

Buggy, Ryan
2019 French Thesis

Title: Une nudité poétique : L'art du néo-burlesque français:

Advisor: Brian Martin

Advisor is Co-author: None of the above

Second Advisor:

Released: release now

Authenticated User Access: Yes

Contains Copyrighted Material: No

Une nudité poétique : L'art du néo-burlesque français

By

Ryan James Buggy

Professor Brian Martin, Advisor

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts with Honors
in French

Williams College

Williamstown, MA

April 25th, 2019

Remerciements

Ce mémoire est le fruit de l'aide, des conseils et de l'amour de plusieurs personnes pour qui je suis infiniment reconnaissant.

D'abord, je remercie mon cher directeur de mémoire, Professeur Brian Martin, pour tous ses précieux conseils et son encouragement sans cesse. C'est un grand privilège d'être votre étudiant. Sans votre aide, je ne serais jamais allé en France pour une année entière où ce projet est né, aux théâtres parisiens. Je vous remercie, aussi, de m'avoir présenté votre chère amie Colette.

Je remercie mille fois les artistes qui m'ont ouvert leurs cœurs pour partager leur art incroyable. Ils m'ont fait rire, pleurer et aimer grâce à leurs talents sans parallèle. Je suis énormément fier de pouvoir raconter leurs histoires avec ce mémoire. J'espère transmettre l'immense amour que je ressens pour chacun de ces artistes dans les pages suivantes.

Enfin, je voudrais remercier ma famille et mes amis qui m'ont soutenu tout au long de ce projet. Valérie, Olivier et Yves-Alban, ma famille française de la Garibaldine : merci de m'avoir accueilli dans une maison chaleureuse et pleine d'amour. Camille, je te remercie pour toutes tes gentilles réponses à mes innombrables questions sur ta belle langue et pour tous les verres qu'on a pris ensemble le mardi soir, sans lesquels je n'aurais jamais pu écrire ce mémoire. Mom, Dad, and Caitlin, thank you for the incredible opportunities you have provided me and for the love and guidance you give in abundance every day. This is for you (just download Google Translate on the iPad).

Table des matières

Introduction : Avant d'enlever le boa	4
Chapitre 1 : De l' <i>awarishness</i> au camp	14
1. Lydia Thompson, Colette et l' <i>awarishness</i>	14
2. Le « camp » et le « public impliqué » du néo-burlesque	23
3. Le « camp manqué » du burlesque classique	28
Chapitre 2 : Monter sur scène avec quelque chose à dire	34
1. Butler, Bertha et le travestissement révélateur	35
2. Danser en couleur : l'ethnicité dans le néo-burlesque	42
3. Se déshabiller à la féministe : le(s) féminisme(s) de la communauté du néo-burlesque	47
Chapitre 3 : Une Française et son costume étranger	54
1. L'Amérique, dénudée	56
2. Pasties ou cache-tétons ? : La revendication de l'identité française	63
3. S'habiller à l'Autre : L'appropriation culturelle dans le néo-burlesque	66
Conclusion : Avant de quitter la salle	74
Bibliographie	79

Introduction : Avant d'enlever le boa

Une artiste porte un costume de « femme de foyer des années 1950 » et monte sur scène, souriante mais avec un air ironique. Elle se met devant une table simple avec quelques coupes en verre, les seuls accessoires sur scène pour son numéro. Puis, on entend une voix off masculine qui récite des statistiques assez graves sur le divorce, les violences conjugales et l'inégalité entre les femmes et les hommes.

Pendant cet éloge des chiffres déprimants, l'artiste sourit follement d'une manière qui fait rire son public. Elle se déshabille jusqu'à ce qu'elle ne porte plus qu'un soutien-gorge, un corset et un string. Sa grande perruque et son maquillage sont toujours du style « femme de foyer des années 1950 », mais ce qui reste de son costume n'a rien à voir avec ce personnage conservateur. Puis, elle enlève les deux parties de son soutien-gorge qui sont censées couvrir ses seins. Le public a le souffle coupé avant de rire et d'applaudir bruyamment : en fait, sous son soutien-gorge, il y a deux mixeurs. On se demande s'ils fonctionnent en vrai et on a bientôt la réponse quand l'artiste appuie sur un bouton sur son soutien-gorge et les mixeurs commence à tourner vite.

La voix off continue alors que l'artiste rentre en coulisses avant de revenir sur scène avec une boîte de fraises et une bouteille de liquide blanc. Elle verse le liquide dans les coupes en verre et puis elle le mélange vigoureusement avec les mixeurs de son soutien-gorge pour faire de la crème chantilly qu'elle garnit avec des fraises. Le public adore chaque étape de ce spectacle et il l'encourage avec des cris et des rires assourdissants – on ne peut entendre qu'à peine la voix masculine. Enfin, l'artiste descend les marches de la scène et donne les coupes en verre aux spectateurs des premiers rangs, en montrant son sourire fou. Son numéro est un grand succès, et elle fait la révérence devant son public pâmé.

Quand j'ai vu ce numéro, je n'assistais pas à une pièce de théâtre ni à un spectacle de l'art performance. Ce soir-là, j'étais à un show de *néo-burlesque*, un genre d'art qui a ses racines au 19^e siècle et qui continue à fasciner un public contemporain. Dans les trois chapitres de ce mémoire, je vais discuter des origines de cet art avec le « burlesque classique » du 19^e siècle et de comment ces origines souvent implicitement féministes influencent le néo-burlesque d'aujourd'hui. Ensuite, je parlerai de la communauté contemporaine du néo-burlesque qui s'exprime avec cette forme d'art d'une manière plus explicitement féministe et queer pour revendiquer des messages personnels et politiques. Finalement, j'analyserai comment les artistes français d'aujourd'hui s'adressent aux idées d'identité nationale et culturelle et de l'étranger dans leur art.

Pour comprendre le burlesque, il faut commencer par une discussion de son histoire et son vocabulaire. Quand je dis « burlesque », je ne parle pas du registre littéraire auquel appartiennent certaines œuvres de Molière ou de Rabelais.¹ Par contre, je parle du genre de performance théâtrale qui date du 19^e siècle où une personne se met sur scène et danse, joue un rôle, ou raconte des blagues avec un élément du *déshabillage* – ou, comme disent souvent les artistes contemporains, de *l'effeuillage* (Allen 237, Ausina 84, Shteir 37).

Cet art a commencé au 19^e siècle en Europe, surtout à Paris et à Londres, les capitales du *cabaret* et du *music-hall*. Des années 1830 jusqu'à la fin du 19^e siècle, un spectacle de burlesque ressemblait à une pièce de théâtre, souvent une pastiche comique d'une œuvre contemporaine et bien connue (Allen 10, Allen 115). Le déshabillage ne faisait pas partie explicitement de ces pièces où on mettait l'accent sur les jeux de mots dans le dialogue, souvent sexuels et drôles, avec de la chorégraphie

¹ Par exemple, *L'École des femmes* (1662) de Molière et *La vie très horripilante du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534) de Rabelais sont deux textes burlesques très connus. Dans ces œuvres, les écrivains se moquent d'une manière satirique des normes sociales de leurs sociétés contemporaines.

amusante. Cependant, les grands artistes du burlesque portaient des costumes de plus en plus sexuels afin d'attirer leur public et de scandaliser la société contemporaine (Allen 221).

Plus tard, à la fin du 19^e siècle, l'acte de se déshabiller devenait l'élément central d'un spectacle de burlesque (Allen 237). En 1894, l'artiste parisienne Blanche Cavelli a bouleversé le monde du burlesque avec son numéro, *Le Coucher d'Yvette*, où elle a fait semblant de se dénuder complètement, alors qu'en vrai elle portait un collant de couleur chair pour cacher son sexe (Shteir 37). Selon plusieurs historiens, cette performance était le premier « strip-tease », une expression qu'utilisent assez rarement les artistes contemporains de burlesque à cause de son sens plutôt pornographique qu'artistique. Néanmoins, tout au long des années suivantes jusqu'au milieu du 20^e siècle, on voyait toutes sortes de numéros dans lesquels des artistes européennes et américaines (presque exclusivement des femmes) montaient sur scène et se déshabillaient, en titillant leur public.

Dans la première moitié du 20^e siècle, le burlesque devenait de moins en moins populaire alors que la télévision et le cinéma offraient d'autres choix pour un divertissement sensuel. Cependant, ce n'était pas la fin du burlesque : dans les années 1990 à New York, il y avait une renaissance de burlesque avec le *néo-burlesque*, ou *New Burlesque* en anglais. Ce mouvement vient d'une tradition de l'art performance féministe et du drag ainsi que du féminisme « pro-sexe », c'est-à-dire un courant féministe qui valorise une sexualité libre (Ausina 84). La forme d'un spectacle de burlesque a beaucoup changé depuis sa naissance au 19^e siècle. Aujourd'hui, avec le néo-burlesque, un show comprend généralement une série de sketches comiques avec plusieurs artistes d'une troupe. Il y a parfois, mais pas forcément, un fil conducteur ou un thème général qui lie tous les sketches. Aujourd'hui, le néo-burlesque est plutôt un spectacle de variétés comiques et théâtrales dont la forme ne ressemble pas

au burlesque classique du 19e siècle, où un show était fréquemment une seule pièce ou comédie musicale avec des scènes plus fortement liées.

Maintenant avec le néo-burlesque, les artistes font des spectacles où on met l'accent explicitement sur le pouvoir féminin et la sexualité féminine, surtout la sexualité queer. Dans mon mémoire, j'essaie de répondre à quelques grandes questions sur cet art, sa relation avec le burlesque classique du 20e siècle et la communauté internationale des artistes. En résumé, mon premier chapitre traite des liens entre le burlesque classique et le néo-burlesque, mon deuxième chapitre explore la communauté contemporaine française de cette forme d'art et dans mon troisième chapitre, je parle du rôle du *lieu* dans le néo-burlesque français par rapport aux identités nationales, culturelles et étrangères dont parlent certains artistes.

Dans mon premier chapitre, je commence par l'histoire du burlesque classique et de ses artistes les plus célèbres, surtout l'artiste britannique Lydia Thompson et l'artiste et écrivaine française Colette. Je montre des liens importants entre le burlesque classique et le néo-burlesque, particulièrement la manière dont l'ancien public du burlesque classique continue à influencer les artistes et le public du néo-burlesque aujourd'hui. L'histoire du burlesque commence au milieu du 19e siècle en Europe, surtout dans les années 1840-1870 à Paris et à Londres. Là, il y avait de grands artistes comme La Goulue et La Mélinite qui dansaient au *Moulin Rouge* et aux *Folies Bergères* à Paris. Ces artistes, généralement des femmes, faisaient des spectacles où elles portaient des costumes qui montraient leurs jambes ou leurs décolletés alors qu'elles dansaient et chantaient d'une manière souvent comique (Allen 13).

