May the best drag queen win

De nouvelles reines dans nos foyers

Luc BONENFANT

Université du Québec

https ://doi.org/10.17184/eac.8120

Résumé : Pensé en termes de “présence” et d’“engagement” (Betasamosake Simpson, 2018), l’art du drag nous oblige à réfléchir aux positions et aux contingences propres aux subjectivités qui évoluent au sein de nos espaces culturels et sociaux. En conséquence, cet article se concentre sur la performance et l’agentivité dans RuPaul’s Drag Race pour envisager les (im)possibilités découlant de sa diffusion. En usurpant comme elle le fait les possibilités offertes par les systèmes (capitalistes, hétéronormatifs) en place, Drag Race défie nos espaces culturels et sociaux actuels en en redéfinissant les contours. De manière paradoxale, l’élargissement de sa notoriété à travers le monde a pour conséquence un remodelage de l’espace hétéronormatif au sein même duquel l’émission se trouve diffusée. Ce faisant Drag Race interroge notre culture et nos systèmes de valeurs politiques et sociales de la manière dont le ferait tout type d’“art oppositionnel” (Lagasnerie, 2020).

Mots-clés : Drag Race, art queer, culture populaire, agentivité, art oppositionnel.

Abstract: Thought of in terms of “presence” and “engagement” (Betasamosake Simpson, 2018), drag forces us to reflect on the positions and contingencies specific to the subjectivities that evolve within cultural and social spaces. Thus, this article focuses on performance and agency in RuPaul’s Drag Race in order to consider the (im)possibilities arising from its broadcast. By usurping the possibilities offered by the systems in place (be they capitalist or heteronormative), Drag Race challenges our current cultural and social spaces by redefining their contours. The widening of its notoriety throughout the world has resulted in a remodeling of the heteronormative space in which the program is paradoxically broadcasted. In doing so, Drag Race interrogates our culture as well as our political and social values in a way that any type of “oppositional art” would (Lagasnerie, 2020).

Keywords: Drag Race, queer art, popular culture, agency, oppositional art.

> "Dans la performance, le corps est métonymique du soi, du caractère, de la voix, de la 'présence'."
> (Phelan, 150. "In performance, the body is metonymic of self, of character, of voice, of 'presence'.")

En tant qu'"art théâtral du transformisme" (Heller, 1[1], "theatrical gender bending") dont la figure la plus connue reste celle d'un homme interprétant une femme aux traits le plus souvent hyperboliques, l'art du drag est au premier chef un art de performance. Encore faut-il, pour bien en apprécier les tenants et aboutissants, distinguer avec Leanne Betasamosake Simpson la performance "dans le sens de présence et d'engagement" de celle "qui vise [plus simplement] à divertir les spectateurs" (190). On ne saurait cependant réduire l'art du drag au seul aspect spectaculaire de la performance scénique des cabarets et des autres espaces où il se déploie. Dans la mesure où il implique de manière non-péjorative une forme de jeu de rôle où l'identité du personnage qui s'y donne à voir et à entendre relève d'une construction, sans doute doit-on justement penser l'art du drag dans les termes de cette présence et de cet engagement qui lui confèrent son sens plein.

À l'instar du queer, qui vise à contrer les positions et les attitudes normatives (mais aussi dominantes) relativement au genre[2], l'art du drag apparaît en effet comme un phénomène politique qui oblige de repenser les subjectivités à l'œuvre ainsi que le partage du sensible (Rancière, 2000) qu'elles impliquent au sein de l'espace social. Et si, comme le note Chris Rouslton, "le terme [queer] aura été repris par la communauté gaie et par les universitaires dans le but de retourner le stigmate pour développer une praxis de résistance contre ce qu'ils appellent 'la tyrannie du genre', 'l'hétérosexualité obligatoire' et 'le régime du système sexe/genre' " (s.p.), force est de penser que l'art du drag peut sous plusieurs aspects constituer un des phénomènes par excellence de la performativité queer au sein des espaces sociaux dès l'instant où l'on accepte que la déviance, au sens où Mark Simpson (1996) l'entend, s'y conjugue à une pensée de la résistance.

Qu'advient-il toutefois de la dimension politique du drag du moment où cet art se libéralise, c'est-à-dire qu'il s'ouvre au plus grand nombre par la voie des diverses plateformes médiatiques et numériques qui s'offrent aujourd'hui à nous ? Telle est la question à laquelle cet article entend réfléchir à partir du cas de *RuPaul's Drag Race*, cas exemplaire de ce que l'art du drag est de plus en plus visible au sein des sphères

[1] Meredith Heller souligne que cet art recouvre une pluralité de pratiques artistiques qu'on réduit le plus souvent à la figure de la drag queen flamboyante et hyper-féminine : "Et pourtant, malgré le vaste spectre que recouvre cette pratique, le grand public a une connaissance étriquée du drag qui repose (et j'ajouterais, qui est bornée et limitée à) une vision étroite du genre sexuel. Pour être franc, le drag est souvent limité à l'idée de 'jouer à la drag queen'. Et la drag queen est principalement caractérisée par une hyperféminité exagérée et *glamour* performée par un homme qui finira bien par révéler son 'corps de garçon' " (1-2. "And yet, despite the vastness of this practice, popular public knowledge about drag is narrow and premised on (and, I argue, bounded and limited by) a myopic vision of the genre. To be blunt, *drag* is often assumed to mean 'performing as a drag queen'. And *drag queening* is predominantly characterized as an over-the-top, glamorous doing of hyperfemininity by a man who will eventually reveal his underlying 'boy body'.")

[2] Pour Eve Kosofsky Sedgwick, "*queer* peut renvoyer au maillage ouvert des possibilités, des absences, des chevauchements, des dissonances et des résonances, des lacunes et des excès de sens lorsque les éléments constitutifs du genre d'une personne, de la sexualité d'une personne, ne sont pas construits (ou ne peuvent pas être construits) pour signifier de manière monolithique" (8. " 'queer' can refer to : the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality, aren't made (or can't be made) to signify monolithically.")

