son comble». Ces propos sont d'ailleurs appuyés par Eve et Kimi Amen. En effet, Sarah Selma Dolores joue un personnage de femme enceinte et performe donc une fonction biologique qui est, dans les représentations sociales, indissociable de la «féminité» : la «féminité» à son paroxysme, en quelque sorte. Cela induit une réflexion intéressante : si la femme enceinte représente socialement l'hyperféminité, cela impliquerait qu'il existe des «féminités moins féminines». Cela permettrait d'envisager la «féminité» comme multiple, comme un spectre dont l'extrême est symbolisé par des figures - telles que la femme enceinte - que les drag queens, quels que soient leur genre ressenti et leur

genre assigné, tentent d'incarner. Ainsi, l'unicité du sujet femme telle qu'on la retrouve dans les représentations sociales se trouve démantelée. Nous sortons donc ici de la conception de deux éléments chacun unique s'opposant pour constituer le système de genre.

Par ailleurs, si être un homme n'est plus une condition nécessaire pour participer à la subculture gaie dans notre contexte, la sexualité n'est pas non plus un critère pris en compte pour être autorisé à monter sur scène. Etant donné que nous nous trouvons, ici, dans une volonté de se distancier des «cases», des catégories de genre, par extension, cette volonté s'applique également aux catégories de sexualité et à la bicatégorisation homosexualité / hétérosexualité. Eve explique d'ailleurs que sa sexualité non-hétéro lui a permis de découvrir le milieu mais qu'elle n'est pas une condition à l'exercice de son personnage. Quant à Sarah Selma Dolores, que nous avons citée précédemment, elle déclare ouvertement être hétérosexuelle, ce qui ne l'empêche aucunement de s'approprier le statut de drag queen au *Cabaret Mademoiselle*. La situation n'a pourtant pas toujours été celle-ci. Esther Newton, dans les années 90, raconte une époque bien plus codifiée, où les femmes se voyaient empêchées de pratiquer le drag, bien que quelques unes y soient parvenues par la maîtrise de l'humour *camp*. Celles-ci sont d'ailleurs exclusivement des femmes lesbiennes ayant accès à la culture drag par leur accès à un centre de vacances gai et lesbien (1996, pp. 73-74 ; p. 85). Aujourd'hui, nous voyons qu'au sein de la nouvelle génération, la situation est bien moins codifiée et que les femmes ne doivent plus nécessairement recourir à l'humour *camp* ni être lesbiennes pour trouver leur place dans le milieu.

Pour parler des femmes incarnant les personnages «féminins» de la culture drag, le terme «bio queen» a été employé récemment dans le milieu afin de les distinguer des drag queens. D'autres terminologies ont également émergé, comme «faux queen» par exemple (Greco, 2018, p. 152). Cependant, l'utilisation de ces termes pose problème. Eve pointe d'ailleurs cela et explique pourquoi elle se définit comme drag queen et non comme bio queen : «Je trouve pas que ce soit nécessaire de faire une autre catégorie pour désigner le fait que ce soit des meufs qui s'habillent en meufs. En fait, on fait la même chose et on le fait aussi bien et même des fois mieux, donc on n'a pas besoin d'une autre catégorie qui sera encore moins visible que celle des hommes, comme d'habitude. Donc ouais, je suis drag queen, je suis pas bioqueen. Et en plus, ce terme me dérange un peu dans le sens où ça parle de la nature biologique des personnes et je trouve que c'est un sujet un peu *touchy* qu'il est pas forcément sympa d'aborder». En effet, l'emploi du préfixe «bio» ne fait pas référence au genre des personnes

incarnant les personnages mais à leur soi-disant «sexe biologique», à savoir celui qui leur a été assigné à la naissance. Cela nous rapproche donc dangereusement de la pente glissante de l'essentialisme, au risque de tomber notamment dans la transphobie. Dans ce contexte, toutes les femmes ne pourraient en effet pas être qualifiées de «bio queens». Cela pose la question des femmes trans* incarnant des personnages de drag queens. Quelle place pour elles, qui étaient pourtant déjà bien présentes à l'époque de Stonewall ?

Précédemment, nous évoquions le fait de démanteler l'unicité du sujet femme. Ainsi, nous pouvons également pointer la multiplicité des masculinités. Raewyn Connell liste différents types de masculinités, tous définis en rapport avec la masculinité hégémonique (2014, pp. 74-80). Nous en trouvons une illustration pertinente dans les propos de La Big Bertha : «Je ne suis pas un homme, je suis une drag queen». Il s'agit d'une revendication prononcée lors de la chute d'un de ses numéros. Nous pouvons interpréter cette phrase à la lumière de la théorie de Connell : les hommes incarnant des drag queens, et donc incarnant le stigma de l'homosexualité, ne font pas partie de la masculinité hégémonique mais d'un autre type de masculinité, la masculinité subordonnée (2014, pp. 74-76). De ce fait, nous pourrions, à la manière de Monique Wittig, en déduire qu'ils ne sont en fait pas réellement des hommes parce qu'ils ne correspondent pas à la masculinité culturellement glorifiée, celle qui garantit la position dominante des hommes sur les femmes (Connell, 2014, p. 74).

Les hommes drag queens font partie de ce qu'Halberstam appelle la «*male femininity*», qui remplirait une sorte de fonction rituelle dans les cultures homosociales masculines. L'auteur explique également que les petits garçons se rapprochant d'identifications genrées «féminines» soulèvent généralement bien plus de peurs et de réponses démesurées de la part de leurs parents que les petites filles se rapprochant d'identifications «masculines» (*tomboyism*) (1998, p. 9 ; p. 5). Cela met en évidence la dépréciation sociale liée à la féminité sous toutes ses formes, en opposition à la valorisation de ce qui est «masculin» (bien que, dans tous les cas, les «identifications croisées» soient perçues d'un mauvais œil). En effet, les emprunts faits par les femmes à la garde-robe des hommes sont mieux acceptés que l'inverse. Il faut rappeler que le travestissement permettait initialement aux femmes de «sauver leur honneur» alors qu'il était perçu comme dégradant pour les hommes (Sylvie Steinberg citée par Barbier et al., 2016, p. 660). Isabel Boni-Le Goff évoque également la «figure repoussoir du garçon "efféminé"» (2016, p. 164). Kimi Amen en parle : «Pour moi, c'est une mise en danger de la part d'un homme de se mettre en spectacle devant un public et d'accepter de faire