Quand on parle du burlesque classique aux États-Unis, l'artiste la plus célèbre et importante était Lydia Thompson (Gänzl 3). Née en 1838 en Angleterre, cette danseuse était déjà bien connue aux

music-halls à Londres avant de venir à New York en 1868. Sa campagne de marketing parlait de ses performances hyper-sexuelles qui scandalisaient son public européen (Allen 7). Thompson et sa troupe, les « British Blondes », faisaient des parodies des pièces de théâtres contemporaines, avec beaucoup de jeux de mots et de dialogues osés. À New York, elle faisait des spectacles dans les théâtres importants avec des salles complètes (Gänzl 92). Son public était majoritairement des hommes assez riches qui étaient de grands amateurs du théâtre (Allen 18).

Thompson et sa troupe choquaient le public new-yorkais avec leur manière de regarder directement le public pendant leurs numéros (Allen 129). Normalement aux théâtres et aux spectacles de danse contemporaine, les danseuses semblaient habiter un monde séparé du public, où leurs costumes, même ceux qui montraient leurs corps, n'étaient pas forcément sexualisés par les danseuses elles-mêmes. Cependant, Thompson était tout à fait consciente du pouvoir de son sexualité. En fait, dans un de ses numéros qu'elle a intitulé « The Girl of the Period », elle parle de son « *awarishness* », c'est-à-dire la qualité d'être consciente de sa propre sexualité.

Cette idée d'*awarishness* (un terme que je traduirais en français comme *conscientâtresse*) est centrale à ma compréhension du burlesque classique et du néo-burlesque. Cet *awarishness* marque une autre sorte de femme danseuse et une transformation de l'objet au sujet. Consciente de son pouvoir érotique, ce genre d'artiste burlesque n'est pas passivement sexualisée par son public masculin. Elle utilise consciemment et ouvertement sa sexualité pour attirer un énorme public.

Quelques années après l'arrivée de Lydia Thompson aux États-Unis, Colette est devenue célèbre en France. Elle aussi représente une espèce d'*awarishness* féminin. Alors que dans l'histoire de la littérature française il y a beaucoup d'hommes qui créent des personnages féminins et qui essaient d'écrire sur la sexualité et sur la psychique des femmes, Colette est une des premières écrivaines très bien

connue qui pouvait le faire authentiquement en tant que femme elle-même (Duquette 5). Cela ne veut pas dire qu'elle était la première écrivaine femme, mais sa popularité et les sujets sur lesquels elle écrivait, comme le cabaret, l'amour lesbien et les courtisanes étaient hors de la norme dans sa société contemporaine. De plus, Colette était une artiste de burlesque qui faisait notamment des spectacles avec son amante, Missy, au *Moulin Rouge* en 1907. Là, elles s'embrassaient dans une performance lesbienne qui bouleversait le public parisien, majoritairement des hommes hétérosexuels (Thurman 171).

Après que j'écris sur l'histoire du burlesque classique, plus tard dans mon premier chapitre j'essaie d'explorer le lien entre le burlesque classique du 19^e siècle et le néo-burlesque de nos jours. Pour le faire, je parle d'un cadre d'analyse que j'appelle le « public impliqué ». Alors que le public du burlesque classique était largement des hommes hétérosexuels, ce n'est pas du tout le cas pour le néo-burlesque. À presque chacun des spectacles de néo-burlesque que j'ai vus (à Paris en 2017-2018, à Vienne en mai 2018 et aux Berkshires et à Montréal en octobre 2018), les publics étaient largement féminins et/ou queer. D'autres chercheurs qui écrivent sur le néo-burlesque parlent du même genre de public (Klein 262, Ferreday 57). Néanmoins, l'esprit de l'ancien public masculin hétérosexuel et son regard sont toujours présents. C'est-à-dire que beaucoup d'humour du néo-burlesque dépend d'une espèce d'entente mutuelle entre le public et les artistes sur comment un public masculin hétérosexuel réagirait s'il était encore présent parmi les spectateurs du burlesque contemporain. On envisage (ou, au moins, on peut tous et toutes envisager) ce que les hommes hétérosexuels penseraient de chaque geste et chaque blague des artistes. Il est ainsi présent, cet ancien public, dans l'imaginaire des artistes et du public contemporain, même s'il est physiquement absent.

J'appelle cette présence « le public impliqué » : on critique le regard masculin hétérosexuel, on se moque de lui, mais en fait ce regard est impliqué, grâce à l'entente mutuelle des artistes et de leur public. Maintenant, quand une artiste de néo-burlesque se déshabille sur scène et fait un clin d'œil au public, on n'est pas forcément excité. À la place, on pense à l'homme hétérosexuel qui ne se rendrait pas compte du fait qu'elle se moque de lui et de comment il serait facile de le séduire. On pense au fait que cet homme ne comprendrait pas l'*awarishness* d'une femme ouvertement sexuelle mais toujours dominante. Au 19^e siècle, cet *awarishness* choquait le public de Lydia Thompson et Colette. Aujourd'hui, avec le néo-burlesque, cet *awarishness* nous fait rire du choc scandalisé d'un public impliqué.

Mon deuxième chapitre se focalise sur la communauté des artistes contemporains du néo-burlesque, surtout les personnes queer, les drag queens et les personnes de couleur qui travaillent en France. Ce chapitre essaie d'analyser comment les artistes du néo-burlesque utilisent leur art pour s'adresser aux questions politiques sur l'identité et sur la société contemporaine en France.

Il y a beaucoup de personnes queer qui participent dans le néo-burlesque, ou dans le « boylesque », qui est le nom d'un genre de burlesque qui met l'accent sur les artistes LGBT (qui ne sont pas forcément des hommes, malgré le terme *boylesque*). On voit souvent des drag queens aux spectacles de néo-burlesque, surtout en Europe. Les drag queens jouent un rôle révélateur en terme de genre. Judith Butler, la théoricienne féministe américaine, écrit que les drag queens peuvent nous montrer comment « le genre » est en fait la combinaison de l'anatomie sexuelle, l'identité de genre et la performance de genre (Butler 187). Quand une drag queen se présente comme un homme qui se maquille et qui s'habille d'une manière féminine, elle remet en question l'idée d'une identité de genre et d'une performance genrée qui correspondent exactement l'une à l'autre.

Au-delà des questions de genre, j'ai rencontré plusieurs drag queens qui traitent d'autres questions politiques et sociales, comme l'islamophobie, par exemple. Mika Rambar, qui se décrit comme une « queer queen », fait un numéro où iel s'habille comme la Vierge Marie et montre des affiches qui disent « LA SAINTE MIKARAMBAR » et « LE QUEER TERRORISTE ». Ces affiches essaient de mettre en lumière la manière dont les Français perçoivent Mika en tant que personne de couleur. Alors que beaucoup de Français sont plus ou moins confortables avec la critique de la religion et du catholicisme, l'acte d'en faire comme une queer queen d'origines arabes est plus provocateur et plus puissant.

Pour certaines artistes femmes, le néo-burlesque représente une manière de célébrer leurs corps féminins dans n'importe quelle forme. Une artiste que j'ai rencontrée, Cherry, m'a parlé dans un interview de comment le néo-burlesque l'a menée à mieux s'aimer. Elle m'a dit qu'avant, elle avait passé beaucoup de temps devant son miroir à critiquer son corps, surtout à cause de sa taille et d'une cicatrice sur son ventre. Cependant, elle m'a dit qu'elle s'est rendue compte que « vous avez deux choix dans la vie : ou, vous continuez à vous torturer...ou alors, de vous dire “okay, j'ai ce corps-là, mais je vais vivre toute ma vie avec, que fais-je ?” Ou vous torturez, ou transcendez...bah, transcendez, quoi ! ». Comme beaucoup d'artistes aujourd'hui, Cherry trouve cet esprit de transcendance dans le néo-burlesque, où les artistes montent sur scène et se présentent comme des personnes confiantes et sexy qui font applaudir leur public admiratif.

Dans mon troisième chapitre, je parle du rôle social, politique, et culturel du *lieu* dans le néo-burlesque français. J'explore la présence de la culture américaine dans le néo-burlesque français ainsi que la fierté nationale de certains artistes français. Ensuite, je parle de l'Orientalisme dans le néo-burlesque et des questions du racisme et de l'identité ethnique et nationale.

Dans la première partie de ce chapitre, j'analyse l'idée de l'Amérique dans le néo-burlesque français. Pendant mon année en France en 2017-2018, j'ai appris que quand les artistes français parlent de la tradition du burlesque, ils ne parlent pas du *Moulin Rouge* ni du *Lido* mais plutôt de Marilyn Monroe et de la culture de la « pin-up » des années 1940-1950. J'attribue cette tendance à un manque de continuité entre le burlesque classique du 19^e siècle et le néo-burlesque du 21^e siècle. Alors que le premier vient certainement de l'Europe, le second a en fait ses origines à New York dans les années 1990. Grâce à cette renaissance américaine, on voit beaucoup de nostalgie américaine où on recrée l'esthétique des « pin-up girls » des années 1940-1950 telles que Bettie Page et Veronica Lake.

Cependant, bien qu'il y ait de la nostalgie pour cette époque de la culture américaine, certains artistes français critiquent le néo-burlesque américain. Quelques artistes disent qu'aux États-Unis, on met l'accent plutôt sur l'érotique que sur l'artistique ou le « poétique » du néo-burlesque. Il me semble que ce genre de critiques est en désaccord avec l'expérience positive d'une sexualité ouverte et libre dont parlent souvent les artistes parisiens aujourd'hui. Je crois que ce point de vue montre une différence dans les courants féministes qui sont communs aux États-Unis et en France.

Alors qu'on voit souvent l'influence des États-Unis dans le néo-burlesque, cela ne veut pas dire qu'il n'y pas de fierté d'être français chez les artistes que j'ai rencontrés. Dans la deuxième partie de ce chapitre, je parle plus profondément de cette fierté, surtout face à la mondialisation (voire l'américanisation) contemporaine.

Pendant mon année en France, j'ai été frappé par plusieurs performances où je voyais ce que j'appellerais de l'appropriation culturelle, particulièrement l'Orientalisme. J'utilise l'œuvre d'Edward Saïd, *L'Orientalisme*, pour renforcer mon analyse de l'appropriation culturelle dans le néo-burlesque français. Je trouve que la manière dont les Français parlent de cette question est très révélatrice par

rapport à leur conception de l'ethnicité. C'est-à-dire que beaucoup de Français que j'ai rencontrés préfèrent de ne pas parler de l'ethnicité car, selon eux et l'esprit universaliste, une reconnaissance explicite de l'ethnicité pourrait mener au racisme. Dans cette partie de mon dernier chapitre, je parlerai aussi d'un essai qu'a écrit le philosophe et critique littéraire Roland Barthes sur l'Orientalisme dans le « strip-tease » français.

Pour répondre à toutes ces questions, j'ai fait une combinaison de recherches historiques, littéraires et ethnographiques. J'ai été inspiré par plusieurs études récentes sur le (néo-)burlesque, surtout le livre de l'historien américain Robert Allen sur le burlesque, *Horrible Prettiness*, les romans de Colette et les théories de la féministe américaine, Judith Butler.