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

médiatiques et sociales[3]. Tout se passe comme si cet art avait trouvé une niche au sein de laquelle se lover dans l'espace grand public de la consommation artistique. Quel est donc l'effet d'une telle inscription au cœur de cet espace ?

Pour rappel, *Drag Race* fut d'abord une émission à petit budget, presque confidentielle puisque diffusée sur une chaîne spécialisée, LogoTV. Elle est aujourd'hui diffusée internationalement par VH1 et Netflix en plus de compter des franchises dans plus de 10 pays, dont *Drag Race UK* diffusée sur la chaîne publique BBC3, *Drag Race Down Under*, sur Stan (une entreprise australienne similaire à Netflix) et la chaîne publique néozélandaise TVNZ, ou *Canada's Drag Race*, sur CraveTV[4]. *Drag Race* ne semble plus avoir besoin de présentations, RuPaul étant désormais partout présente sur la scène médiatique. En témoignent, parmi plusieurs exemples possibles, sa participation à la comédie de situations américaine (*sitcom*) *2 Broke Girls*, diffusée sur CBS, où la star joue son propre rôle dans un épisode de la sixième saison[5], de même que son apparition, le 7 mai 2019, au *Late Show with Stephen Colbert* pour surprendre Anne Hathaway. Cette présence sur la scène médiatique "grand public" est aussi internationale. Dans l'épisode 3 de la huitième saison du *Great British Bake Off*, les juges Prue Leith et Paul Hollywood se retirent parce que le défi qu'ils doivent arbitrer est anonyme. Noel Fielding fait alors semblant de rassurer les participants en leur disant que, "ça va, ils sont partis faire une course de dragters" ("It's alright, they're going drag racing"), ce à quoi sa co-animatrice Sandi Toksvig réplique sur un ton taquin que "c'est la course *Prue-Paul*" ("It's the *Prue-Paul Drag Race*") sans autres explications nécessaires car ce sont désormais des millions de personnes qui connaissent RuPaul et son émission.

Ce jeu de mots de Sandi Thoksvig à heure de grande écoute sur une chaîne nationale britannique de même que la présence de drag queens assumées dans une sitcom américaine semblent indiquer que *Drag Race* serait perçue comme un divertissement plutôt qu'une émission proprement queer, c'est-à-dire inconvenante. On pourrait en conclure que *Drag Race* serait passée de la déviance politique à ce que Hoggart (1957) nomme l'ethos consensuel de la culture populaire. Ce serait toutefois négliger le fait que l'élargissement de la notoriété de *Drag Race* (et par conséquent de RuPaul elle-même) participe plus subtilement d'un travail sur la performativité qui consiste à engager l'immanence des signes au sein même de l'espace qui cherche à le nier. Pour le dire autrement, ce qui semble à première vue être une abrogation des qualités queer de RuPaul et des participantes de *Drag Race* opérerait en fait un retournement des possibilités offertes par le système capitaliste et hétéronormatif au sein duquel elle est diffusée, afin de le saper. Dans *Drag Race*, la performativité joue avec les effets rhéto-

[3] On trouvera facilement une multitude d'exemples pour appuyer l'idée d'une présence importante de cet art dans la société actuelle. À l'échelle internationale, la création de la série *Pose* par un producteur de séries *primetime* comme Ryan Murphy en est sans doute l'indice le plus probant.

[4] *RuPaul's Drag Race* est également diffusée au Chili, en Espagne, en France, en Italie, aux Pays-Bas, aux Philippines et en Thaïlande.

[5] Intitulé "And the Riverboat Runs Through It", cet épisode a été diffusé le 2 janvier 2017. La présence de participantes de *Drag Race* n'est cependant pas nouvelle dans *2 Broke Girls*. Avant que RuPaul y apparaisse, D. J. Pierce avait joué un personnage de commis de cinéma prénommé Hallelujah (en clin d'œil à Shangela, sa *persona* drag, dont c'est l'expression fétiche) dans l'épisode 3 de la deuxième saison, "And The Hold-Up", initialement diffusé le 8 octobre 2012. Chad Michaels, gagnant de *RuPaul's All Star I*, est apparu sous les traits de Cher dans l'épisode 4 de la cinquième saison, "And the Inside-Outside Situation", initialement diffusé le 10 décembre 2015.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

riques de pathos offerts par la performativité du soi afin de proposer, pour finalement l'imposer, un nouveau système de normes socio-sexuelles. En somme, *RuPaul's Drag Race* offre un art propre à renverser les schèmes de la pensée binaire relative au genre sexué, montrant bien, comme l'écrit Lagasnerie, qu'

> élaborer une éthique des œuvres, c'est se demander dans quelle mesure une pratique esthétique peut mettre en question l'appropriation de l'art par la guerre des classes et se situer, dans ce combat, plutôt du côté des mobilisations minoritaires que des intérêts dominants (2020, 59).

1 le "monstre" queer

Du point de vue d'une politique du drag, le tout premier épisode de *Drag Race* va droit au but quant à la nature subversive de l'émission ainsi qu'à celle de ses participantes. La première à entrer dans la salle est Shannel. Cette drag queen, connue pour ses spectacles sur la *strip* de Las Vegas, présente une esthétique plus conventionnelle qui rappelle celle des divas de la chanson anglo-saxonne. Celui qui l'incarne, Bryan Watkins, précise d'ailleurs rapidement que son "*personnage* a toujours essayé d'être un peu plus du côté réaliste mais porte des costumes [qui sont] de la super couture" (2 :45)[6] "my persona is a little more on the realistic side but wearing costuming that is super couture"). D'entrée de jeu, l'énonciation joue la question performative de l'identité. Et si chez Shannel, la performance arrive par le costume, c'est plutôt le maquillage qui distingue la prochaine participante à entrer en scène. Nina Flowers est une drag queen dont l'esthétique rappelle la tradition punk. Elle porte des tatouages mais elle est aussi, selon l'exclamation de Shannel, "peinte de manière démente" (3 :08, "You're [...] painted out of your mind"). Par son maquillage exubérant, la *persona* (Nina Flowers) dépasse la *personne* qui l'incarne (Jorge Sanchez) alors que chez Shannel, c'est l'habillement qui fait oublier la *personne* de Watkins.