ressortir sa part de féminité par la corporalité». Lolla Wesh, quant à elle, explique qu'aux débuts de son personnage, le fait qu'on la reconnaisse lorsqu'elle était «en civil» dans le milieu gai la mettait mal à l'aise. Elle s'est alors demandé pourquoi : «C'est parce qu'en fait, effectivement, dans la société, tout ce qui a rapport au féminin, c'est péjoratif». L'artiste confie également un détail marquant de son enfance, qui est aussi extrêmement parlant, à savoir que son père lui répétait qu'«il» devait être plus viril au risque que son pénis sèche et tombe : «C'étaient des phrases d'éducation hyper patriarcales pour que je sois un garçon . . . J'étais persuadé que comme c'était tellement grave d'être un homme qui aime les hommes ben j'étais une femme».

Cette impression de ne pas être un homme parce que l'on ne correspond pas à ce qu'est censé être un homme au sein du système hétérosexuel rejoint la célèbre affirmation de Monique Wittig : «Les lesbiennes ne sont pas des femmes». Selon l'autrice, les concepts d'«homme» et de «femme» se définissent l'un par rapport à l'autre et par rapport à leur relation au sein de ce système hétérosexuel, qu'elle appelle la pensée *straight*, ce qui explique pourquoi «les lesbiennes ne sont pas des femmes» (2018, p. 77). Réciproquement, Connell affirme que «la "masculinité" n'existe que par contraste avec la "féminité"» (2014, p. 60). Paul B. Preciado insiste d'ailleurs sur le fait qu'il n'est pas un homme mais un homme trans* et ajoute ceci : «Comme homme trans, je me désidentifie de la masculinité dominante et de sa définition normative» (2019). Josie, qui est également un homme trans* hors de la scène, en parle aussi : «Je ne suis pas un exemple de masculinité toxique. Je pense que même si j'essayais, je ne serais pas très crédible». Dans la même idée que la thèse de Wittig, Halberstam pose les questions suivantes : Les lesbiennes *butch* sont-elles des femmes ? Les hommes travestis sont-ils des hommes ? Comment la divergence de genre déstabilise-t-elle le flux de pouvoir au sein des relations entre hommes et femmes, initialement prévu par le patriarcat ? (1998, p. 17). Il est également intéressant de noter qu'Eve, par exemple, qualifie son personnage de «lesbienne» bien que celui-ci ne représente «pas totalement une femme», ce qui fait écho à la pensée de Wittig. Nous remarquons aussi que plusieurs artistes emploient le pronom «elle» pour parler de leur personnage mais ne le désignent toutefois pas comme une femme, comme Loulou Velvet, par exemple, qui préfère parler de créature. Par ailleurs, les drag queens représentent souvent certains types de féminités qui ne répondent pas aux injonctions faites aux femmes. En effet, elles jouent généralement une féminité «excessive», désapprouvée socialement, les femmes devant rester discrètes et modérées. En outre, la nouvelle génération drag, affirmant son militantisme voire son féminisme, incarne également

une féminité dominante et autoritaire, comme c'est le cas pour Kimi Amen, et joue par ailleurs sur les éléments corporels associés à la masculinité et désapprouvés chez les femmes, tels que la pilosité.

Tout cela nous mène au constat suivant : les drag queens ne sont pas des femmes parce que ces personnages ne répondent pas aux injonctions de la féminité et, comme les lesbiennes selon Wittig, ne correspondent pas à l'image de «la-femme» définie par son rapport à l'homme. Mais celles-ci ne sont pas non plus des hommes parce qu'elles sont incarnées par des hommes perçus comme «efféminés» et donc ne faisant pas partie de la masculinité hégémonique (ou sont même parfois incarnées par des femmes). Par conséquent, la drag queen n'est ni totalement une femme, ni totalement un homme, puisqu'elle ne répond pas à ce que la pensée *straight*, la matrice hétérosexuelle, attend des hommes et des femmes. Ainsi, au lieu de voir ces personnages scéniques comme à la fois homme et femme parce qu'ils mélangent éléments «féminins» et «masculins», nous pourrions plutôt les concevoir comme ni-homme-ni-femme parce que, ne regroupant pas tous les éléments nécessaires pour rentrer dans la catégorie «homme» ni pour rentrer dans la catégorie «femme», ils ne se retrouvent dans aucune des deux. La Big Bertha l'évoque d'ailleurs spontanément : «Tu vois, quand je suis en drag, je suis pas un mec. Je vais pas non plus être à 100% une femme, tu vois. Mais je suis une drag queen». Lolla Wesh la rejoint : «C'est pas imiter la femme, c'est sortir une autre identité qui peut dormir en moi et qui n'est pas forcément homme ou femme». Ces déclarations sont renforcées par le fait que plusieurs artistes jouent de l'association torse plat et entrejambe plat, rejetant tout ce qui pourrait «dépasser», à savoir les seins et le pénis, les éléments les plus forts des «deux catégories de sexe» dans les représentations sociales. Halberstam évoque ces individus qui ne sont ni-homme-ni-femme, n'étant assimilables à aucune des deux catégories préexistantes, et qui sont donc socialement reconnus comme «*gender deviant*» (1998, p. 21). Nous retrouvons là une illustration des «anormaux·ales», des «monstres» dont nous parlions précédemment avec la métaphore du *freak show*. Preciado parle de ces «anormaux·ales», qu'il nomme la «multitude queer» : «Surgissent des gouines qui ne sont pas des femmes, des pédés qui ne sont pas des hommes, des trannies qui ne sont ni homme ni femme» (Preciado, 2003, p. 21).