Tout au long de mon année en France en 2017-2018, j'ai eu l'occasion d'assister à environ vingt cinq spectacles de burlesque et de drag grâce aux bourses de mon université. À ces shows, j'ai rencontré plusieurs artistes et parfois, je restais dans la salle après les spectacles pour parler avec les artistes. Une fois, une artiste m'a vu en train de prendre des notes pendant sa performance et elle m'a demandé – sur scène – ce que je faisais et elle m'a offert par la suite son aide avec mon projet. Après avoir rencontré certains artistes sympathiques, ils me présentaient à leurs collègues qui m'aidaient aussi. En résumé, comme toutes recherches ethnographiques, ce projet a été rendu possible grâce à un réseau des personnes ouvertes et gentilles qui m'invitaient à faire partie de leur communauté et m'expliquaient les tenants et aboutissants du néo-burlesque français. Maintenant, je vous invite à effeuiller ce mémoire sur l'effeuillage burlesque. Mon but est de vous transmettre la magie, le génie et le cœur de cet art sans pareil – et souvent sans vêtements.

Chapitre 1 : De l'*awarishness* au camp

Le burlesque contemporain profite d'un public assez jeune et généralement progressiste (Klein 262, Ferreday 57). Cependant, le burlesque lui-même n'est pas un nouveau genre d'art ; en fait, il a une riche histoire pleine de scandale – et de pouvoir féminin – qui contribue à son esprit moderne. Pour mieux comprendre comment le néo-burlesque attire son public et pourquoi ce genre d'art pourrait constituer une revendication féministe, je vais analyser l'histoire du burlesque et montrer les liens entre le burlesque du 19^e siècle et sa renaissance moderne. Quand une artiste de néo-burlesque monte sur scène à notre époque contemporaine, de quelle manière représente-elle une féminité (et un féminisme) qui a ses racines dans le burlesque du 19^e siècle ? Comment est-ce que Lydia Thompson, la grande vedette du burlesque de la fin du 19^e siècle, montre une conscience sexuelle qui choque son public et qui met en question le rapport entre l'artiste femme et le spectateur ? Comment évolue la perception du burlesque et de son humour par le public ? Dans la première partie de ce chapitre, je vais parler de Lydia Thompson et de ce qu'elle appelle son « *awarishness* » pour montrer le début d'un pouvoir féminin dans l'effeuillage burlesque. Ensuite, je vais discuter du néo-burlesque et de sa qualité de « camp » qui lui permet de revendiquer plus explicitement le féminisme et la sexualité féminine. Finalement, je vais analyser comment le burlesque classique représentait déjà une espèce de féminisme plus implicite et comment son histoire est toujours présente dans le burlesque contemporain.

1. Lydia Thompson, Colette et l'*awarishness*

Lydia Thompson est une des plus célèbres artistes de burlesque du 19^e siècle. Elle est née en 1838 en Angleterre, et elle danse depuis son enfance en tant que ballerine et performeuse dans des pantomimes (Gänzl 18). Dans les années 1850, elle est très connue en Europe grâce à son succès dans des spectacles de burlesque. Plus tard, en 1868, Thompson et sa troupe arrivent aux États-Unis où

Thompson présente son premier spectacle au public américain. Cette pièce, *Ixion*, est un grand succès qui plait aux critiques et gagne beaucoup d'argent pour le théâtre qui accueille la troupe, *Wood's Theater* (Allen 12).

En juin 1869, le public est ravi de voir, enfin, le nouveau show de la troupe dont tout le monde parle : Lydia Thompson et les « British Blondes ». Ce soir, on va voir leur nouveau spectacle, *Sinbad the Sailor; or, The Ungenial Genii and the Cabin Boy*, une parodie de l'histoire de Sinbad le marin qui comprend plusieurs scènes différentes où Thompson et sa troupe se moquent du théâtre contemporain. Peut-être que les spectateurs sont de grands amateurs de théâtre – cette salle, *Niblo's Garden*, est une des plus respectées aux États-Unis ; certains la considèrent comme la meilleure de New York – ou peut-être qu'ils ont entendu parler de cette troupe, qui en février de cette année a gagné plus d'argent que *chaque autre théâtre aux États-Unis* depuis deux ans (Allen 18). En tout cas, ce show n'est pas simplement un spectacle normal, mais il fait partie d'une vogue artistique et culturelle grâce à ses spectateurs avides.

Le public a sûrement lu les critiques de Thompson et de ses anciens spectacles. Son publicitaire, Archie Gordon, met l'accent sur sa sexualité choquante et libre. Selon lui, quand Thompson a visité Lemberg en Autriche, un capitaine militaire a pris un gant de Thompson et l'a mis sur sa poitrine à lui juste au-dessus de son cœur avant de se tirer une balle. Il s'est suicidé à cause de « his love for her », un amour qui était, apparemment, écrasant (Allen 7). Bien que cette histoire de séduction ne soit probablement pas vraie, on la publie quand même dans les journaux américains qui annoncent l'arrivée de Thompson aux États-Unis. Cette campagne de marketing mènerait à une salle complète en septembre de 1868 au *Wood's Theater*, un théâtre de Broadway, pour la première d'*Ixion*, une pièce qui marque l'entrée de Thompson et sa troupe en Amérique. C'était un grand succès ; en

octobre, le théâtre a gagné deux fois son chiffre d'affaires normal (Allen 13) et selon un critique contemporain du *New York Clipper*, « the house has been densely crowded every evening since its first production...and hundreds have been turned away unable to obtain even standing room » (cité par Gänzl, 92). Les spectateurs enthousiastes sont venus voir la folie de cette troupe qui montrait une comédie sans égal, avec sa distribution célèbre et sa sexualité excitante.

Alors que Gordon exagère la sexualité de la troupe, il paraît que leurs costumes n'étaient pas plus « scandaleux » qu'un costume de ballet. Dans *Ixion*, les femmes portent des jupes longues qui arrivent aux genoux et des collants ; ces costumes ne révèlent pas plus qu'un costume de ballet contemporain (Allen 13). Cependant, lorsque la troupe s'installe au *Niblo's Garden* au lieu de *Wood's* (et donc à un théâtre plus connu et respecté), on commence à critiquer le dialogue sensuel et plein de sous-entendus de leurs pièces et même les costumes que portent les femmes. Au *Niblo's*, selon les critiques, les « British Blondes » montrent un spectacle « base and vulgar » avec des « incoherent ravings called puns » qui constituent même un « disease » (cité par Allen, 128). Un élément du burlesque de Thompson qui frappe les spectateurs est la manière dont les « British Blondes » s'adressent au public : « instead of whirling about in a removed realm oblivious of the audience's presence...the burlesque performer addressed the audience directly » (Allen 129). En effet, Thompson et sa troupe parlent au public, en changeant les répliques ou en improvisant quelques lignes, et elles regardent les spectateurs. Au lieu de faire semblant d'être dans un monde séparé du public, elles sont tout à fait conscientes de leurs actes (et de leurs blagues), et elles ajoutent, comme l'a dit une critique, « the wink, the wriggle, the grimace, which are not peculiar to virtuous women » (cité par Allen, 124).

Vu que le public a lu ces critiques et entendu parler du grand succès (ou scandale) de Thompson, on a sûrement hâte de voir son nouveau spectacle, *Sinbad*. Alors, qu'est-ce qui attend le

public sur scène ? D'abord, on va voir « the latest novelty brought from overseas » : quelques danseurs (masculins) habillés en femme, qui s'appellent *Les Clodoches*. Ils vous présentent un cancan, la danse tendance parisienne pendant la seconde moitié du 19^e siècle, qui gagne « such applause as is seldom accorded any performance » (Gänzl 119). Après ces danseurs travestis, vous allez voir la grande vedette elle-même, Lydia Thompson, dans son rôle de Sinbad. Plus tard dans la représentation, elle fait partie d'une scène qui s'appelle « The Matrimonial Market » qui parodie une pièce de Dion Boucicault, *The Octaroon*,² où elle joue le rôle de la « Girl of the Period » (Allen 18). Dans cette scène, selon le *New York Clipper*, elle porte « a huge blonde *chignon*, a Grecian bend and short walking dress with a Jakey walk » (*New York Clipper*, 5 juin 1869). Elle chante une chanson qui s'appelle « The Great Velocipede Song » (une référence au vélocipède, l'ancêtre du vélo moderne) (Gänzl 121). Les paroles de cette chanson parlent de la femme moderne, qui « straddles well a velocipede » et est consciente de son « own awarishness ».³ Ce néologisme veut dire plus ou moins « la qualité d'être presque consciente » mais peut-être avec un sens péjoratif. Je le traduirais en français comme « conscientâtresse » (Allen 18).

C'est cet *awarishness* qui choque et titille le spectateur. Quand Thompson danse, elle regarde le public. Elle le regarde *la regarder* ; quand elle raconte une blague avec une chute sexuelle, elle voit la réaction. Cela n'est pas courant dans le théâtre féminin. Avant, avec quelques pièces comme *The Black Crook*, une pièce mise en scène par Williams Wheatley, montrée au *Niblo's Garden* en 1866, on a éventuellement vu les jambes et les cuisses des femmes sur scène (Shteir 27). Cependant, elles n'étaient pas évidemment « awarish » de leur nudité. C'est-à-dire qu'on les montrait dans le contexte d'un ballet

² *The Octaroon* de Boucicault est une pièce qui a lieu aux États-Unis à l'époque de l'esclavage. Le titre réfère à une esclave femme qui est 1/8 africaine et 7/8 caucasienne et qui finit en se suicidant. Aujourd'hui, on considère cette pièce comme raciste et misogyne.

³ Thompson travaillait avec son mari (et manager), Alexander Henderson, pour écrire le dialogue de ses pièces. On ne sait pas si c'était Thompson ou son mari qui a inventé le terme « awarishness », mais en tout cas c'est Thompson qui le rendait bien connu et à laquelle on l'attribue aujourd'hui.

ou d'une autre sorte de spectacle où les comédiennes étaient essentiellement à demi nues selon les normes du style, mais elles faisaient semblant d'être inconscientes du regard du spectateur pour lequel elles étaient des objets de désir. Ici, avec Thompson, ce n'est pas le cas. C'est une femme qui profite de sa propre capacité d'exciter, comme sa campagne de marketing le montre bien. Elle monte sur scène, en regardant le public, pendant qu'elle montre son corps et raconte des blagues sexuelles.

Le fait que Thompson, même en jouant un rôle, montre qu'elle est consciente de ses actes et du regard de son public, apporte une espèce de point commun à tous ses rôles. C'est-à-dire que même quand elle joue le rôle de Sinbad, par exemple, elle reste toujours Lydia Thompson. Selon un critique du *New York Clipper*, « she dresses the part of Sinbad very prettily, but is Lydia Thompson in everything she plays. Her Ixion, Ganem, and Sinbad are all alike in action, speech, and nearly so in dress » (*New York Clipper*, 5 juin 1869). Cela ne veut pas dire qu'elle est tout simplement une actrice très connue comme Sarah Bernhardt, par exemple. Quand Thompson joue un rôle sur scène, elle n'essaie même pas d'incarner le personnage qu'elle joue parce que c'est elle, Thompson, que le public vient voir. Son « awarishness » la distingue de ses pairs car elle est une femme qui montre son corps et emploie des sous-entendus et qui est « vulgaire » en tant qu'elle-même, et pas un personnage dans une pièce. Une critique assez connue de Thompson, Olive Logan, écrit en 1869 que Thompson est « always peculiarly and emphatically herself, – the woman, that is, whose name is on the bills in large letters, and who considers herself an object of admiration to the spectators » (cité par Allen, 124).