L'épisode, qui met l'accent sur la fonction des costumes ou du maquillage, semble dans un premier temps nous situer dans le jeu propre à la performativité drag. Au cours de leur échange, Nina Flowers répond à Shannel que si le maquillage est pour elle une forme d'expression artistique, il lui permet aussi de jouer sur la dimension sexuée de son identité : "Je ne me considère pas comme une personnificatrice, je préfère être plus androgyne" (3 :14, "I don't consider myself as a female impersonator, I like to be more androgynous"). En ouvrant de la sorte aux questions des rôles sexués et de la performativité, le dialogue remet en question les dichotomies usuelles de la sexualité hétéronormative, car celle qui se déclare androgyne a de fait les traits d'une femme au crâne chauve, un attribut associé à la masculinité s'il en est. Nina Flowers s'inscrit d'emblée au cœur de cette déviance propre à l'attitude queer qui a, comme l'explique Halperin,

> rouvert la question des liens entre sexualité et genre [...] et [...] a renforcé les expressions non normatives du genre et de la sexualité, encourageant à la

[6] Puisque *RuPaul's Drag Race* est disponible sur de nombreuses plateformes numériques, j'indique ici simplement en (minutes : secondes) le moment où commence la réplique citée.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> fois la résistance théorique et politique à la normalisation. (341. "re-opened the question of the relations between sexuality and gender […] and […] supported non-normative expressions of gender and sexuality, encouraging both theoretical and political resistance to normalization.")

Par le biais de son dialogue initial, le premier épisode de *RuPaul's Drag Race* offre une résistance d'ordre politico-esthétique. C'est en effet au nom de l'art qu'on y défait les attentes initiales quant au genre sexué.

La performativité initiée par ce premier épisode de *Drag Race* oblige les téléspectateurs à prendre acte de l'effet matériel des discours mis en acte par le queer. La drag queen n'est pas une *femme*, elle est une *illusion*. Cela, les participantes à cette première de *Drag Race* ne cessent de nous le rappeler, qu'il s'agisse d'Ongina précisant que "Dieu ne m'a pas bénie avec un certain 'ina' " (4 :11, "God did not bless me with a certain 'ina' "), de Victoria Parker qui insiste sur le fait qu'elle pratique ce *métier* depuis 21 ans ou cette autre participante qui déclare que "[s]on nom est Éric. J'ai 24 ans. Je m'appelle Akashia quand je suis en drag" (5 :02, "My name is Erik. I'm 24 years old. My name is Akashia when I'm in drag"). *Drag Race* donne rapidement le ton alors que toutes ces déclarations ont lieu dans les cinq premières minutes de l'émission. Le téléspectateur y devient le témoin d'une série de performances au sens où Betasamosake Simpson l'entend quand elle parle de présence et d'engagement de la performativité. L'entièreté de la première saison de la téléréalité, diffusée en 2009, est d'ailleurs à l'avenant. Chaque épisode insiste sur la performativité drag, sur le caractère construit des identités qui se donnent à voir, c'est-à-dire sur les performeures et leurs performances.

En cela, la figure de la drag queen dessinée par la première saison de *RuPaul's Drag Race* ressemble au monstre positif de la multitude, celui qu'Antonio Negri (2003) célèbre en le présentant "comme un réseau de stimuli, comme une architecture de forces [qui] seraient malgré tout toujours ouvertes aux métamorphoses, ou à la production d'un corps à la fois déjà compris en elles de manière chaotique et pourtant nouveau" (43). Au sein de l'espace social, la figure de la drag queen résiste à tout effort de normalisation qui permettrait de la rabattre sur les catégories instituées du sexe. C'est de cette façon qu'on dira que, envisagée dans la société plus large au sein de laquelle elle s'inscrit, la figure de la drag apparaît comme un monstre. La beauté produite par la "monstruosité de [s]a chair" (Hardt et Negri, 233) se conjugue comme *de natura* à un refus de l'unicité. La figure de la drag serait donc une figure queer au sens où l'entend Preciado dans la mesure où

> [s]es différences ne sont pas "représentables" car elles sont "monstrueuses" et remettent en question par là même les régimes de représentation politique, mais aussi les systèmes de production de savoir scientifique des "normaux". En ce sens, les politiques des multitudes queer s'opposent non seulement aux institutions politiques traditionnelles qui se veulent souveraines et universellement représentatives, mais aussi aux épistémologies sexopolitiques *straight* qui dominent encore la production de la science. (25)

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Cette union dans le refus permettra en retour que ce soit la communauté drag tout entière qui apparaisse positivement comme une communauté du monstre, c'est-à-dire comme une communauté qui exalte la puissance des corps hétérodoxes par laquelle adviendra une production commune, mais jamais homogène. Les corps non-policés de la communauté forgent la possibilité d'un espace collectif non assujetti aux doléances policées de la majorité sociale. Telle est bien l'image de la drag queen que nous renvoie la première saison de *RuPaul's Drag Race*, où l'art du drag apparaît comme un art performatif où l'identité du personnage qui s'y donne à voir et à entendre relève d'une construction, ce personnage étant une *persona*, sorte de *prosôpon* face à l'artiste qui l'incarne.

2 Le sujet dévoilé

À l'autre bout du spectre des possibilités offertes par la performance drag, la huitième saison de *Drag Race* privilégie les *personnes* plutôt que les *personnages*. En effet, les participantes de *Drag Race* y dévoilent tout au long leur subjectivité la plus intime, permettant qu'on y entende une forme en quelque sorte ontologique de la performativité. Dans l'épisode 3, Thorgy Thor partage par exemple ses sentiments face à la maladie de sa mère (un cancer) alors qu'Acid Betty dit qu'elle "n'entre dans aucune case" (22 :31, "fit in nowhere") et se désole d'être "un soldat solitaire" (22 :45, "a lone soldier") dans l'épisode 5. Derrick fond en larmes à la fin de l'épisode 6, disant s'être placée dans une "cage 'à la Britney' " (39 :35, "a Britney Box") dont il souhaite se défaire. C'est bel et bien à une *performativité du soi* que *Drag Race* nous invite avec cette huitième saison, qui est d'ailleurs la seule saison de la série où apparaît la *Shade Tree Cam*, "une salle de confession où les queens pouvaient partager leurs secrets et leurs pensées les plus intimes" (http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/The_Shade_Tree, consulté le 2 mai 2023. "A confessional room in which queens could share their innermost secrets and thoughts").