A ce stade de notre réflexion, nous n'avons pas encore abordé la question du langage. En effet, nous ressentons, à travers les énoncés des artistes, une certaine difficulté à s'affranchir des représentations liées au sexe et au genre. Ainsi, les artistes parlent, par exemple, de «sexe

masculin», de «lingerie féminine», d'un «torse masculin», de «bras masculins», de «vraies formes de femmes», de «vêtements de femme», d'une «façon de bouger féminine», et j'en oublie sûrement. Ces expressions dans les énoncés des artistes se réfèrent souvent à la matérialité du corps et, plus rarement, à l'expression de genre. C'est lorsque nous parlons de «sexe masculin» ou encore de «torse masculin» alors que nous pourrions simplement parler de pénis ou de torse plat que nous voyons à quel point notre langage est formaté par notre conception du sexe et du genre ainsi que par notre perception des corps normés et façonnés par ces catégories. En effet, un pénis et un torse plat peuvent très bien être «féminins», si l'on s'affranchit des idées normatives. Judith Butler en parle, avançant que «l'assignation de la féminité à "l'humain femelle" ["femaleness"] est l'un des mécanismes de production du genre lui-même» (2016, p. 348). Lolla Wesh aborde cette problématique lors de son spectacle, soulignant qu'il est plus pertinent d'utiliser le terme «préservatif interne» que «préservatif féminin». Par ailleurs, l'artiste fait plusieurs fois référence aux «personnes avec un vagin» sans nécessairement les assimiler à un genre. Lolla semble en effet sensible au langage et m'en a parlé lors de notre discussion : «Un homme féminin c'est pas nécessairement un homme qui veut imiter la femme. C'est juste qu'on a un vocabulaire, qu'on a grandi avec ce vocabulaire là, qui est "masculin/féminin", et réussir à se déconstruire de manière plus fluide ou plus neutre sans utiliser ces termes-là, c'est très compliqué». En effet, les énoncés recueillis lors des entretiens sont également assez binaires, malgré la remise en question de cette binarité partagée par tou·te·s. On parle d'être «féminin, masculin, ni l'un ni l'autre ou les deux en même temps» et on se réfère à des expressions telles que «genre opposé». Cependant, comment éviter de se référer à cette terminologie alors que c'est tout ce que l'on connaît ? Selon Lolla Wesh, «on a toujours besoin de ces repères-là». C'est d'ailleurs d'eux que les artistes interrogé·e·s se servent dans leurs performances, nous l'avons évoqué précédemment : il s'agit de piocher dans les deux catégories de genre socialement reconnues pour les remettre en question.

En effet, penser hors de la binarité de genre s'avère compliqué. Comme nous venons de le voir, nous pouvons imaginer être féminin·e, masculin·e ou les deux à la fois, mais comment imaginer être autre chose ? Lors des présentations des artistes, Mademoiselle Boop et La Veuve emploient souvent la métaphore de la «petite boîte» : «Au *Cabaret Mademoiselle*, on prend les hommes, on prend les femmes, on met tout ça dans une petite boîte, on secoue très fort, et on voit ce qui en sort». Nous nous trouvons donc ici dans l'impossibilité de savoir «ce que ça va donner». Josie évoque cette difficulté à penser le drag en dehors de la binarité :

«Les drags c'est quelque chose qui est né dans un monde binaire donc c'est très difficile d'imaginer ce que ça donnerait dans un monde dé-binarisé parce qu'on n'y est pas. Par contre, on est dans une nouvelle génération où on peut expérimenter d'autres façons de *drager*». De fait, nous ne connaissons rien d'autre, hors du féminin et du masculin, que nous pourrions assimiler à la notion de genre. Comment inventer autre chose ? Le mélange des deux, à l'image de ce que font les artistes mentionné·e·s ici, crée-t-il quelque chose de nouveau ? Ou ce mélange ne resterait-il qu'un simple assemblage de deux éléments binaires ? Comment créer de nouvelles catégories ? Halberstam explique pourquoi c'est aussi compliqué :

We do not name and notice new genders because as a society we are committed to maintaining a binary gender system . . . the failure of "male" and "female" to exhaust the field of gender variation actually ensures the continued dominance of these terms. Precisely because virtually nobody fits the definitions of male and female, the categories gain power and currency from their impossibility. In other words, the very flexibility and elasticity of the terms "man" and "woman" ensures their longevity (1998, p. 27).

L'auteur, concernant les personnes n'étant pas ou pas totalement assimilables à une catégorie ou l'autre, explique ceci : «*Ambiguous gender, when and where it does appear, is inevitably transformed into deviance, thirdness, or a blurred version of either male or female*». Ainsi, Halberstam souligne que l'un des lieux de prédilection de la police du genre se trouve être les toilettes, parfait exemple du maintien de l'ordre binaire du genre punissant ceux qui se hasardent à en sortir (1998, p. 20). Mademoiselle Boop souligne que c'est précisément pour cette raison qu'elle a souhaité que les toilettes de son cabaret soient mixtes. Il y a vingt ans, Halberstam se demandait comment, après trois décennies passées à prouver que l'anatomie n'est pas un destin, que le genre n'est pas naturel et que mâle et femelle ne sont pas les seules options, nous en étions toujours à vivre dans un monde qui suppose que les personnes qui ne sont pas des hommes sont des femmes et inversement : «*Why do we not have multiple gender options, multiple gender categories and real-life nonmale and nonfemale options for embodiment and identifications?*» (1998, p. 20). Vingt ans plus tard, la question est toujours d'actualité.

Premièrement, le genre pourrait être envisagé de manière beaucoup plus souple. Halberstam, dans *Female Masculinity*, désigne son genre par le terme «*butch*», un mot que l'on associe généralement aux femmes «masculines» ou aux lesbiennes «masculines» (1998, p. 19). Mais

nous nous reposons toujours ici sur la binarité, même si nous associons les deux éléments initialement perçus comme mutuellement exclusifs. Sortir complètement de cette binarité nécessite de faire preuve de créativité. Penchons-nous sur la figure du cyborg, théorisée par Donna Haraway. Delphine Gardey nous parle de cette figure, qui est à la fois faite d'humain et d'artefact. Le cyborg serait une créature sans origine, sans référence à la nature, hybride, impure, qui évolue dans un monde postgenre. Il est conceptualisé comme «un "au-delà des corps" et de leurs ancrages dits "naturels", un "au-delà du sexe" mais aussi de la régulation hétérosexuelle de la reproduction» (2016, p. 195). Ainsi, nous pouvons faire le rapprochement avec Loulou Velvet, qui désigne son personnage comme une créature, mais également avec Alekseï Von Wosylius, dont les personnages ne sont pas humains, mais représentent plutôt des animaux ou également des créatures. Paradoxalement, l'artiste souhaite ainsi s'adresser au caractère universel des sentiments humains, indépendamment du genre. Il s'agit pour lui d'«amener un personnage qui fasse sens au-delà du genre» afin de «toucher tout le monde».