Cette critique, Olive Logan, était une comédienne elle-même. En fait, elle venait d'une famille de comédiennes ; ses deux sœurs faisaient même partie de la distribution des deux premiers spectacles américains de Thompson (Gänzl 124). Cependant, Logan s'opposait à cette nouvelle tendance du burlesque. Logan faisait partie du mouvement féministe contemporain. Elle a parlé à une conférence de

l'American Equal Rights Association (assistée par Lucretia Motte et Susan B. Anthony), où Logan a dit : « I can advise no honorable, self-respecting woman to turn to the stage for support, with its demoralizing influences...where the greatest rewards are won by a set of...clog-dancing creatures, with dyed yellow hair...who have come here in droves from across the ocean » (cité par Allen, 122). Pour Logan, le fait que Thompson et sa troupe profitent de leurs sexualités est contre-productif au mouvement féministe. Cette sexualité, selon Logan, est ce qui sépare les femmes et les hommes. Pendant que les hommes ne voient les femmes que comme des objets sexuels, insiste Logan, elles n'auront jamais les mêmes droits. Maria Elena Buszek, professeure américaine d'histoire de l'art à l'University of Colorado, explique que « For Logan, as for many social critics of the late nineteenth century, women's ability to provoke sexual desire was an unfortunate fact of their existence, inevitably hindering [their] ability to function in the public sphere » (Buszek 42). C'est-à-dire que selon la pensée féministe de Logan, la sexualité explicite de Thompson empêcherait les femmes de gagner un meilleur statut dans la société. Alors que dans le ballet, par exemple, les danseuses jouent des rôles qui sont apparemment séparés de leurs vraies personnalités, Thompson et sa troupe sont explicitement « aware » de leurs actes et d'elles-mêmes. Elles ne sont pas des femmes qui font semblant d'être séparées du public en dansant sur scène, comme on fait dans le ballet. Thompson et sa troupe regardent le public et montrent qu'elles sont tout à fait « aware » de leurs corps et de leur regard, même pendant qu'elles jouent des rôles dans une pièce.

Ce propos est même plus dangereux ; Buszek souligne qu'en « blurring the borders between character and actress, performance and reality...burlesque had created an unusual new role for its...female performers: [...] an openly sexualized ideal of...modern women very much aware of their 'own awareness' » (Buszek 43). Cet « unusual new role » contribue à un changement de la

perception de la femme au théâtre. Selon Robert Allen, historien américain à l'Université de North Carolina, « From *Ixion* on...burlesque implicitly raised troubling questions about how a woman should be “allowed” to act on stage, about how femininity should and could be represented, and about the relationship of women onstage to women in the outside, “real” world » (Allen 21). C'est-à-dire qu'après l'*awarishness* de Thompson, comment pourrait-on penser que les femmes sont toutes innocentes et inconscientes de leurs sexualités quand cette « British Blonde » se met sur scène et gagne une fortune en titillant son public avec ce qu'appelle Buszek son « sexual self-awareness » (Buszek 43) ? En fait, il paraît que Thompson et sa troupe révèlent beaucoup plus que leurs jambes : elles mettent en lumière la conscience féminine.

Bien qu'elle soit l'artiste burlesque la plus connue à l'époque, Lydia Thompson n'est pas la seule femme « awarish » qui danse sur scène. Quelques années après la carrière de Thompson, il y aurait une danseuse particulièrement consciente de sa sexualité – surtout en tant que femme sexuelle – la célèbre écrivaine française : Colette. Alors qu'on la connaît plutôt comme romancière, Colette passait beaucoup de sa vie sur scène dans des pantomimes et avec la danse érotique au music-hall. Le pantomime fait partie du burlesque. Les parents de Lydia Thompson étaient des pantomimes (Allen 5), et en 1894 *Le Coucher d'Yvette*, qu'on considère le premier acte de burlesque où l'artiste se dénude complètement, a été appelé un pantomime (Shteir 38). Colette a commencé en 1906 dans *L'Amour, le Désir, la Chimère* de Francis de Croisset à Paris. Elle était déjà bien connue comme écrivaine populaire et aussi grâce à la carrière de son mari (plagiaire) Willy. Monter sur scène dans un pantomime à une époque où « acting professionally was virtually synonymous with prostitution » constituait « a transgression of another magnitude » et « class treason » pour une femme bourgeoise comme Colette (Thurman 163). Colette aussi était tout à fait « awarish » de sa sexualité et de ses implications. Elle

faisait scandale à cause de sa relation avec Mathilde de Morny, la marquise connue comme Missy. C'est probablement cette lesbienne androgyne et bourgeoise qui a inspiré le personnage de « la Chevalière » dans *Le Pur et L'Impur* de Colette (Colette, *Le Pur et L'Impur*, 306).

Cependant, il paraît que Colette invitait le scandale. En 1907, elle joue dans un pantomime qui s'appelle *Rêve d'Égypte* au célèbre *Moulin Rouge*, où Missy, habillée en homme, joue l'archéologue qui découvre la momie que joue Colette. Bien que Missy se soit habillée en homme, tout le monde savait que c'était en fait une femme, l'amoureuse de Colette. Cette intimité lesbienne scandalise le public, qui jette des débris aux amantes (Thurman 171). Colette, cependant, dit qu'elle n'a pas peur des spectateurs violents, et qu'elle continuera le spectacle (Thurman 172). Cette attitude en 1907, où Colette était consciente du scandale de sa chair et de sa sexualité mais n'essayait pas de le cacher, a recréé l'*awarishness* qu'a montré Lydia Thompson dans les années 1860. Colette continue de jouer dans des pantomimes (même pendant le début de sa grossesse) jusqu'à 1912. Ces années inspirent plusieurs textes, notamment *La Vagabonde* (1910), qu'elle écrit pendant la tournée de son pantomime *La Chair* (Townsend 73).

Outre l'*awarishness* de sa carrière sur scène, Colette montre une deuxième forme d'*awarishness* dans son écriture. Jean-Pierre Duquette, professeur de littérature française et québécoise à l'Université McGill, écrit en 1984 que « pour la première fois dans le roman français, une femme parle en tant que telle, crée des personnages féminins alimentés de l'intérieur, de même qu'elle invente des personnages d'hommes vus par une créatrice » (Duquette 5). Puisque Colette est une femme écrivaine (et son genre est bien connu par son public), cela veut dire qu'à chaque fois qu'elle illustre la sexualité, elle écrit avec un *awarishness*. C'est-à-dire qu'elle est une femme qui parle directement à son public à propos de la sexualité féminine. Cet acte ressemble aux shows de Lydia Thompson dans les années 1860, qui montre

la sexualité féminine d'une manière explicite et uniquement féminine. En plus, cette écriture féminine bouleverse la hiérarchie sexuée du genre de la même manière que le burlesque de Thompson. Comme Zeina Schlenoff, professeure de littérature francophone à Florida State University, l'a dit en 1997, « Colette adopta une conscience féministe en invitant les femmes à rompre avec les idées préconçues de la gent masculine et à rejeter la tradition phallogcentrique » (Schlenoff 26). Avec ses romans et leurs personnages féminins qui sont « alimentés de l'intérieur » comme Duquette l'a dit, Colette crée un monde littéraire où les femmes peuvent reconnaître des personnages aussi *awarish* qu'elles. Elle est une romancière très connue et elle a, bien sûr, un point de vue féminin au lieu du point de vue masculin qui domine la littérature française à cette époque.

L'*awarishness* de Thompson et de Colette fascine leurs publics, y compris des hommes choqués par leurs sexualités explicites et des femmes attirées par leurs féminités modernes et puissantes. Cette époque du burlesque qui commence avec Lydia Thompson et continue jusque dans les années 1940, que j'appelle le burlesque « classique », représente une révolution artistique féminine grâce à ses performeuses qui montrent explicitement un *awarishness* captivant.

Alors que le burlesque continue à titiller son public pendant les décennies qui suivent Thompson et le burlesque classique, dans la deuxième partie de ce chapitre je vais parler de la renaissance contemporaine du burlesque, le néo-burlesque, au lieu de continuer chronologiquement avec le burlesque entre ces deux époques. Bien qu'il y ait plein d'artistes importantes entre ces deux périodes, comme la Mistinguett, Dixie Evans, Jennie Lee et Lili St. Cyr, je crois que le néo-burlesque et sa revendication plus explicitement féministe ont plus à voir avec ce chapitre dans lequel j'analyse le pouvoir féminin des artistes et leur rapport avec leur public.

Pendant le 20^e siècle, surtout aux États-Unis, le burlesque essaie de devenir de plus en plus érotique et sexuel pour soutenir son public masculin plutôt que la classe ouvrière. Depuis le début du 20^e siècle et surtout dans les années 1910, l'ancien public bourgeois du burlesque commence à préférer d'autres genres théâtraux, comme le vaudeville, par exemple (Allen 192, 247). Malheureusement, même ce burlesque plus érotique ne peut pas rivaliser avec la sexualité du cinéma et de la télévision, ni avec les lois concernant « l'obscénité », notamment celles de Fiorello La Guardia, le maire de New York entre 1934 et 1945. La plupart des théâtres du burlesque ferme, alors, au milieu et à la fin du 20^e siècle (Allen 257, Shteir 323). Cependant, ce n'est pas la fin du burlesque. À New York, dans les années 1990, certaines féministes réinventent le burlesque « en tant que mouvement artistique féministe...[qui] revendique l'effeuillage comme action militante », selon la théoricienne féministe française Anne-Julie Ausina (Ausina 84). Ce mouvement, qui s'appelle le « néo-burlesque » (en anglais : « New Burlesque » ou « Neo-Burlesque »), reproduit certains codes du burlesque classique d'une manière plus explicitement féministe et politique. En plus, même avec son nouveau public (dont je vais parler dans la prochaine partie), le néo-burlesque profite des racines du burlesque classique. Le style des artistes, qui portent souvent des costumes traditionnels et emploient de la musique classique dans leurs numéros, et aussi la manière dont le public du néo-burlesque comprend cet art, montrent l'effet du burlesque classique sur son descendant moderne.