La téléréalité, comme le fait remarquer Couldry, vise "la recherche de l'authenticité-sous-surveillance" (124) en installant une "fiction selon laquelle après un certain temps, un individu 'doit' finir par révéler sa véritable identité [afin de] sanctionner la présence permanente et toujours plus indiscrète des caméras" (124). *Drag Race* ne fait pas exception aux règles du genre alors que l'évacuation, entre les saisons 1 et 8, de la performance et de la performativité *artistiques* et queer au profit d'une performativité de plus en plus présente du *soi*, relève très exactement de ce type de gommage voulu par le néolibéralisme. Avec Dardot et Laval, on notera à cet effet que la spécificité du système néolibéral "tient précisément au travail d'homogénéisation qu'il opère au-delà de la partition entre marché et non-marché, en imposant une norme de rapport social à tous les niveaux de l'existence collective et individuelle" (41). Or, il semble que ce soit justement au nom de l'*authenticité du moi* que ce théâtre néolibéral se déploie dans *Drag Race*[7]. Le lissage de la spécificité drag au profit d'un système où

[7]Notons par ailleurs qu'un tel système finit par permettre d'étendre l'autorité du maître du jeu à toutes les sphères de l'émission, y compris les règles elles-mêmes qui deviennent parfois aléatoires. RuPaul n'hésite pas à intervenir pour défaire les règles de son propre jeu : elle changera par exemple deux fois les règles de jugements dans l'épisode 8 du *All Star3*, y compris lors de la finale qui sera finalement jugée par les pairs plutôt que par les juges. "Les renversements provocateurs qui […] prennent place, obscurcissent les liens avec les conditions […] normalisées […] des participants]. Il n'existe pas d'histoire partagée qui pourrait

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

les téléspectateurs peuvent se reconnaître dans au moins une facette des personnes qui incarnent Thorgy Thor, Chichi ou Kim Chi, pour ne nommer qu'elles, ouvre la possibilité d'un nouveau tissage des identités qui sera désormais plus conforme à la standardisation voulue et opérée par les dispositifs néolibéraux. En rendant la drag queen plus conforme à l'ethos du grand public, *Drag Race* fait le pari d'une possibilité de reconnaissance mutuelle qui passerait par l'humanité partagée des unes et des autres. Et la spécificité queer du drag, sa monstruosité, se trouve quant à elle graduellement évacuée dans ce processus de conformité.

Nous ne sommes toutefois pas ici face à ce qu'on pourrait qualifier d'exhibition impudique ou égocentrique des individualités. Les confessions permettent au contraire l'établissement d'une relation à l'autre. Car s'ils donnent lieu à des moments particulièrement touchants, ces épisodes performatifs de confession sont intéressants par la réalisation qui s'y trouve effectuée de l'universalité de la situation dans laquelle se trouvent les drag queens. L'image du soi construite par chaque confession remplit de la sorte un rôle social primordial dans la mesure où l'intimité qui s'en dégage fonde plus largement une stratégie d'identification par laquelle les téléspectateurs peuvent tout au long de la saison se reconnaître dans les personnes qui racontent leurs troubles. Le récit de Kim Chi, qui raconte sa vie d'enfant en Corée du Sud et son parcours migratoire, pourrait par exemple être celui de n'importe quelle immigrante. En reconnaissant les possibilités et les attitudes propres à la société américaine, la leçon de la confession inscrit l'expérience individuelle au sein d'une sphère plus large montrant que la personne qui se trouve derrière le masque de la drag queen est en définitive un être humain comme tous les autres. De fait, les confessions ont lieu selon un *modus operandi* bien établi : c'est pendant leur séance de maquillage – donc de transformation en drag queens – que les participantes se livrent aux autres, faisant en sorte que la confession s'élabore *en même temps* que se construit le personnage de la queen, rendant plus facile pour le téléspectateur de retrouver une humanité derrière le masque final.

Plus encore, et chacune à sa façon, celles qui racontent leurs histoires deviennent un archétype exemplaire en qui les téléspectateurs pourront trouver un modèle à qui s'identifier et, éventuellement, vaincre leurs propres problèmes. Dans la finale de cette huitième saison, Chichi raconte d'ailleurs avec fierté qu'elle a rencontré une femme sur la rue qui lui a dit qu'elle représentait tous les gens qui ont des problèmes financiers. Dans un tel cadre, la drag queen cesse d'être seulement une figure d'altérité. Elle devient le miroir ressemblant d'une conformité d'identité rassurante. Un dialogue du sixième épisode est à cet égard exemplaire de ce rapport (rassurant) de conformité. Au cours d'une discussion sur l'utilisation inappropriée du terme *midget*, Robbie Turner demande à une des femmes invitées à être transformées par les participantes : "Penses-tu que c'est parce que les gens craignent ce qu'ils ne connaissent pas ?" (21 :04, "Do you think it's because people are just afraid of what they don't know ?").

expliquer ces contradictions […]." (Couldry, 122). Ce système exige une forme de soumission consciente, une abnégation face au jeu, car si au fil de ces changements, les participantes de *Drag Race* sont choquées, surprises, jamais ne remettent-elles en cause l'état de fait qui consiste à placer RuPaul en maître ultime, c'est-à-dire en marionnettiste sur la scène de jeu néolibérale de cette téléréalité. Conformément aux dogmes publicitaires du capitalisme néolibéral, *Drag Race* finit même par s'auto-référencer et s'auto-promouvoir, dans un phénomène de convergence qu'on accepte parce qu'il dessine un univers cohérent, depuis *Untucked* jusqu'aux albums de chansons de RuPaul.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

de la sorte à une femme naine, la question vise sans doute plus largement le statut de la drag queen en signifiant implicitement que, à force d'être exposé à ces êtres non-normatifs que sont les drag queens, le grand public finira bien par ne plus en avoir peur. C'est de cette façon que la rhétorique identificatoire offerte par chaque moment de confession permet de rendre acceptable ce qui ne le serait pas autrement.