Ainsi, cela nous démontre à quel point notre conception de l'humanité est dépendante du genre. En effet, imaginer des personnages hors du système de genre semble nécessiter de concevoir ceux-ci comme non-humains. Et cette tendance semble être en train de s'accroître ; notons par exemple le succès grandissant des *tranimals*, ces personnages s'appuyant sur la culture visuelle drag mais s'éloignant de l'esthétique humaine de diverses manières. Cependant, le fait de ne pas arriver à envisager l'humain en dehors du genre «homme» et du genre «femme» soulève une question : ceux qui sont autres qu'homme ou femme, que mâle ou femelle, sont-ils humain·e·s aux yeux de la société ? Pensons aux personnes intersexes, par exemple. La société les considère-t-elle comme des non-humain·e·s étant donné l'impossibilité de les catégoriser ? La société les considère-t-elle comme des «monstres» qu'il faudrait humaniser en les rendant conformes aux normes de sexe et de genre, au prix de leur intégrité physique ? La réponse apportée par les personnes concernées est généralement «oui». Cette question est notamment soulevée dans le documentaire *Entre deux sexes* de Régine Abadia (2017). Toutefois, certaines personnes parviennent à s'épanouir dans un genre très personnel, totalement hors du système binaire que nous connaissons. Il s'agit des personnes xenogenres, un terme parapluie dont Alice Pfeiffer nous parle. Celui-ci désigne ceux qui construisent leur genre autour d'images personnelles ou d'analogies, un peu à la manière d'un processus synesthésique. Chaque personne xénoggenre peut donc définir son genre à l'aide d'une association unique et personnelle, en l'assimilant à un élément naturel, par exemple, ou à toute autre chose : «En quoi "garçon" serait-il un sentiment plus naturel ou

instinctif que "feu" (ou firegender, *ndlr*), vous demanderait une personne xénoggenre ?» (2017).

Ensuite, le genre pourrait être considéré comme quelque chose de fluide qui varie au fil du temps, plutôt que comme quelque chose d'immuable, mais pourrait également être envisagé comme multiple : pourquoi devrait-on se limiter à un seul genre par individu ? Halberstam mobilise l'exemple d'une personne biologiquement femelle, qui se présenterait comme *butch*, qui serait identifiée comme homme dans certaines circonstances, comme *butch* dans d'autres, et qui ne se considérerait pas comme une femme tout en se maintenant à distance de la catégorie «homme». Dans ce cas, son identité pourrait être décrite comme un processus impliquant de multiples lieux de réalisation et de devenir (1998, p. 21). Au *Cabaret Mademoiselle*, nous pouvons retrouver des représentations de différents genres au sein d'un même numéro. La Veuve explique qu'il y a différentes manières d'associer ces représentations de genre, notamment en les fusionnant ou en les juxtaposant. Selon elle, chez certaines drag queens, les éléments «féminins» et «masculins» sont «fusionnés» dans une sorte d'«androgynie» alors que chez d'autres pas : «Kimi Amen, par exemple, . . . on sait pas bien où commence le féminin et où s'arrête le masculin, là où La Veuve, la barbe est masculine, les yeux féminins, la robe féminine et les poils sont masculins». Par ailleurs, il arrive également que les esthétiques genrées des personnages varient d'un numéro à l'autre pour un·e même artiste, nous le constatons particulièrement avec les personnages de Loulou Velvet et Kimi Amen. Quant à Alekseï Von Wosylius, il déclare ceci : «Je pense que dans ma vie de tous les jours, je suis moins *genderfluid*». Cela rejoint l'exemple d'Halberstam précité : le genre impliquant de multiples lieux de réalisation et de devenir, pouvant différer selon le contexte. Pourquoi, donc, ne pas considérer qu'une personne puisse vivre différents genres, en même temps ou au fil du temps ?

Ainsi, nous pouvons nous poser cette question : comment représenter le genre en tenant compte de tout cela ? Nous pourrions envisager le genre comme un continuum, comme un spectre, afin d'éviter la dichotomie, mais là encore, un problème se pose puisque ce continuum est tout de même placé entre deux pôles distincts. Nous nous trouvons donc toujours dans cette dépendance à deux éléments (Raz, 2016, pp. 93-94). Pourrions-nous plutôt envisager le genre comme quelque chose de multidimensionnel ? Nous savons déjà que, biologiquement, le sexe est déterminé par plusieurs marqueurs pouvant être en

«contradiction» les uns avec les autres³. En effet, la science a aujourd'hui largement démontré que «le sexe» est en fait un ensemble de données et non un élément unique et isolé permettant de discerner mâles et femelles (Bereni, Chauvin, Jaunait et Revillard, 2012, pp. 36-37). De ce fait, parler du sexe comme de quelque chose d'unitaire est inadéquat. Sedgwick, en évoquant la multiplicité des éléments composant «l'identité sexuelle» - nous l'avons vu dans la première partie de ce travail -, nous démontre, à l'image des recherches concernant «le sexe», que le genre a également plusieurs dimensions. Exit donc l'image du continuum, la réalité serait bien plus complexe que cela.