2. Le « camp » et le « public impliqué » du néo-burlesque

Le néo-burlesque embrouille le rapport entre la performeuse et le regard masculin. En général, d'après mon expérience et celle d'autres chercheurs, le public de « l'effeuillage burlesque » et du « boylesque » contemporain comprend largement des femmes et/ou des personnes LGBTs (Klein 262, Ferreday 57). Alors que le burlesque classique avait un public plutôt masculin et largement ouvrier

(surtout aux États-Unis dans les années 1890 et au début du 20^e siècle, quand le burlesque devenait de plus en plus un art populaire), ce n'est plus le cas aujourd'hui dans le néo-burlesque (Allen 30). Cependant, cet ancien public masculin et son regard sont toujours présents. C'est-à-dire que beaucoup de l'humour du burlesque dépend d'une espèce d'entente mutuelle entre le public et les artistes de comment un public masculin réagirait s'il était encore présent parmi les rangs des spectateurs de burlesque contemporain. On envisage (ou, au moins, on peut tous et toutes envisager) ce qu'il penserait de chaque geste et de chaque blague des artistes, d'une manière qui positionne le public contemporain (féminin, LGBT) et les artistes d'un côté, face au public ancien (masculin, hétérosexuel) de l'autre. Il est ainsi présent, cet ancien public, dans l'imaginaire des artistes et du public contemporain, mais il est physiquement absent, et on peut dire qu'il est intellectuellement impliqué. L'homme hétérosexuel, en général, n'est plus central aux spectacles de burlesque. En fait, s'il venait toujours aux shows, le comique des artistes ne serait pas aussi bien entendu à cause de sa présence hétérosexuelle masculine et de son vrai regard au lieu d'un regard impliqué. Mais l'entente mutuelle du public et des artistes rend cet homme présent (et souvent moqué). Alors, pour mieux comprendre le rapport entre l'artiste et son public, je propose un cadre théorique que j'appelle « le public impliqué » : on critique le regard masculin hétérosexuel, on se moque de lui, mais en fait ce regard n'est plus central parce que le public est maintenant largement féminin et/ou LGBT. Le regard est simplement impliqué, grâce à l'entente mutuelle des artistes et de leur public.

Ce cadre théorique ressemble à celui de Ben Urish, un professeur américain à Michigan State University, qui propose un « implied or substitute male or male presence » dans son analyse du burlesque (Urish 160). Urish parle du fait qu'il y a souvent un personnage mâle non-visible pendant un numéro de burlesque. Par exemple, dans un numéro de Dixie Evans, artiste burlesque américaine des

années 1950, elle s'habillait en costume de Marilyn Monroe et tenait une batte de base-ball qu'elle utilisait pour détruire le décor, un banc de joueurs. Son public aurait compris que ce numéro réfère à la relation entre Monroe et son ex, Joe DiMaggio (Urish 162). Dans ce cas, Joe DiMaggio est l'« implied male » que propose Urish ; c'est un personnage mâle qui n'est pas présent sur scène mais qui fait partie quand même du numéro d'Evans.

Cependant, mon concept du public impliqué n'est pas exactement celui d'Urish. Pour Urish, le mâle impliqué se trouve sur scène pour compléter le jeu de l'artiste, alors que pour moi, le public impliqué est l'entente mutuelle implicite entre le public et les artistes. Ce public impliqué permet aux artistes, par exemple, d'utiliser un élément du « camp » dans leur jeu. Dans ses « Notes on Camp », l'écrivaine et théoricienne féministe Susan Sontag écrit que l'objet du camp « contains a large element of artifice », un « love of the exaggerated » qui révèle la qualité du « Being-as-Playing-a-Role » (Sontag). Le camp, qui n'est pas loin du « kitsch », est essentiellement l'acte d'exagérer un art ou un geste d'une manière qui révèle sa superficialité. Alors que certains artistes préfèrent la subtilité et rejettent l'ironie, l'art camp met l'accent sur l'imitation, sur la superficialité et sur l'idée d'être construit socialement. Par exemple, Oscar Wilde, John Waters et Bette Davis sont tous « campy ». Ils exagèrent leurs gestes pour adopter un style qui est évidemment superficiel et qui sert à critiquer les artistes qui prennent tout au sérieux. Leur écriture, leur jeu, c'est de « mauvais goût » d'un point de vue classique. Ce n'est pas élégant ni léger mais ridicule et affecté, mais c'est fait exprès. En plus, même si l'art camp n'était pas fait exprès, on pourrait quand même apprécier la qualité du « naive camp » d'une œuvre, qui est le camp qui existe malgré les intentions de l'artiste mais observé par son public (Sontag). On peut dire que le camp, c'est presque le second degré dans l'art : c'est l'art de trouver de l'ironie dans ce qui est sérieux, de la comédie dans ce qui est grave. Il ne faut pas critiquer l'art camp d'être tout

simplement quelque chose de mauvais goût. Au contraire, il faut se demander ce que révèle l'objet d'art qui a l'air de se moquer du concept de bon goût et de la profondeur, l'art qui « incarnates a victory of 'style' over 'content' » (Sontag). En fait, le camp met en lumière les lois artificielles, arbitraires et souvent prétentieuses avec lesquelles on juge normalement la valeur d'une œuvre d'art ; en valorisant le ridicule et le mauvais, on découvre ce que c'est d'être « bon ».

Dans le néo-burlesque, il y a beaucoup de camp, surtout grâce au public impliqué. Par exemple, en mai 2018 au Yono, un bar dans le Marais à Paris, j'ai vu un numéro d'une artiste française qui s'appelle Charly où, d'abord, elle se cachait derrière des plumes noires en forme d'une coquille de palourde. Puis, elle levait ses jambes au-dessous des plumes d'une manière sensuelle, comme si elle essayait de séduire son public. Cependant, il y avait de la musique pendant son numéro : un enregistrement d'une chanteuse qui chantonnait, très lentement, « there's a party in my pussy » (« il y a une fête dans ma chatte »). Cette musique drôle, vulgaire et ridicule ajoutait du camp à son numéro. Au lieu d'être séduisante, elle était comique. Le style de la chanson était une espèce de pastiche d'un chanteur de salon. Ici, elle référait à son vagin, la partie de son corps que désirait un homme hétérosexuel, mais cet homme ne faisait pas partie de son public (en fait, ce numéro a eu lieu à un show de drag-queens, où le public était presque exclusivement LGBT). Alors, son numéro autrement sensuel est devenu drôle à cause du petit détail de la musique. Cette musique campy a changé entièrement le sens de sa danse, parce qu'elle ne jouait pas à la danseuse coquine qui est l'objet du regard masculin, mais elle représentait une artiste drôle et queer qui se moquait du désir hétérosexuel masculin. Imaginons si elle avait de la musique plus subtile, comme une chanson typique du jazz, par exemple, qui n'est pas forcément choquante et qui ne distrait pas le public de ses gestes sensuels. Dans ce cas, il n'y a pas de camp explicite parce que l'artiste reproduirait plus ou moins ce qu'on attend d'un numéro

de burlesque classique. C'est-à-dire, il y aurait une femme qui se déshabille d'une manière sexuelle et qui souligne ses jambes pour plaire aux hommes excités. Il n'y a pas de camp parce qu'il n'y a pas de second degré qui sert à compliquer les règles et les attentes du genre. Cependant, dès qu'elle y ajoute de la musique drôle, elle transforme son numéro parce qu'elle exagère énormément la sexualité de la situation : il y a « a party in my pussy » et non pas seulement une danse lente et sensuelle derrière une coquille de plumes. L'homme hétérosexuel, qui pourrait autrement profiter d'une sexualité plus subtile où il admire le corps d'une femme, devient ici l'objet même du numéro. On est frappé par la musique vulgaire et hyper-sexuelle et donc la sexualisation de la femme par le regard masculin est elle-même la chute d'une blague. En plus, le camp de son numéro sert à impliquer l'homme hétérosexuel et son regard, même s'il n'était pas en fait présent au spectacle. C'est-à-dire que la qualité camp, qui met en lumière le regard masculin et ses désirs sexués, aide l'artiste à satiriser cet homme hétérosexuel même sans le dire. Il ne faut pas qu'elle se mette sur scène et annonce son intention de critiquer le regard masculin ; elle peut simplement jouer de la musique ridicule pendant qu'elle se déshabille.

Lorsque son public reconnaît la qualité camp de son numéro, on commence à analyser le genre d'art. L'artiste nous fait sortir du cadre du burlesque classique et maintenant on est plus conscient des règles et du rôle de l'artiste face au public. Elle souligne le ridicule pour qu'on puisse mieux trouver le second degré de son numéro. Cet acte implique l'idée de l'ancien public hétérosexuel masculin aux yeux du nouveau public féminin/queer, qui voit l'humour de la musique et de son exagération du désir masculin. Ainsi est établi le public impliqué dont je parle : ici, un public queer et une artiste femme critiquent le regard masculin même en l'absence de ce regard.

Cet humour camp est essentiel au nouveau burlesque. Selon l'artiste et la théoricienne féministe Anne-Julie Ausina, le néo-burlesque « revendique l'effeuillage comme action militante en

lutte contre l'image du corps de la femme soumise » avec des performeuses qui recréent « des codes féminins en les exacerbant » (Ausina 84). C'est-à-dire que les performeuses exagèrent leur féminité, parfois d'une manière extrême et drôle (comme celle qui annonce « la fête dans sa chatte ») et en exacerbant cette féminité, elles critiquent la notion même de la soumission féminine. Puisque le camp rend visible les codes sociaux en les exagérant, les féministes du néo-burlesque peuvent employer le camp pour mettre en lumière la soumission féminine misogyne. Urish aussi parle du camp dans le néo-burlesque, surtout ses « intriguing mixes of neonostalgia with equal doses of sardonic camp » (Urish 163). Pour Urish, le camp est plus que drôle : il est sardonique ; ce que je propose indique une critique du regard masculin. Un humour « sardonique » se moque de quelque chose ou de quelqu'un, et l'humour camp du burlesque représente une critique du regard masculin. Alors, bien que cette critique « campy » semble être nouvelle et progressiste, est-ce qu'il est possible de voir ce même genre de critique chez le burlesque classique ?

3. Le « camp manqué » du burlesque classique

Le néo-burlesque se présente comme revendication féministe qui refaçonne les anciens codes du burlesque classique d'une manière plutôt radical. Alors que certaines performeuses du burlesque classique avaient un *awarishness* de leur sexualité, les performeuses du néo-burlesque sont même plus qu'« awarish ». Elles sont tout à fait sexuelles et féministes, utilisant le camp pour souligner leur reconnaissance des règles de genre et de sexualité qui existent dans notre monde intolérant. Cependant, est-ce que c'est juste de considérer le néo-burlesque comme une réinvention entièrement différente du burlesque classique ?

En fait, je propose que l'*awarishness* chez les performeuses du burlesque classique constitue une espèce de « camp manqué ». C'est-à-dire que, comme nous l'ont montré Lydia Thompson avec sa

« Girl of the Period » en 1869 et Colette avec son baiser lesbien en 1907, ces performeuses n'étaient pas des femmes tout à fait passives, inconscientes, ou impuissantes face aux hommes qui les traitaient comme des objets sexuels. Au contraire, elles trouvaient une solution qui leur permettaient de combattre une société intolérante et de profiter du goût dominant à la fois : l'*awarishness*.

L'idée d'*awarishness*, en fait, fait partie du camp ; c'est une reconnaissance de leur pouvoir féminin et de leur identité sexuelle, mais d'une manière qui n'est pas explicitement oppositionnelle au regard masculin. Lydia Thompson savait qu'elle était vue comme un objet sexuel par son public masculin. Sa sexualité constituait la plupart de sa campagne de marketing, et donc elle racontait des blagues vulgaires et montrait ses cuisses, tout en donnant « the wink, the wriggle, the grimace » qu'a scandalisé Olive Logan. Colette était consciente du fait qu'une relation lesbienne – surtout quand une personne dans la relation était toujours mariée à un homme – n'était pas permissible. Cela ne l'empêchait pas de monter sur scène au *Moulin Rouge*, habillée en momie, et d'embrasser son amoureuse, l'archéologue travestie. Pour un public largement hétérosexuel et masculin, ces performeuses sont « awarish », parce qu'on voit aisément qu'elles sont sexuelles et conscientes de leurs sexualités. Cependant, si elles avaient connu le public du néo-burlesque (féminin, LGBT), dirait-on qu'elles sont « awarish » ou dirait-on plutôt qu'elles sont campy ?