Telle semble être la leçon à déduire de ces épisodes où la performativité s'inscrit dans un rapport de plus en plus fort à la normalisation qui gomme "ce que la figure [de la drag] conserve d'inassimilable, de contestataire, de radical" (Castanet, 10). Dès le premier épisode de cette huitième saison, le ton est ainsi donné en ce qui a trait aux rôles sexués alors que celles qui incarnent les drag queens y sont présentées comme des hommes gays. Une fois le moment venu de retirer leurs costumes, tous acquiescent et opinent du bonnet quand l'un d'eux dit qu'il est un homme attiré par des hommes. Et si ce gommage de la différence n'est pas entier[8], la scénarisation de la huitième saison laisse plutôt entendre un lissage des aspérités qui permet de rendre la figure de la drag queen assimilable au sein de l'espace binaire qui régit le discours occidental sur la sexualité. Dans la mesure où, comme le remarque Simpson, "l'homosexualité est elle-même définie par rapport à l'hétérosexualité" (1994, 7. "homosexuality is itself defined in relation to heterosexuality"), tout se passe comme si aucun espace ne semblait permettre le surgissement d'autres figurations possibles des représentations de genre ou de sexe.

À la question de Dardot et Laval qui consiste à demander "comment plier les sujets [ici ceux, hétérodoxes, de la scène drag] à cette norme [ici celle, néolibérale, de la société des téléspectateurs] ?" (41), la réponse semble se trouver pour RuPaul dans le déploiement de monstres qui seraient désormais "convenables", c'est-à-dire de monstres qui, comme tout être humain, ont souffert et qui deviennent par conséquent reconnaissables, c'est-à-dire représentables. Or, Girard et Girard notent de manière très juste que

> la re-présentation, c'est aussi la répétition d'une présence. […] Ce qui n'est pas redondant ne peut être re-présenté et donc circonscrit et figé dans une image marchandisable que l'on peut faire circuler et dont la circulation engendre du capital économique ou symbolique. (n.p. [9])

Dans *RuPaul's Drag Race*, la redondance s'effectue précisément par l'exhibition répétée du pathos (au sens rhétorique du terme) des participantes alors que leurs *persona* sont quant à elles inédites et uniques. La première devient ainsi une marchandise représentable alors que la seconde s'installe dans l'irreprésentabilité. Le principe de sincérité mis à l'œuvre devient la "preuve de l''humanisation' " (Couldry, 123) des monstres que sont Nina Flowers, Ongina, Akashia et toutes les autres participantes de l'émission. En répétant constamment les difficultés (humaines, existentielles, ontologiques) de ses participantes, RuPaul en permet une représentation désormais ac-

[8] Acid Betty y défend par exemple l'idée que la scène drag ne doit pas être homogène, mais plutôt composée de figures diverses et diversifiées.

[9] Je tiens ici à remercier Guillaume Girard et stvn girard qui ont généreusement accepté de me laisser consulter une copie de la communication inédite qu'ils ont présentée au colloque *L'art queer de la performance/Queer Art Performance*, tenu à l'Université du Québec à Montréal en mai 2018.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

ceptable pour l'ensemble des téléspectateurs. Pour le dire dans les termes de Dardot et Laval, "la logique de la situation consiste à naturaliser ce qui est politiquement construit […]" (48).

Sous couvert apparent de la revendication puisque, après tout, il s'agit de montrer des drag queens à la télévision, *Drag Race* reconduit les logiques de la doxa sociale, semblant par ce fait même nier toute possibilité de production politique hétérodoxe de la part des singularités qui se déploient à l'écran. L'émission de téléréalité ne semble plus tant offrir une critique du monde qu'en reprendre les évidences alors que par l'usage répétitif des confessions, elle transforme la performance révolutionnaire du monstre en un consensus néolibéral. Tel est, à première vue du moins, le paradoxe d'une émission qui donne à voir des performances dont elle minimiserait l'impact…

Il faut bien entendu convenir que cette modulation des principes performatifs queer de la scène drag ne se sera pas faite sans soubresauts. Si le premier épisode de la deuxième saison exacerbe rapidement une image phallique provocatrice pendant que RuPaul dit à une drag queen de "chevaucher ce canon" (11 :22, "straddle that cannon"), la saison 5 permettra la sortie du placard d'une personne transgenre, ouvrant le débat sur l'identité sexuelle et sexuée des drag queens. Pour autant, il semble que la parole finale revienne toujours, dans *Drag Race*, à celles qui reconduisent les préjugés les plus tenaces sur la sexualisation binaire, comme Gia Gunn qui refuse de reconnaître la valeur du "gender bending" opéré par Milk au cours de la saison 6.

De son propre aveu, Milk souhaite perturber les attentes du public face à ce que serait (ou devrait être) une drag queen : "j'adore contrarier les gens, faire en sorte que les gens s'interrogent sur ce qu'ils voient et sur comment ce que je fais visuellement est lié au fait d'être une drag queen […] voilà ce qu'a toujours été le drag, du moins comment ça a commencé : perturber l'idée de ce que peut être le genre." (Dommu, n.p. "I love to piss people off, make people question what they're seeing and how what I'm visually doing relates to being a drag queen […] which is what drag was always about, or how it started : disrupting the idea of what gender could be."). Dès les premiers épisodes de la saison 6, Milk intègre à son look des éléments associés à l'identité masculine, par exemple la barbe qu'il porte pour le défi de l'épisode 2, l'habit de toréador qu'il endosse (aussi à l'épisode 2) ou encore, le costume et le maquillage rappelant Pinocchio qu'il arbore pour le défi de l'épisode 3. Lors de l'épisode 5 de la même saison, les participantes seront mises au défi de reprendre un look célèbre de RuPaul. Milk poussera alors l'audace jusqu'à adopter celui de la *personne* de RuPaul, c'est-à-dire qu'il se présentera sur scène en homme au crâne chauve habillé d'un complet. Gia Gunn, qui défend une vision plus conventionnelle du drag, pourfendra ce choix audacieux de Milk. Elle qui avait auparavant jugé négativement l'apparence d'April Carrión, la considérant "un peu trop hommasse" (5 :12, "a little bit of butch") au premier épisode et affirmé ensuite ne pas "aimer les drag queen masculines" au troisième épisode (3 :32, "I don't like manly queen"), n'accepte pas d'être éliminée au cinquième épisode alors que Milk ne serait qu'un "homme déguisé en homme" :