Alors, comment positionner les drags nouvelle génération sur lesquelles nous nous sommes penché·e·s ici ? Comme nous l'avons évoqué précédemment, La Big Bertha, dans un de ses numéros, pousse un cri revendicateur : «Je ne suis pas un homme, je suis une drag queen». Nous avons décodé cette affirmation à la lumière des écrits de Connel et Wittig et en avons déduit que les drag queens n'étaient ni des hommes, ni des femmes. Par ailleurs, l'artiste souligne ceci durant notre discussion : «Drag queen est, je pense, réellement un genre . . . parce que c'est pas féminin, c'est pas masculin, mais ça reste quand même une identité quoi». Pourrait-on effectivement considérer le drag comme un genre ? Figure ni-homme-ni-femme, la drag queen existe-t-elle comme un autre genre, hors de ce système binaire ? Ou, tel le cyborg, s'agirait-il d'une créature hors de tout système de genre évoluant dans un milieu postgenre ? La drag queen représenterait-elle un non-genre plutôt qu'un genre spécifique ? Cela pose indirectement les questions suivantes : Le genre existe-t-il hors du féminin et du masculin ? Le fait de sortir de cette bicatégorisation implique-t-il d'abolir le genre ? Devrait-on abandonner tout système catégoriel ou optimiser celui dans lequel nous évoluons ? Christophe Mincke et Bertrand Montulet soutiennent que notre société est en train d'évoluer vers un idéal mobilitaire qui est sous-tendu par un rejet des limites, des frontières, et que, par conséquent, les segmentations sociales, les frontières entre les catégories identitaires, sont refusées au nom de cet idéal. Les impératifs mobilitaires et d'adaptation de notre société en pleine évolution font que «l'identité ne peut donc plus être fondée sur une relation fixe à une norme externe prédéterminée» (2019, pp. 131-132). Les personnages que nous avons questionnés ici sont représentatifs de cette évolution. Nous avons vu que le terme «drag queen» veut désormais dire beaucoup de choses et implique une certaine liberté définitionnelle, pouvant être soumis à de multiples interprétations, à la manière du terme

³ A ce sujet, voir également les travaux d'Anne Fausto-Sterling concernant les intersexuations.

«queer». Les drag queens sont devenues des figures de liberté, d'expression, de créativité et d'utopie qui, en nous questionnant, participent à brouiller les frontières de nos catégories de pensée restrictives pour libérer notre imagination et envisager d'autres possibles.

CONCLUSION

Jack Halberstam, dans la conclusion de son livre *Trans*, a quick and quirky account of gender variability*, met en place une métaphore faisant référence au film *The Lego Movie*, qui dépeint un monde utopique en constante transition, sans injonction à suivre les règles, fait d'improvisation, de constructions, déconstructions et reconstructions, menacé par une figure qui essaie de détruire cet ordre social et son caractère variable, chaotique et imprévisible à l'aide d'un tube de colle afin de le figer (Halberstam, 2018, pp. 130-132). Si la métaphore, dans son contexte, se rapporte plutôt aux transidentités, l'idée globale de ce monde utopique peut également être appliquée à la réflexion que nous avons développée jusqu'ici, les blocs de construction aux multiples couleurs rappelant la multiplicité des éléments constituant le sexe et le genre ainsi que les identités sexuelles et sexuées.

Tout au long de ce travail, nous avons posé la question suivante : dans quelle mesure la performance drag pourrait-elle être envisagée comme un outil de subversion ou de renforcement de la bicatégorisation de genre ? Nous avons pu constater que, bien que les artistes mentionné-e-s se réfèrent aux représentations socialement associées à la «féminité» et à la «masculinité», il serait incorrect de dire que les personnages de la nouvelle génération drag sur lesquels nous nous sommes penché-e-s renforcent la bicatégorisation de genre. En effet, la remise en question du système de genre en tant que système (bi)catégoriel se trouve ancrée dans leur démarche et transparait aussi bien dans l'esthétique de leurs personnages que dans leurs performances et leurs discours. Tout le paradoxe de cette recherche repose d'ailleurs sur cette distanciation des catégories de genre malgré l'emploi des éléments qui les constituent. Ainsi, nous avons soulevé la difficulté à penser hors de ces catégories, à penser au-delà, ce qui implique l'utilisation d'éléments traditionnellement associés au «féminin» et au «masculin». Par conséquent, nous pouvons également mentionner la difficulté à penser l'humain hors du système de genre. Kimi Amen a révélé être gênée lorsqu'on la désigne comme une «créature» : «C'est ça qui me gêne, que ce soit une terminologie qui éloigne du côté humain. Moi, je pense que je suis humain, même en Kimi Amen, mais je suis juste un

humain qui n'a pas de genre». Cela pose une nouvelle question : comment penser hors de tout système de genre tout en restant dans l'humanité ?

La nouvelle génération drag, par son aversion pour les «cases», pointe la difficulté à se conformer aux deux seules catégories de genre socialement reconnues et donc à incarner l'idéal qu'elles représentent. Butler en parle :

Perdre le sens de ce qui est «normal» peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le «normal», l'«original», se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne *peut* incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation. En soi, la parodie n'est pas subversive, il faut encore chercher à comprendre comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment réellement le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle (2005, p. 262).

A ce sujet, nous pouvons nous demander si la popularité grandissante des drag queens, qui ne se restreint plus aux communautés d'hommes homosexuels, ne serait pas à double tranchant. Nous avons mentionné la diversité présente au sein du public du *Cabaret Mademoiselle* et le fait que celle-ci défie les oppositions homme/femme et hétérosexualité/homosexualité. De ce fait, doit-on se réjouir de cette popularité en supposant qu'une réflexion liée au genre se répand à travers un public assez large ? Ou doit-on plutôt en déduire que les drag queens deviennent *mainstream* et perdent de leur intérêt politique pour ne plus être vues que comme une sorte de divertissement accessible à tou-te-s ? Sommes-nous ici dans la domestication que Butler évoque ? Laurence Senelick évoque ce risque en citant bell hooks : «*Drag queens are in danger of becoming the queer equivalent of the birthday-party clown . . . bell hooks has pointed out [that] they have allowed themselves to be coopted by the consumer culture, thereby losing much of their subversive and transgressive power*» (bell hooks citée par Senelick, 2000, p. 467). Mais Dorlin rejoint Butler en affirmant que

c'est dans la répétition, la répétition incohérente, inintelligible, la réitération inadéquate, décalée du performatif que réside sa possible subversion . . . Performer de façon incohérente, inintelligible ce que l'on dit que je suis, ce que je dis que je suis. Subvertir, c'est quand dire c'est "défaire" (2008, pp. 122-123)

En l'occurrence, les drag queens étudiées ici se trouvent bien dans cette inintelligibilité du fait de jouer avec différentes catégories à la fois afin de les déstabiliser. Nous sommes donc bien

dans un acte subversif.