Je propose qu'en fait, ce n'est pas le style des artistes burlesques qui a changé, mais la perception de ces artistes par leur public. Certainement, le burlesque a évolué depuis l'époque de Thompson et de Colette. Cependant, les éléments clés restent plus ou moins les mêmes : une personne qui n'appartient pas au groupe dominant de sa société (soit une femme hétérosexuelle, soit une personne de couleur, soit une personne LGBT) se met sur scène, montre son corps, et emploie un humour ironique dans son numéro. Il ne s'agit pas de dire que l'*awarishness* était une qualité propre aux performeuses du

burlesque classique qu'on ne retrouve pas chez leurs pairs contemporains. C'est plutôt la manière dont leur public les comprend qui a changé. L'esprit du camp est de montrer l'ironie et le ridicule quotidien de la culture dominante, mais le public du burlesque classique (largement masculin, hétérosexuel) n'était pas capable de voir cette ironie parce que c'était lui qui le créait. Ce public comprenait qu'une femme comme Thompson, qui portait « a huge blonde *chignon*, a Grecian bend and short walking dress with a Jakey walk » et qui s'appellait une « Girl of the Period » était perturbante grâce à son *awarishness* de son identité et de sa sexualité. Mais le public aurait dû interroger ce que cela voulait dire d'être une « Girl of the Period » d'une manière aussi ridicule que Thompson l'a représentée pour vraiment voir le camp de son numéro. La représentation de Thompson de la « Girl of the Period » était une sorte de camp avant la lettre. Elle exagérait les normes d'une femme chic à son époque dans sa parodie, ce qui remettait en question l'authenticité de la féminité contemporaine grâce à sa superficialité évidemment exagérée. Cette interprétation est alors tout à fait campy, mais elle exigerait une sorte d'introspection qui n'était pas convenable pour ceux qui appartenaient au group dominant comme le public hétérosexuel masculin de Thompson. Mais est-ce que ce numéro est vraiment très éloigné de celui de Charly avec la « party in my pussy », ce qu'on reconnaît très bien comme du camp ?

Si on emploie la définition assez général de « queer » du critique littéraire américain Michael Warner, comme une personne qui cherche à signifier « a more thorough resistance to regimes of the normal » comme il l'écrit en 1993 (Warner 16), il est plus évident de comprendre pourquoi le néo-burlesque est campy et le burlesque classique est simplement « awarish ». Pour Warner, une personne queer est quelqu'un qui se met en opposition à ce qui est normal dans la société. Par exemple, dans une société comme la nôtre où l'homme (surtout l'homme hétérosexuel) est dominant – et donc « normal » – une personne « queer » serait une personne féminine, LGBT, ou autrement distinguée

de l'homme hétérosexuel. Le néo-burlesque profite d'un public largement « queer » avec ses femmes et personnes LGBT qui s'opposent à la culture dominante et « phallogcentrique » comme l'a dit Zeina Schlenoff dans son texte sur l'écriture de Colette et qui, en résistant aux « regimes of the normal », est plus ouvert à ce genre d'introspection et d'interrogation qu'exigent le camp et donc le néo-burlesque. Sontag reconnaît aussi que les personnes queers sont mieux situées pour entendre le camp, même si elle n'a pas de définition plus générale de queer de Warner. Selon Sontag, « while it's not true that Camp taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap » (Sontag). Elle emploie le mot « homosexual » au lieu de queer, qui (dans le sens de Warner) est un terme plus moderne, mais on peut dire que l'affinité dont parle Sontag existe pour tous ceux qui sont « queer » dans le sens du mot de Warner.⁴ Comme le public du néo-burlesque est largement féminin, LGBT et féministe, il représente un groupe tout à fait queer selon la définition de Warner et donc le camp des artistes du néo-burlesque est bien compris (et aussi bien aimé) grâce à l'affinité pour le camp que décrit Sontag.

La même qualité de camp dans le burlesque classique, par contre, est « manquée » par le public. Ce n'est pas la même chose que le « naive camp » dont parle Sontag, car la performeuse est consciente de l'absurdité camp de son spectacle. Elle n'est pas du tout naïve, mais ce camp n'est pas perçu par son public non-queer et donc c'est du « camp manqué ». Quand Thompson a parlé de l'*awarishness* de la « Girl of the Period » en 1869, elle référait à la perception de cette femme par un public impliqué. C'est-à-dire que la femme, elle, était tout à fait consciente de sa propre sexualité, mais pour un spectateur masculin hétérosexuel, elle représente une espèce d'*awarishness* vague. Ce spectateur n'a que des notions qu'elle est, peut-être, consciente d'elle-même, ce qui est bien sûr le cas.

⁴ Il faut prendre compte aussi que Sontag écrivait aux années 1960 alors que Warner écrivait aux années 1990. À l'époque de Sontag, le mot « queer » avait un sens péjoratif. Il était réclamé plus tard au début des années 1990 par la communauté LGBT.

La représentation de cette « Girl of the Period » est donc toute aussi campy que la représentation féminine d'une drag-queen qui exagère ses traits prononcés avec du maquillage exagéré et des sourcils dramatiques. La seule différence est que le public du burlesque traditionnel n'était pas largement sensible à la sensibilité du camp.

La définition du camp de Sontag rend la qualité camp de Thompson et ses contemporaines même plus évidente. Selon Sontag, « the androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility...what is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine » (Sontag). Un critique de Thompson, William Dean Howells, écrit en 1869 sur l'androgynie chez sa troupe : « [they] were not like men, [but] in most things as unlike women and seemed creatures of a kind of alien sex, parodying both. It was certainly a shocking thing to look at them with their horrible prettiness » (cité par Allen, 25). Il paraît que Howells, lui, observe une qualité androgyne dans la troupe de Thompson, qui le déconcerte et l'attire à la fois, comme un « horrible prettiness », comme il l'a dit. Pour Howells, en 1869, l'androgynie de Thompson est fascinante et même perturbante. Pour nous en 2018, le public contemporain, c'est campy – des spectacles tels *Les Clodoches*, où les hommes travestis dansent le cancan. Howells parle aussi de comment le burlesque renverse la hiérarchie naturelle et se moque de tout ce qui est sacré : « the mission of the burlesque is to throw ridicule on gods and men – to satirize everybody and everything; to surround with laughter and contempt all that has been revered and respected » (cité par Allen, 137). Un autre critique de Thompson, Richard Grant White, est d'accord avec la description de Howells. White écrit aussi en 1869 que « burlesque casts down all the gods from their pedestals » (cité par Allen, 137). Ces critiques représentent parfaitement un des critères du camp qu'a défini Sontag plus tard en 1964 : « the whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is

playful, anti-serious...one can be serious about the frivolous, frivolous about the serious » (Sontag). Il paraît que le style de Thompson et d'autres artistes du burlesque classique dans les années 1860 était tout à fait d'accord avec les qualités du camp que Sontag souligne dans les années 1960. Une œuvre camp, aux yeux de quelqu'un du groupe dominant, semble avoir un *awarishness*. À l'époque de Thompson, c'est un *awarishness* de sa sexualité féminine qui frappe son public. Mais aux yeux d'une personne « queer » dans le sens de Warner, comme le public du néo-burlesque, cet *awarishness* est, en fait, du camp. Dans le burlesque classique, c'était du camp manqué, mais c'est néanmoins le même camp qui continue à fasciner et à attirer le public du néo-burlesque aujourd'hui.

Chapitre 2 : Monter sur scène avec quelque chose à dire

Bien que le burlesque ait ses origines dans le cabaret du 19^e siècle, il y a actuellement tout un monde d'artistes divers et dynamiques. Pour eux, le néo-burlesque représente un art où ils peuvent revendiquer des enjeux importants et pertinents à leur propre communauté tels que l'ethnicité, la sexualité et le féminisme. L'acte du déshabillage fait partie de toutes sortes de numéros où les artistes s'expriment au niveau de leur identité ou de leur politique. Dans ce chapitre, je vais m'appuyer sur certains théoriciens, particulièrement la féministe américaine Judith Butler et la sociologue anglaise Debra Ferreday ainsi que sur mes propres recherches ethnographiques. Je veux explorer les enjeux dont parlent les artistes et comment ils façonnent leurs messages pour créer des numéros de burlesque. Je vais analyser ces performances en termes théoriques basés sur les œuvres de Butler, Ferreday et d'autres théoriciens.

D'abord, je vais parler des drag queens parisiennes qui parlent du genre et de l'homophobie. Comment est-ce qu'un drag queen défie nos conceptions du genre ? Qu'est-ce qu'elle illustre avec ses vêtements et son maquillage ? Pourquoi est-ce que le registre d'un show de drag queens est souvent comique ? Puis, je vais parler plus profondément du rôle de l'ethnicité dans la performance. En France, où le public d'un spectacle est souvent largement des personnes blanches, comment est-ce qu'on interprète les performances des artistes de couleur ? Quels enjeux revendiquent-ils ? Enfin, j'écrirai sur la communauté des femmes qui participent au néo-burlesque. Pourquoi est-ce que cette forme d'art les attire ? Comment est-ce que le féminisme influence leurs performances et leurs conceptions du néo-burlesque ? Est-ce que c'est possible pour une artiste femme de revendiquer son féminisme en même temps qu'elle porte du rouge à lèvres et des talons hauts ? Ce chapitre sur le néo-burlesque me

permettra de répondre à ces questions contemporaines qui viennent d'une forme d'art avec une longue histoire.

1. Butler, Bertha et le travestissement révélateur

Judith Butler, la théoricienne féministe américaine et professeure à University of California, Berkeley, constate que l'art du drag souligne la différence entre le genre de l'artiste et la « performance » de son genre. C'est-à-dire que, selon Butler, le genre est bien plus compliqué que le sexe biologique. Le genre comprend et l'identité genrée d'une personne (par exemple, s'identifier comme un homme ou une femme) et aussi la manière dont la personne s'exprime (en anglais, « performs ») son genre. Les vêtements, le maquillage, le langage et la gestuelle contribuent à cette expression du genre. Alors que normalement on considère le genre comme une identité statique plutôt que comme une performance continue, Butler écrit que le drag aide à révéler le caractère de performance du genre. Dans son texte *Gender Trouble* (1991), Butler écrit qu'avec le drag, « we are actually in the presence of three...dimensions...anatomical sex, gender identity, and gender performance...[drag] reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity...in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself » (Butler 187). Pour Butler, le drag illustre l'artifice du genre. Une drag queen est typiquement un homme qui s'habille en femme d'une manière très exagérée et souvent drôle. Par exemple, une drag queen pourrait se maquiller avec des couleurs extravagantes ou porter de faux seins qui sont beaucoup trop grands. Ainsi, cette artiste drag queen montre les trois parties du genre dont parle Butler : c'est quelqu'un avec une anatomie masculine, une identité genrée masculine, mais une performance genrée féminine. Normalement, on confond ces trois parties parce qu'elles sont toutes féminines ou toutes masculines.