> Je suis contrariée qu'il y ait des travestis qui sont encore là alors qu'il se sont présentés à un spectacle de drag habillés en garçon. Je veux dire,

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> si vous cherchez le sens de 'drag', 'drag' signifie s'habiller en filles, pas améliorer ce que vous êtes déjà, c'est-à-dire un putain de grand homme (40 :19, "I'm upset that there's other cross-dressers still in there that fucking came to a drag show dressed as boys. I mean, if you look up 'drag', 'drag' means dressing up as girls, not re-enhancing what you already are, which is a fucking big man").

Une telle opinion n'étonne pas quand on considère qu'un des juges de la saison précédente avait déjà affirmé qu'une drag queen ne doit pas choquer, sans quoi elle court le risque de ne pas toucher tout le monde (entendons par là, le risque de ne pas être vue par le grand public auquel l'émission souhaite désormais s'adresser en quittant LogoTV pour l'espace plus large de diffusion offert par les chaînes généralistes). C'est dire que de la saison 1 à la saison 8, un consensus s'établit dans l'émission qui, graduellement mais sûrement, efface la possibilité des nouveaux partages politiques pouvant être suscités par l'aspect queer de la performance drag. Comme le soulignent Girard et Girard,

> à ce compte, l'injonction à une performance largement intelligible au sein du régime néolibéral, c'est-à-dire reconnaissable par une majorité et marchandisable, pourrait bien être un dispositif d'homogénéisation et de conformisation des sujets […]. (n.p.)

L'épisode 10 de la quatrième saison est révélateur de ces tensions que cherche à effacer *RuPaul's Drag Race*. Le défi de cet épisode consiste à habiller en drag des hommes hétérosexuels. L'un d'eux, qui finit par vomir parce qu'il porte une robe, précise que sa masculinité est remise en question par ce vêtement. Nulle remarque n'est alors faite, par RuPaul ou les autres juges, quant à l'homophobie latente de sa réaction[10]. Pour détendre l'atmosphère, un des juges, en l'occurrence Neil Patrick Harris, rira même à gorge déployée devant l'affirmation, ajoutant plus loin qu'il aurait lui aussi vomi s'il avait levé son voile pour voir cette face. À vouloir s'ouvrir au plus large public possible, *Drag Race* fait des concessions sur la nature même de ce que sont ses participantes, faisant plutôt valoir la valeur de l'homogénéité requise par le discours normatif de la sexualité. C'est en cela que *Drag Race* se conforme aux postulats et aux demandes du régime néolibéral. La première saison de *RuPaul's Down Under*, diffusée en 2021, reprendra le même défi, cette fois avec des joueurs évoluant dans une ligue de rugby gay. Le défi donne à voir des joueurs gays de rugby (sport par excellence de la virilité masculine) qui seront habillés en drag sans que soit jamais remise en question leur masculinité même s'il s'agit après tout d'hommes homosexuels. Les qualifiant de "sportifs robustes et frustes" (12 :28, "rugged rough sportsmen") RuPaul ne sacrifie d'aucune façon la masculinité de ces corps athlétiques et musclés. Une fois de plus, la star n'attaque pas de front le monde hétérosexuel auquel elle s'adresse en étant diffusée sur la chaîne télévisuelle nationale. Les monstres drag mis en scène dans l'émission ne sont pas des monstres queer mais bien des monstres assimilables au sein

[10] À la défense du concurrent qui est ici en cause, il faut remarquer qu'il semble de bonne foi quand il dit finalement être désolé de ne pas avoir fait plus pour aider la participante à laquelle il était jumelé quand elle perd l'épreuve du lyp sinc.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

de l'espace néolibéral, c'est-à-dire des monstres qui nous ressemblent. Après tout, comme le précise RuPaul lors de la finale de la première saison de *RuPaul's Down Under*, "nos téléspectateurs se tournent vers *Drag Race* pour obtenir de l'inspiration et des conseils" (39 :34, "Our viewers look to *Drag Race* for inspiration and guidance").

3 L'opposition par ressemblance

Il est tentant de conclure de ce qui précède que dans *RuPaul's Drag Race*, la résistance semble tout simplement récupérée au sein d'un système de diffusion médiatique qui l'engage finalement à la conformité face aux normes sociales. Ce serait toutefois faire fi d'une remarque de RuPaul qui, tout en paraissant anodine dans le contexte de la pensée néolibérale, propose peut-être la clef de la subversion à l'œuvre dans cette émission de téléréalité. Dans l'épisode 6 du *All Star 2*, RuPaul, qui commente la performance d'une des participantes, s'exclame : "Je suis un génie du marketing. J'ai commercialisé du drag subversif à 100 millions d'enfoirés dans le monde. Je suis un génie maudit du marketing" (25 :45, "I am a marketing genius. I marketed subversive drag to 100,000,000 motherf***ers in the world. I'm a marketing mother***ing genius over here").

Le diable est sans doute dans les détails, surtout que la plus grande ruse du diable aura été de faire croire qu'il n'existe pas, tout comme RuPaul semble laisser entendre ici qu'elle se soumet à l'ordre libéral du marché et de la marchandisation. Car enfin, comme le martèle cette fois RuPaul dans l'épisode final de la même saison *All Star 2*, "le génie du marketing représente le futur de l'art du drag" ("marketing genius is the future of drag"). Si tant est que le drag trouverait son salut dans sa marchandisation afin d'atteindre le plus grand nombre, la véritable ruse de RuPaul aura été de faire croire qu'elle se soumettait à l'ordre hégémonique du marché néolibéral.