Il est important de noter que, dans ce travail, j'ai principalement parlé des drag queens. Toutes les personnes que j'ai interrogées se désignent comme «drag queen» ou même «drag queer» mais jamais comme «drag king». Jusque maintenant, c'est principalement parmi les drag queens que nous retrouvons cette cristallisation de représentations «féminines» et «masculines», tandis que les drag kings que j'ai pu voir performer à Bruxelles semblent rester dans la performance des «masculinités» et déconstruire le genre d'une autre manière : en pointant le caractère performatif de la masculinité. Ainsi, Halberstam prend l'exemple d'un drag king du nom de Mo B. Dick, qui met en lumière la performativité de la masculinité en poussant l'aspect théâtral et parodique du personnage à son paroxysme (1998, p. 30). Cependant, nous avons également pu constater que le terme «drag queen» n'est pas aussi restrictif que ce que l'on pourrait penser et qu'étudier les drag queens aujourd'hui consiste aussi à donner la parole à une multiplicité de personnes se trouvant derrière ces personnages. Le manque de visibilité accordée aux drag kings mérite toutefois d'être mentionné. Ceux-ci sont, en effet, bien moins représentés au sein du milieu drag en comparaison aux drag queens. Une recherche s'appuyant également sur les drag kings pourrait être envisagée comme une continuité possible de ce travail, ce qui contribuerait à leur rendre une visibilité bien méritée.

Si les drag queens que nous avons rencontrées tout au long de ce travail prennent la liberté de s'affranchir des codes traditionnels du travestissement, certains - tels que le maquillage et les talons, par exemple - restent cependant très souvent mobilisés et la distinction drag queen/drag king est néanmoins toujours présente et visible. Cependant, je pense, personnellement, que nous allons tout de même vers un effacement de cette distinction. Toutes les frontières se brouillent progressivement, qu'il s'agisse de celles entre les disciplines, entre les spectateur·rice·s, entre les performeur·euse·s ou encore entre les types de personnages. Les frontières entre les catégories se faisant de plus en plus poreuses, en arriverons-nous à les effacer complètement pour finir par nous extraire de tout système catégoriel ? Et, dans ce cas, la performance drag aura-t-elle toujours un sens ? Aura-t-elle toujours besoin d'exister ?

Une chose est sûre, c'est que cette nouvelle génération drag reflète très probablement une évolution sociale plus générale en marche depuis quelques temps. La volonté de se libérer d'un modèle social oppressif pour bon nombre de personnes émerge progressivement pour

tenter de laisser place à une société plus juste au sein de laquelle chacun·e serait libre d'être qui iel souhaite en exploitant librement toutes ses capacités. Cette société pourrait être un lieu plus sûr pour ceux qui ne souhaitent pas se conformer à des normes identitaires préexistantes, notamment en matière de sexe, de genre et de sexualité. Il s'agirait d'une société plus *safe* pour toutes les personnes non-binaires, intersexes, gender *non-conforming*, queers, aux genres fluides, et j'en passe. Preciado parlait de cette transformation sociale en 2003 : «La prise de parole des minoritaires queer est . . . une transformation dans la production, la circulation des discours dans les institutions modernes (de l'école à la famille en passant par le cinéma ou l'art), et une mutation des corps» (2003, p. 23). Plus de quinze ans plus tard, cette transformation est maintenant en train de déstabiliser l'un des piliers de l'ordre social sur lequel repose notre société : «Le régime hétérosexuel est en mutation . . . [Il s'agit] de la fabrication d'une autre société, d'un autre régime de reproduction de la vie. Cette énergie de la transformation se manifeste par la lutte des corps» (Preciado, 2019). Maintenant que les anormaux·ales, les monstres, les freaks, les queers, les *gendefuckers*, contestent la grande supercherie catégorielle, la révolution des corps est en effet en marche. Nos corps sont, selon les théories queer, le résultat de productions disciplinaires et technologiques (Bourcier, 2005, p. 232). Nous reprenons maintenant le pouvoir sur ceux-ci et déciderons peut-être d'évoluer dans un milieu postgenre, hors de tout système catégoriel, en se réappropriant les biotechnologies et en les exploitant désormais à notre avantage. Les drag queens que nous avons rencontrées ici contribuent indéniablement à cette révolution et nous accompagnent dans cette réforme sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnold, Aron. (2016). Voix. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 713-721). Paris : La Découverte.
- Barbier, Pascal., Bargel, Lucie., Beaumont, Amélie., Darmon, Muriel. et Dumont, Lucile. (2016). Vêtement. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 659-669). Paris : La Découverte.
- Bereni, Laure., Chauvin, Sébastien., Jaunait, Alexandre. et Revillard, Anne. (2012). *Introduction aux études sur le genre*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- Boni-Le Goff, Isabel. (2016). Corps légitime. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 159-169). Paris : La Découverte.
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène. (2001). *Queer zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et de savoirs*. Paris : Editions Balland.
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène. (2002). Queer Move/ments. *Mouvements*, 2002/2, n° 20, pp. 37-43. doi : 10.3917/mouv.020.0037
- Bourcier, Sam/Marie-Hélène. (2005). *Queer zones 2 : Sexpolitiques*. Paris : La Fabrique éditions.
- Bourcier, Sam. (2017). *Homo inc.orporated : Le triangle et la licorne qui pète*. Paris : Editions Cambourakis.
- Brouze, Emilie., Cerdan, Audrey., Krief, Barbara., Le Blevenec, Nolwenn., Philippe, Elisabeth., Ranc, Agathe. et Schmitt, Amandine. (2019, 28 mars). La révolution du genre. *L'obs*, pp. 22-35.
- Butler, Judith. (2005 [1990]). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- Butler, Judith. (2009 [1993]). *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*. Paris : Editions Amsterdam.
- Butler, Judith. (2016 [2004]). *Défaire le genre*. Paris : Editions Amsterdam.
- Cervulle, Maxime. et Quemener, Nelly. (2016). Queer. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 529-538). Paris : La Découverte.