Cependant, avec une drag queen, on sait que son anatomie et son identité genrée sont normalement masculines et donc sa performance féminine devient plus frappante.

Selon Butler, la parodie qu'on voit dans le drag n'est pas une parodie d'une femme, mais de l'idée même d'un « vrai » genre. C'est-à-dire que les drag queens ne sont pas des hommes qui utilisent l'artifice pour imiter la vraie féminité d'une femme, mais des hommes qui utilisent l'artifice pour montrer que toute performance de genre a un élément d'artifice en soi. Butler écrit qu'avec le drag, « the parody is of the very notion of an original...so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin » (Butler 188).⁵ Pour Butler, il n'y a pas un « vrai » genre au fond de l'identité d'une personne et donc le drag, qui met l'accent sur l'artifice des performances du genre, montre que le genre est une construction sociale. Le drag n'est pas une « fausse » performance d'un « vrai » genre, mais une performance qui révèle ce qui est faux dans l'idée du genre elle-même.

Les drag queens du néo-burlesque créent un art queer où elles peuvent revendiquer plusieurs enjeux politiques dans leurs performances. À part les questions qu'elles posent sur la nature du genre comme l'a souligné Butler, l'acte de s'habiller en drag en tant que personne queer est puissant grâce à l'identité queer (et donc marginalisée) d'une drag queen. L'enjeu qui est peut-être le plus évident est celui de l'homophobie. Comme les drag queens sont des personnes queer, elles vivent l'homophobie et la transphobie dans leurs vies quotidiennes. Pour certaines drag queens, le drag leur permet de combattre ces préjugés homophobes. Par exemple, en juin 2018, je suis allé voir un spectacle qui s'appelle *La paille dans les Paillettes au Point Éphémère* à Paris. Les Paillettes sont une troupe de drag queens qui font des « cabarets littéraires » ou elles lisent des poèmes et des extraits littéraires, souvent

⁵ Cette idée d'imitation dont écrit Butler est en partie inspirée par le travail du philosophe français Jean Baudrillard, notamment son œuvre *Simulacres et Simulation* (1981).

avec des sketches comiques qui accompagnent leurs lectures. Après le spectacle, j'ai eu l'occasion de parler avec quelques drag queens de la troupe, y compris Paul-Henri, un homme homosexuel qui s'habille en drag pour les Paillettes. Il m'a expliqué que pour lui, le drag est puissant parce qu'une des premières insultes lancées aux hommes homosexuels est qu'ils sont vraiment des femmes. On se moque de la féminité d'un homosexuel, ce qui est déjà misogyne en soi. Paul-Henri m'a dit que le drag représente une manière de revendiquer la même féminité dont on se moquait pendant son enfance. C'est-à-dire que pour lui, au lieu d'éviter toutes ses qualités apparemment féminines, il exagère ces mêmes qualités avec le drag. Comme l'avait dit Butler, le drag n'est pas une imitation de la féminité qui cherche à recréer ce que c'est d'être femelle, mais une manière de mettre en question le genre lui-même. Par conséquent, le drag des artistes comme Paul-Henri montre que les insultes genrées et misogynes sont ridicules et sans fondement. Un des collègues de Paul-Henri utilise le pouvoir du drag pour surmonter ses propres défis, aussi. Ce collègue a des cicatrices sur sa peau en raison d'une méningite quand il était plus jeune. Maintenant, quand il s'habille en drag, il expose ses cicatrices (en même temps qu'il se maquille le visage) pour les incorporer dans son style de drag. En montrant ses cicatrices sur scène, il m'a expliqué, il apprend à accepter son corps malgré ce qu'on peut considérer comme des failles. Il m'a dit que parfois dans la communauté LGBT, on exige des corps parfaits. Donc, quand une drag queen (qui est visiblement queer et fière d'elle) monte sur scène avec des cicatrices visibles, elle encourage non seulement l'acceptation d'autres types de corps, mais aussi l'amour de soi.

Une des drag queens parisiennes qui m'a aidé le plus avec mes recherches est La Big Bertha, une drag queen qui travaille à Paris que j'ai rencontrée pour la première fois en octobre 2017. Bertha a commencé le drag quand elle habitait à Toulouse et travaillait comme barman dans un bar gai. Une fois, la drag queen qui bossait régulièrement au bar a dû annuler au dernier moment, donc le patron de

Bertha (qui était une drag queen aussi) lui a demandé de s'habiller en drag pour la première fois pour la remplacer. Le patron de Bertha adoptait le nom « la Grosse Bertha » pour son personnage drag queen, qui est une référence au canon qu'utilisaient les Allemands pendant la Grande Guerre. En tant que la « drag daughter » (« la fille drag ») de la Grosse Bertha, elle a adopté le nom « La Big Bertha », qui réfère et à sa « drag mom » et à sa grande taille. Maintenant, elle incorpore fréquemment sa taille dans ses numéros. Dans un des nos interviews, elle m'a expliqué : « mes actes sont engagés [au] niveau [du] corps : acceptation du corps, différences, grossophobie...le tout avec humour. Je peux faire rire mais aussi grincer des dents quand on regarde de plus près mon numéro. J'aime ce double effet : on rit puis on réfléchit puis on comprend ». Pour Bertha, en tant que grosse personne, elle rencontre la grossophobie (l'animosité vers les grosses personnes) dans sa vie quotidienne. Il est donc important pour elle que ses numéros reflètent cette grossophobie et encouragent l'acceptation du corps.

Dans un de ses numéros que j'ai vu pour la première fois au *Vienna Boylesque Festival* le 31 mai 2018 à Vienne, Bertha monte sur scène en robe rouge avec une perruque rouge. Notamment, comme toujours, elle a sa barbe naturelle, qu'elle couvre avec beaucoup de paillettes. Pendant son numéro, elle utilise un téléphone comme accessoire. L'intrigue du numéro est essentiellement qu'elle danse sensuellement, et parfois un homme l'interrompt en lui téléphonant. Ce numéro correspond bien au modèle dont le chercheur américain Ben Urish parle dans son article sur le néo-burlesque, où il écrit sur le « surrogate male presence » qui fonctionne comme un personnage dans un numéro (souvent via sa voix au téléphone) mais qui n'est pas physiquement visible (Urish 160). Quand Bertha répond aux appels de cet homme, on entend sa voix, qui l'encourage au début mais se moque d'elle après. La voix (qui appartient apparemment à un impresario) dit que Bertha est « ridicule » et « grosse » et que « tout le monde le sait...t'es un homme ! ». D'abord, juste après avoir entendu ses insultes, Bertha

commence à pleurer. Puis, la musique recommence et Bertha devient libre et semble s'amuser. Elle danse plus vite et elle se déshabille. Quand elle se déshabille, son corps apparaît de plus en plus masculin. Alors qu'avant, elle portait une robe féminine avec un corset pour créer un physique plutôt féminin, elle enlève ces vêtements féminins tout au long du numéro, en dansant frénétiquement, jusqu'au moment où elle ne porte qu'un caleçon masculin. Dans cet état, son corps est visiblement masculin, avec ses poils et sa graisse entièrement exposés. Juste avant la fin, Bertha tient le téléphone et elle crie à l'impresario (en anglais) : « Girls do it better? I don't think so! » et puis tout d'un coup elle enlève son caleçon (en cachant son sexe avec la main), fait un doigt d'honneur et quitte la scène.⁶

Ce numéro de Bertha est révélateur à plusieurs niveaux. D'abord, cette performance montre l'ambiguïté du genre dont Butler parle. Dès qu'elle monte sur scène dans sa robe, Bertha complique sa performance du genre grâce à sa barbe scintillante.⁷ La barbe elle-même est évidemment vue comme masculine, mais elle la couvre avec des paillettes qui vont avec son maquillage pour créer une apparence plus féminine. Ce costume remet en question les limites de la performance du genre. Est-ce que Bertha représente un personnage féminin qui transgresse certains codes féminins avec sa barbe et sa taille, ou est-elle un personnage masculin malgré ses vêtements, son maquillage et son nom ? Dans *Gender Trouble*, Butler cite l'anthropologue américaine à University of Michigan, Esther Newton, qui parle de comment le drag embrouille la performance du genre : « drag says “my ‘outside’ appearance is feminine but my essence ‘inside’ is masculine.” At the same time, it symbolizes the opposite inversion; “my

⁶ Cette performance rappelle un numéro de Flloyd, une drag queen américaine qui apparaît dans le documentaire *Wigstock* (1995) sur le festival de drag du même nom. Dans ce film, Flloyd se met à poil pendant qu'elle chante une chanson qui s'appelle « What Makes a Man? » avec des paroles comme « Each night the men look so surprised / I change my sex before their eyes ».

⁷ Une autre drag queen, Conchita Wurst, porte notamment une barbe. Cette artiste autrichienne est très bien connue en Europe grâce au *Concours Eurovision de la chanson*, une compétition musicale télévisée qu'elle a gagné en 2014.

appearance ‘outside’ is masculine but my essence ‘inside’ is feminine” » (cité dans Butler 186).

L'apparence androgyne de Bertha renforce cette idée compliquée de l'identité genrée face à la performance du genre. Bertha est à la fois un personnage masculin et un personnage féminin, même quand elle enlève progressivement ses vêtements féminins. Son strip-tease montre que cette ambivalence est profonde, car même son corps nu (où seulement son maquillage la marque comme féminin) n'est ni entièrement masculin ni féminin.

Quand on considère le registre comique de sa performance, cela suggère que son apparence n'est pas une tentative de poser des questions profondes et sérieuses sur la nature du genre d'une manière très théorique. Au lieu d'adopter un point de vue plutôt théorique comme celui de Butler, Bertha met en lumière la superficialité du genre d'une manière comique et accessible à tous. En fait, elle considère son humour comme un des éléments le plus important de son drag. Dans une interview, elle m'a dit que « mon personnage est plein d'humour car quel est le meilleur moyen de rallier un ennemi à sa cause ? L'humour : the ice-breaker ». Son humour contribue au pouvoir du néo-burlesque de créer des liens entre les personnes marginalisées. Selon Reisa Klein, chercheuse et professeure canadienne à Carleton University, « neo-burlesque...wrest[s] the act of stripping from more patriarchal interests through a re-focalization on humor, sexual agency, and pleasure » (Klein 250). Le numéro de Bertha n'est ni scolaire (qui pourrait être inaccessible à certaines personnes) ni érotique d'une manière hétéronormative. C'est-à-dire qu'un strip-tease de la part d'une drag queen ne sert pas à exciter un homme hétérosexuel. Le registre comique de son numéro distingue le strip-tease de Bertha des autres strip-teases plutôt sexuels. Le sien a pour but de plaire aux personnes féminines et/ou queer qui assistent à ses shows. Elle refaçonne le strip-tease traditionnel du burlesque classique d'une manière

amusante et drôle mais avec des implications profondes sur la nature instable du genre, un message qui touche la corde sensible de son public queer.