Dans un entretien publié en ligne en 2018, l'historienne Kirstin Ross soutient l'idée qu'il

> faut défendre [l]es espaces "hors système". La gauche radicale brandit souvent le mot "résistance". Mais résister, c'est admettre que l'on a déjà perdu et que l'on a en face de soi une puissance énorme, invincible. Je préfère l'idée de "défense", […] : on défend quand on a déjà quelque chose, qu'on y tient, qu'on le chérit. (https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180413.OBS5151/macron-revait-de-celebrer-mai-68-puis-il-a-envoye-des-blindes-sur-la-zad.html, consulté le 2 mai 2023)

Voilà très exactement ce que réalise RuPaul en n'offrant pas de résistance aux exigences néolibérales. En laissant libre cours à la performance du soi, en gommant le caractère plus queer de la performativité drag, RuPaul se donne les moyens de défendre ce qu'une résistance trop franche et directe menaçait très justement d'invisibiliser. En prenant de front le régime de communication médiatique destiné au grand public, RuPaul courait la chance de se buter à un obstacle infranchissable, celui d'une incompréhension rendant à jamais indigestes les figures monstrueuses des drag queens qu'elle cherche à rendre visibles auprès du grand public. En affichant trop explicite-

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

ment la radicalité et l'étrangeté queer de la figure drag, RuPaul courait le risque de bel et bien "faire diversion par rapport à l'ordre social et politique, de dévier les énergies, et de créer des moments de suspensions par rapport à l'ordre ordinaire qui permettent d'y revenir et de s'y replonger comme si de rien n'était plutôt que de la changer" (Lagasnerie, 2020, 27). Pour le dire autrement, en valorisant à tout prix la performativité queer du drag, RuPaul se serait engagée dans une voie impossible où son émission aurait pu être perçue comme un divertissement baroque n'ayant d'autres effets sur le grand public et sa société que celle d'un spectacle donné par autant d'êtres humains jugés anormaux, c'est-à-dire d'êtres qui sont "contraire[s] à la règle" (*Grand Robert de la Langue française*), confirmant par-là la conception plus superficielle de la performance comme divertissement (Betasamosake Simpson, 2018). En s'engageant dans la voie de la similitude par la performance du soi, RuPaul se sera donnée les moyens de faire entrer la figure drag dans les foyers hétéronormés, faisant ainsi des diverses performances de son émission autant d'actes politiques de *présence* au sens où l'entend Betasamosake Simpson (2018). Cela fait très justement de *RuPaul's Drag Race* une émission de téléréalité oppositionnelle au sens où Lagasnerie entend le terme quand il écrit que sont

> "fonctionnelles" les pratiques qui contribuent à perpétuer ou à aggraver les systèmes de pouvoir, qui les ratifient et qui participent de leur fonctionnement [et sont] "dysfonctionnelles" ou "oppositionnelles" les pratiques qui contribuent à combattre ou à mettre en question ces systèmes. (2017, 22)

RuPaul's Drag Race s'attaque à la norme sexuelle patriarcale pour la remettre en question. Et pour ce faire, RuPaul se sera transformée en "génie du marketing". Comme le diable, elle aura pris des habits lui permettant d'infiltrer une société sur laquelle elle compte influer en subvertissant les rapports de force qui y sont à l'œuvre.

Dans un entretien donné au *Graham Norton Show* diffusé le 2 avril 2021 sur la chaîne BBC One, Michelle Visage précisait ceci à propos du succès de l'émission :

> C'est un phénomène mondial parce que les gens ont besoin de savoir qu'ils sont importants et qu'ils ont leur place et je pense que beaucoup de gens, en particulier… cette horrible culture d'annulation du "tu ne peux pas t'asseoir avec nous", "tu es trop gros", "tu es trop foncé", vous savez, quelle que soit la situation, à *RuPaul's Drag Race*, tous observent quelque chose à quoi ils peuvent s'identifier, et ils voient un lieu d'acceptation, d'amour et de pardon, et tout le monde est le bienvenu. Et cela va des enfants de neuf ans aux grands-parents de quatre-vingt-dix ans. Tous sont bienvenus et ils en font tous partie. (8 :28. "It's a global phenomenon because people need to know that they matter and that they belong and I think so many people, especially… this horrible cancel culture of "you can't sit with us," "you're too fat," "you're too dark," you know, whatever the situation is, on *RuPaul's Drag Race* everybody sees something they can relate to, and they see a place that is accepting, loving and forgiving, and everybody is welcome. And that goes from nine-year-old kids to ninety-year-old grans. Everybody is welcome and they all belong.")

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Si *Drag Race* a pu pénétrer la société de façon aussi massive, être écoutée par des millions de téléspectateurs autour du monde, c'est précisément grâce à la stratégie identificatoire de la performance du soi qui y est déployée. Tout en permettant de contrer la négativité de la figure du drag, la production d'identités de ressemblances aura rendue possible (au moins partiellement) l'identification au queer. C'est à cette condition de la ressemblance, à cette possibilité de l'identité partagée au sein de ce que Negri appelle la "monstruosité", que les drag queens de *RuPaul's Drag Race* fondent une agentivité sociale leur permettant de devenir les véritables sujets de l'énonciation queer plutôt que d'être considérées comme des objets sociaux périphériques servant une fonction de divertissement. Une fois cette ressemblance acquise et acceptée par le grand public, RuPaul pourra ensuite agir pleinement pour opérer un véritable "renversement de la force performative des discours" (Preciado, 23) entourant la figure de la drag queen.