- Connel, Raewyn. (2014 [1993]). L'organisation sociale de la masculinité. Dans Raewyn Connel, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie* (pp. 59-87). Paris : Editions Amsterdam.
- Dorlin, Elsa. (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dvorsky, George. et Hughes, James. (2008). *Postgenderism: Beyond the gender binary*. Récupéré le 13 juillet 2019 de <https://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf>
- Foucher Zarmanian, Charlotte. (2016). Arts visuels. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 67-76). Paris : La Découverte.
- Gardey, Delphine. (2016). Cyborg. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 192-203). Paris : La Découverte.
- Gaté, Juliette. (2016). Nudité. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 409-417). Paris : La Découverte.
- Greco, Luca. et Kunert, Stéphanie. (2016). Drag et performance. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 222-231). Paris : La Découverte.
- Greco, Luca. (2017). La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ?. *Langage et société*, 2017/2, n° 160-161, pp. 301-317. doi : 10.3917/l.s.160.0301
- Greco, Luca. (2018). *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les drag kings*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Halberstam, Jack/Judith. (1998). An introduction to female masculinity. Dans Judith Halberstam, *Female Masculinity* (pp. 1-43). Durham et Londres : Duke University Press.
- Halberstam, Jack. (2018). *Trans* : A quick and quirky account of gender variability*. Californie : University of California Press.
- Kraus, Cynthia. (2000). La bicatégorisation par sexe à l'"épreuve de la science" : Le cas des recherches en biologie sur la détermination du sexe chez les Humains. Dans Delphine Gardey et Ilana Löwy (dir.), *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin* (pp. 153-213). Paris : Editions des archives contemporaines.
- Lauretis, Teresa. de. (2007 [1987]). Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction. Dans Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg* (pp. 95-122). Paris : La Dispute.

- Mincke, Christophe. et Montulet Bertrand., (2019). *La société sans répit : La mobilité comme injonction*. Paris : Editions de la Sorbonne.
- Newton, Esther. (1972). From the appendix to mother camp: Field methods et Role Models. Dans Esther Newton, *Margaret Mead made me gay* (pp. 11-29), (2000). Durham et Londres : Duke University Press.
- Newton, Esther. (1979 [1972]). *Mother camp : Female impersonators in America*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press.
- Newton, Esther. (1996). Dick(less) tracy and the homecoming queen: Lesbian power and representation in gay male Cherry Grove. Dans Esther Newton, *Margaret Mead made me gay* (pp. 63-89), (2000). Durham et Londres : Duke University Press.
- Pfeiffer, Alice. (2017). Ni homme ni femme : Qu'est-ce que le xénogène ?. *Antidote*. Récupéré le 20 juillet 2019 de <https://magazineantidote.com/>
- Preciado, Paul/Beatriz. (2003). Multitudes queer : Notes pour une politique des "anormaux". *Multitudes*, 2003/2, n° 12, pp. 17-25. doi : 10.3917/mult.012.0017
- Preciado, Paul B. (2019, 19 mars). Interview par Cécile Daumas. Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre. *Libération*. Récupéré le 04 juillet 2019 de <https://www.liberation.fr>
- Raz, Michal. (2016). Bicatégorisation. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 87-95). Paris : La Découverte.
- Rubin, Gayle. (2019 [2010]). Penser le sexe : Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité. Dans Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe* (pp. 135-209). Paris : Epel.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1998). Construire des significations queer. Dans Didier Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes* (pp. 109-116). Paris : Editions du Centre Pompidou.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (2008 [1990]). *Epistémologie du placard*. Paris : Editions Amsterdam.
- Senelick, Laurence. (2000). *The changing room: Sex, drag and theatre*. Londres et New-York : Routledge.
- Touraille, Priscille. (2016). Mâle/femelle. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 369-379). Paris : La Découverte.
- Wittig, Monique. (2018 [1980]). *La pensée straight*. Paris : Editions Amsterdam.

Zapperi, Giovanna. (2016). Regard et culture visuelle. Dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux* (pp. 549-558). Paris : La Découverte.

FILMOGRAPHIE

Abadia, Régine. (2017). *Entre deux sexes*. Récupéré le 12 juillet 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=aNJWuYJUQHM>

Canals, Steven., Falchuk, Brad. et Murphy, Ryan. (2018-2019). *Pose*.

Leibovici, Hippolyte. (2019). *Mother's*.

Livingston, Jennie. (1991). *Paris is burning*.

Murray, Nick. (2009-2019). *RuPaul's Drag Race*.