On conclura de ce qui précède que la stratégie adoptée par RuPaul lui aura finalement permis de déplacer le caractère hétérocentrique de la figure traditionnelle de la drag queen, dépassant le cliché qui consiste à la considérer comme un "homme habillé/déguisé en femme", c'est-à-dire à la réduire à ce que Laurence Senelick désigne comme "la figure ambiguë de l'homme adulte vêtu de séduisants atours féminins" (272. "The ambiguous figure of the adult male decked out in seductive feminine frippery"). Gottmik, l'une des quatre finalistes de la treizième saison, diffusée en 2021, est une drag queen trans alors que la première saison de la version néerlandaise de l'émission, diffusée à l'automne 2020, incluait une drag queen barbue parmi ses participantes régulières[11]. Les producteurs de la série ont même annoncé la participation possible de drag kings dans les prochaines saisons de *Drag Race* alors que la saison 14, présentée en 2022, a intégré une drag queen incarnée par un homme cisgenre hétérosexuel, Maddy Morphosis. De telles inclusions, il faut le voir, représentent un saut qualitatif important quant à la représentation de la drag queen au sein de l'imaginaire mainstream. Quand il donne à entendre les performeures qui se trouvent derrière les masques de ses drag queens, *RuPaul's Drag Race* propose en réalité un nouveau système de normes socio-sexuelles grâce à des dispositifs performatifs qui sont propres à contrer les mystifications instituées de la pensée binaire relative au genre sexué. La rhétorique du pathos qui sous-tend les récits de confession des participantes produit "des connaissances oppositionnelles et immédiatement oppositionnelles, c'est-à-dire […] une pratique […] qui soit en même temps une pratique de connaissance et une pratique déstabilisatrice" (Lasgasnerie, 51) par laquelle se dégage une puissance libératrice inédite où les gestualités se concevront désormais comme autant d'actes mobilisateurs des subjectivités, quelle que soit la part de marginalité constitutive de ces subjectivités.

Si dans un passé encore pas si lointain il fallait se déplacer vers le cabaret ou tout autre lieu scénique pour voir et entendre des drag queens, l'art du drag s'est désormais invité chez nous pour s'installer de façon durable dans le confort (bourgeois) de nos

[11] Si elle fut finalement éliminée au 4e épisode, Madame Madness pouvait, malgré sa différence bien visible, aspirer au titre de finaliste comme les autres participantes. Notons du reste que s'il y eut un "Bearded Runway" lors de l'épisode 3 de la saison 7 en 2015, la présence continue d'une "bearded drag queen" ne s'impose toutefois qu'en 2020.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

salons. Ce faisant, RuPaul en aura profité pour remplacer la formule des premières saisons, "*Gentlemen*, start your engine, and may the best *woman* win" (je souligne) par une autre, "*Racers*, start your engine, and may the best *drag queen* win" (je souligne). Avec ce changement, c'est la possibilité même de signifier la diversité des possibles sexuels au sein de nos foyers qui se trouve jouée justement parce que les descriptions définies de la seconde formule gomment toute référence à une identité de genre prédéterminée. Là où les descriptions définies de la première formule renvoyaient à des identités fondées sur une conception binaire du genre ("messieurs/femme"), celles de la seconde formule offrent une désignation plus neutre alors que *racers* et *drag queen* désignent des individus qui peuvent être tout autant des hommes que des femmes, cisgenres ou transgenres. Là où on ne l'attendait pas, c'est-à-dire dans une émission désormais considérée grand public par la taille de son auditoire, l'art du drag aura retrouvé son essence queer en agissant à partir du caractère impossible de sa détermination initiale, c'est-à-dire en performant comme un "art qui prend en charge le monde et entend y intervenir" (Lagasnerie, 2020, 25).

Bibliographie

Betasamosake Simpson, L. (2018). *Danser sur le dos de notre tortue. La nouvelle émergence des Nishnaabeg*. Varia.

Castanet, H. (2013). *Homoanalysants*. Éditions Navarin.

Dardot, P. et Laval, C. (2010-2011). Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. *Cités*, *41*, 35-50.

Lagasnerie, G. de (2017). *Penser dans un monde mauvais*. PUF.

Lagasnerie, G. de (2020). *L'art impossible*. PUF.

Dommu, R. (2018, 27 juillet). Milk Wants to Disrupt Your Thinking, *Papermag*. https://www.papermag.com/milk-drag-queen-2590195846.html#rebelltitem1. Consulté le 2 mai 2023.

Drag Race Wiki (s.d.). http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/The_Shade_Tree. Consulté le 2 mai 2023.

Girard, G. et girard stvn (2018). *Réflexions sur le caractère paradoxal de la performance : entre dispositifs néolibéraux nous transformant et transformation performative de soi* [communication orale]. *L'art queer de la performance/Queer Art Performance*, Université du Québec à Montréal. https://crilcq.org/actualites/colloque-international-lart-queer-de-la-performance-queer-art-performance Consulté le 2 mai 2023.

Halperin, D. M. (2003). The Normalization of Queer Theory. *Journal of Homosexuality*, *45*(2-4), 339-343.

Hardt, M. et Negri, A. (2006). *Multitude*. 10/18.

Heller, M. (2020). *Queering Drag. Redefining the Discourse of Gender-Bending*. Indiana University Press.

Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life, with Special References to Publications and Entertainments*. Chatto and Windus.

Kosofsky Sedgwick, E. (1994). *Tendencies*. Routledge.

Negri, A. (2003). Le monstre politique. Vie nue et puissance. *Multitudes*, *33*, 37-52.

Phelan, P. (1996). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge.

Preciado, B. (2003). Multitudes queer. Notes pour une politiques des "anormaux". *Multitudes*, *12*, 17 -25.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

Ross, K. (2018, 13 avril). Macron rêvait de célébrer Mai 68. Puis il a envoyé des blindés sur la ZAD. Propos recueillis par Éric Aeschimann. *Bibliobs/Le Nouvel observateur*. https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180413.OBS5151/macron-revait-de-celebrer-mai-68-puis-il-a-envoye-des-blindes-sur-la-zad.html. Consulté le 2 mai 2023.

Roulston, C. (2016). La théorie *queer* : de ses origines aux débats actuels. *Loxias*, *53*. http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8338. Consulté le 2 mai 2023.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Senelick, L. (2000). *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*. Routledge.

Simpson, M. (1994). *Male Impersonators*. Routledge.

Simpson, M. (dir.). (1996). *Anti-Gay*. Freedom Editions.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529