Annexe 1 : Mademoiselle Boop



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

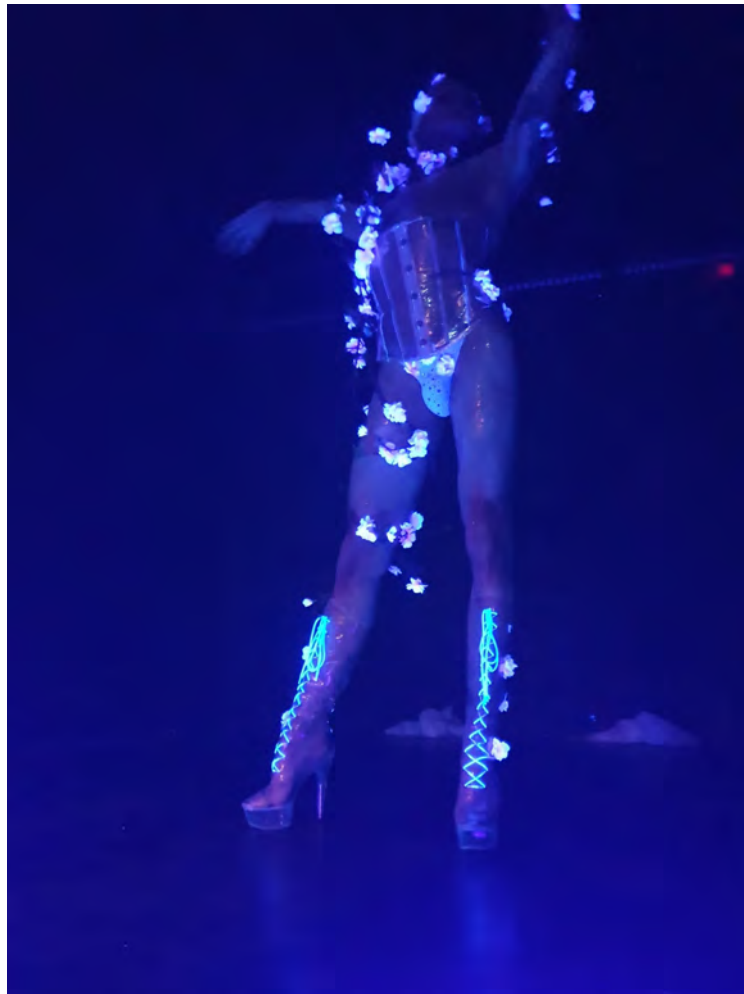


Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

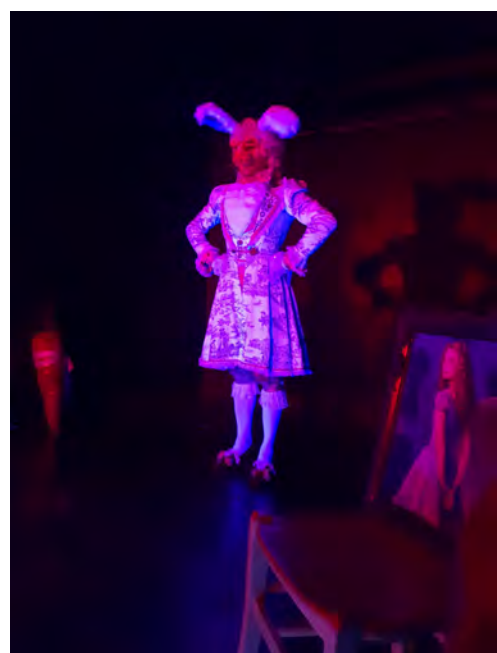
Annexe 2 : Alekseï Von Wosylius



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Tigz Rice



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

Annexe 3 : Eve



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Cyril_Doisy

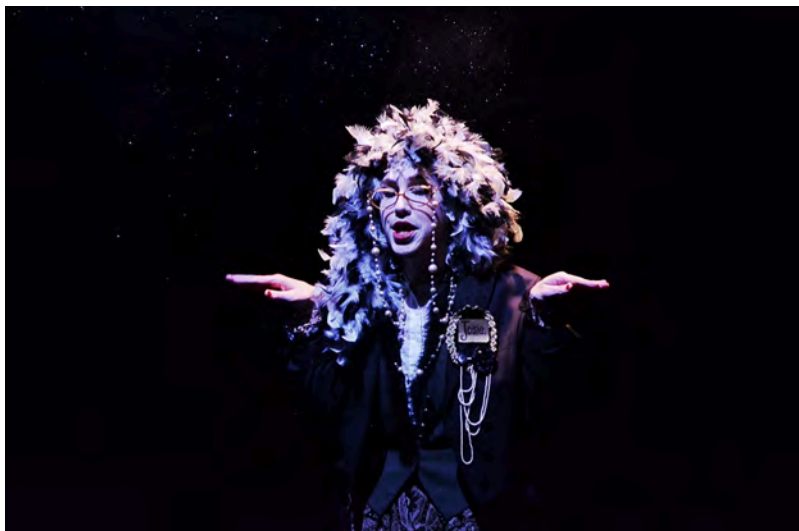


Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

Annexe 4 : Josie



Crédit photo : Novella De Giorgi



Nestor
Source: page facebook
« Nestor à votre service »



Crédit photo : talent-box.be



Crédit photo : talent-box.be

Annexe 5 : Kimi Amen



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Source : Instagram @kimi.amen



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

Annexe 6 : La Big Bertha



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

Annexe 7 : La Veuve



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

Annexe 8 : Lolla Wesh



Crédit photo : Jonathan Mathieu



Tom de Montmartre
Crédit photo : Monsieur G



Crédit photo : Fabio Beaverhausen

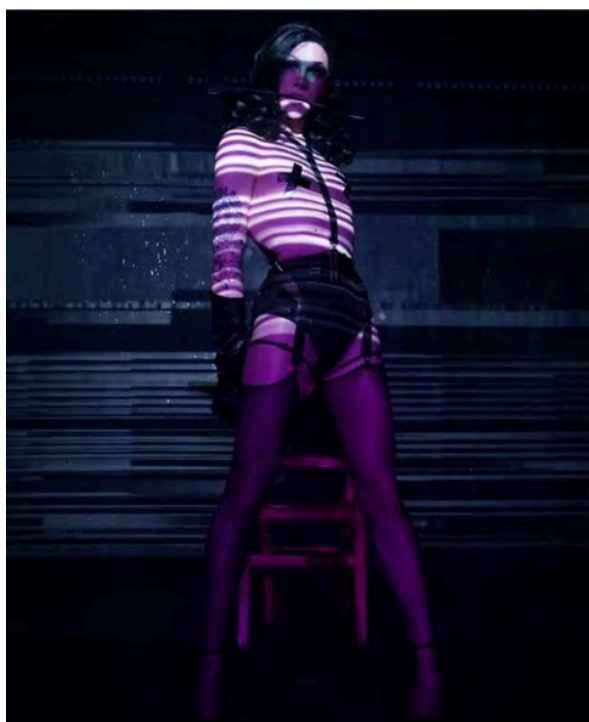
Annexe 9 : Loulou Velvet



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Bongiovanni



Crédit photo : Melissa Luc De Dooij



Crédit photo : Melissa Bongiovanni

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
CADRE THÉORIQUE	8
TERRAIN DE RECHERCHE	18
DISCUSSION	36
CONCLUSION	53
BIBLIOGRAPHIE	57
FILMOGRAPHIE	60
ANNEXES	61

RESUMÉ

L'injonction à se conformer à une seule des deux uniques catégories de genre socialement considérées représente une oppression pour bon nombre de personnes. Combattre cette oppression passe donc par le questionnement de cette injonction. A Bruxelles, il existe un lieu où des figures drag prennent part à ce questionnement en empruntant autant aux représentations socialement perçues comme «masculines» qu'à celles perçues comme «féminines» et en s'éloignant ainsi des codes traditionnels du travestissement : Le *Cabaret Mademoiselle*. A l'aide, notamment, des théories queer, ce travail propose de décoder les implications sociales d'une telle évolution de la scène drag en passant par les intentions des artistes. Cet article tente donc de comprendre de quelle manière cette nouvelle génération drag participe à la subversion ou, au contraire, au renforcement de la bicatégorisation de genre.

MOTS-CLÉS

Drag, travestissement, performance, queer, bicatégorisation, LGBTQI+