Ici, on peut voir de nouveau le cadre du public impliqué dont j'ai déjà parlé dans mon premier chapitre. Dans le numéro de La Big Bertha, la voix au téléphone (de l'impresario qui se moque de Bertha) représente non seulement le « surrogate male presence » d'Urish, mais aussi le point de vue d'un homme hétérosexuel s'il faisait partie du public du numéro. Ce spectateur hétérosexuel aussi penserait probablement que « Girls do it better » et donc en tant que personnes queer qui sont conscientes du point de vue d'un homme hétérosexuel, le public de Bertha n'a pas besoin de contexte pour entendre sa réplique. C'est-à-dire que même sans avoir entendu toute la conversation entre Bertha et l'impresario, le public peut déduire l'opinion hétéronormative de l'impresario. Son numéro réussit grâce à son public féminin et queer qui partage ce public impliqué masculin hétérosexuel et donc qui comprend la blague de Bertha avec le téléphone. On peut imaginer qu'un public masculin hétérosexuel, par contre, serait d'accord avec l'impresario qui critique Bertha et donc ne comprendrait pas son affirmation triomphale à la fin du numéro.

Quand Bertha se déshabille, elle montre son corps avec toute sa graisse. Normalement, on considère les gros corps comme moins beaux ou comme quelque chose qui gêne, mais Bertha continue à danser fièrement même en tant que gros homme avec du maquillage dans sa barbe. Cela pousse son public à accepter plusieurs types de corps. Sa réplique à la fin du numéro, « Girls do it better? I don't think so », renforce sa fierté, car elle insiste sur le fait que même un gros corps masculin mérite autant d'admiration qu'un corps féminin ou mince. Klein parle de l'acceptation de gros corps comme un thème fréquent dans le néo-burlesque. Elle écrit que « by stripping on stage...[performers] push the limits of the types of bodies invested with value » (Klein 258). Elle parle aussi de l'idée du

« biopouvoir » du théoricien et historien français, Michel Foucault, sur lequel il écrit dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité* intitulé *Le Volonté de savoir* (Foucault 1976). Le biopouvoir est essentiellement la manière dont l'état valorise certains corps au détriment des autres, comme les corps minces et blancs dans la société moderne occidentale. Klein prétend que le néo-burlesque permet aux artistes d'encourager la valorisation d'autres types de corps (Klein 257).

2. Danser en couleur : l'ethnicité dans le néo-burlesque

La Big Bertha organise des spectacles mensuels à Yono, un bar gai dans le Marais à Paris. À un de ces spectacles le 16 mai 2018, j'ai eu l'occasion de rencontrer Mika Rambar, un.e artiste qui vient de Toulouse et qui ne s'identifie ni comme un homme ni comme une femme. Les performances de Mika sont fréquemment politiquement engagées. Tout d'abord, iel m'a expliqué qu'iel ne fait pas de « boylesque », qui est le terme qu'on utilise généralement pour parler du néo-burlesque qui est explicitement queer ou dont les artistes ne sont pas de femmes cisgenres. Au lieu de décrire son art comme du boylesque, Mika préfère le terme « queerlesque », qui selon soi met l'accent sur le fait que son art n'est ni masculin ni féminin mais hors le cadre du genre lui-même. Quand j'ai parlé de son « drag », Mika m'a corrigé en disant qu'iel ne fait pas de drag parce qu'iel est « queer ». J'ai suggéré le terme « queer queen », et iel l'a aimé. Cette conversation m'intéresse parce qu'elle reflète une perception du drag comme quelque chose d'exclusivement fait par des hommes homosexuels. Alors que la plupart des drag queens que je connais sont des hommes homosexuels, il y a beaucoup de drag queens qui ne s'identifient pas comme des hommes. Le langage qu'utilise Mika représente une espèce de résistance contre l'homonormativité, qui est la priorisation de l'homosexualité (surtout parmi les hommes) dans la communauté queer. De cette manière, Mika utilise le néo-burlesque comme un zone de résistance même plus progressiste que font d'autres artistes queer.

L'identité queer et ethnique de Mika influence son style d'art. Comme Bertha, Mika a une barbe noire, mais iel utilise beaucoup plus de maquillage féminin et porte souvent des vêtements féminins. Par contre, iel ne porte presque jamais de faux seins. Son corps est peut-être plus androgyne que celui de Bertha. Alors que Bertha est une personne blanche, Mika est une personne de couleur avec la peau brune. Une de ses performances que j'ai vue traite de son identité en tant que personne de couleur dans la société française. Mika monte sur scène avec la chanson « Ave Maria » de Franz Schubert, une chanson catholique traditionnelle. Iel porte un costume qui ressemble aux représentations traditionnelles européennes de la Vierge Marie, avec une robe blanche, un châle bleu, une capuche blanche, une couronne de fleurs rouges et une auréole dorée. Puis, la musique change et devient du rap contemporain et Mika prend un rosaire et fait semblant de l'avaler érotiquement, comme s'iel simulait la fellation. Ensuite, iel montre deux affiches marquées « LA SAINTE MIKARAMBAR » et « LE QUEER TERRORISTE ». Après qu'iel montre les affiches, Mika enlève sa robe pour révéler sa poitrine nue (avec des pasties) et un vagin prosthétique avec de grandes lèvres dorées et de petites lèvres rouges. Puis, iel danse érotiquement avant de quitter la scène.

À plusieurs niveaux cette performance est fascinante. D'abord, la juxtaposition de sa peau brune avec un costume stéréotypiquement européen de la Vierge Marie remet en question la manière dont on représente les personnalités religieuses d'origines arabes dans la société occidentale. Beaucoup d'artistes imaginent des personnes blanches alors que la population arabe a souvent la peau brune. L'idée de représenter un personnage religieux à un spectacle de drag dans un bar gay est aussi une revendication politique, car ce genre de personnage est souvent vénéré dans la société française et donc le contexte d'un bar gay pose une question sur le traitement de la communauté queer par l'Église catholique. Par ailleurs, les affiches que montre Mika sont provocatrices. La première, « LA SAINTE

MIKARAMBAR », est à la fois blasphématoire et drôle avec son affirmation clairement ironique. La deuxième, « LE QUEER TERRORISTE », offre une critique non seulement du groupe hégémonique blanc et d'origines catholiques de la société française mais aussi du public du spectacle. La plupart des personnes dans la salle étaient blanches et l'islamophobie est un sujet très pertinent en France en ce moment suite aux attentats de 2015 et à la popularité croissante du Front National, un parti politique nationaliste. Cette affiche représente la perception de l'identité de Mika d'une société majoritairement blanche et catholique. C'est-à-dire que Mika, comme beaucoup de personnes de couleur, rencontre l'islamophobie dans sa vie quotidienne. Ce message devient même plus puissant dans le contexte d'un spectacle de drag. Malgré son costume choquant et drôle et de la musique étonnante, son identité ethnique (et les préjugés qui l'accompagnent) restent toujours parmi les éléments les plus saillants de son apparence.

Un.e autre artiste que j'ai rencontré.e grâce à La Big Bertha est Soa de Muse, qui se décrit comme un.e « créature » et un.e « artiste de drag » plutôt qu'une drag queen. Cette description rappelle celle de Mika, qui préfère le terme « queer queen ». Il paraît que Soa aussi est sensible à l'homonormativité dans la communauté queer. Cependant, iel utilise le terme « boylesque » pour décrire son art et iel faisait partie aussi du Vienna Boylesque Festival.

Soa, qui ne s'identifie pas avec un seul genre, est un.e artiste qui vient de la Martinique. Son style de drag est assez androgyne. Soa porte rarement de faux seins, alors qu'iel porte des perruques et du maquillage féminins. Soa est dans.euse.eur et beaucoup de ses numéros comprennent un élément de danse. Je l'ai vu.e quatre fois et à chaque fois, quelqu'un faisait référence à ses origines ethniques. Par exemple, la première fois que je l'ai vu.e était le 19 mars 2018 au *Théâtre de l'Œuvre* dans le 9^e arrondissement de Paris. Soa fait partie du *Cabaret Burlesque*, une troupe d'artistes de néo-burlesque

qui ont fait un spectacle dans ce théâtre pour fêter le cinquième anniversaire de la troupe. En annonçant son arrivée sur scène, la maîtresse de cérémonie dit qu'« on va partir en Afrique » pour le prochain numéro. Cette description était la seule qui faisait référence aux origines ethniques de l'artiste, mais ce n'était même pas vrai, puisque Soa vient de Martinique, qui est bien loin de l'Afrique.

Une autre fois, je l'ai vu.e à Vienne le 31 mai 2018 pour le *Vienna Boylesque Festival*. Ici, Soa soi-même a parlé de ses origines ethniques. Avant son arrivée sur scène, une voix off masculine annonce qu'iel est un « Black Panther » qui est « the last of her species, trying to survive through dance ». Cette description semble être une espèce de marque commerciale. Selon sa page Facebook, Soa « exploite au maximum la corporalité, ses origines, ses peurs et aussi ses rêves ». Alors que l'introduction qu'on « va partir en Afrique » semble être une remarque assez raciste de la part de la maîtresse de cérémonie (blanche), cette description de « Black Panther » lie Soa à l'organisation antiraciste américaine. Cette caractérisation continue pendant son numéro, où iel finit en levant son poing dans le salut du « Black Power ». Soa répète ce geste à la fin du *Vienna Boylesque Festival* quand tous les artistes se rassemblent sur scène pendant que le public les applaudit. De cette manière, Soa montre qu'iel est conscient.e de la même racialisation de la part du public qu'est Mika, comme tous.tes les deux incorporent leurs origines ethniques dans leurs performances.

Une autre artiste, Tropicahl Pussy, est une drag queen brésilienne qui parle aussi de ses origines ethniques pendant son numéro. Je l'ai vue au *Vienna Boylesque Festival*. Elle a une apparence plutôt féminine, avec de faux seins, une perruque féminine et du maquillage. Elle a la peau noire foncée qu'elle maquille avec des couleurs vives. Avant qu'elle monte sur scène, la maîtresse de cérémonie (une drag queen américaine célèbre, Sherry Vine) la décrit comme une « witchy queer ». Pendant son numéro de danse, un enregistrement d'une voix féminine qui appartient apparemment à Tropicahl Pussy dit « in

the dark, you can barely see my skin, but you can feel my ancient soul » et « it's time to turn this game upside-down: now you're my servant and I'm your queen ». Ces paroles font référence à son identité ethnique d'une manière similaire à celle de Soa de Muse. Sur sa page Facebook, Tropikahl Pussy écrit (en anglais) qu'elle est née « in a place...under the Equator Line...where the skin is darker, the hips are faster, the nights are longer and the sex [is] hotter and easier to get...so pray to the Virgin Mary⁸ and have a Caipirinha while Tropikahl passes by ». Ce qui m'intéresse dans cette description est la manière dont Tropikahl semble satisfaire les attentes d'un étranger qui fétichise les Brésiliens. Son choix d'écrire en anglais suggère qu'elle pense à un public anglophone. Il est certainement possible que ce style ne reflète pas un désir de plaire aux étrangers et qu'elle veuille célébrer ce côté de sa culture, mais on peut se demander si ce n'est pas une décision stratégique du marketing. Cette décision aurait des implications révélatrices pour un public impliqué. Au Brésil, devant un public brésilien, on serait conscient de l'exotisme éventuel d'un étranger et l'exagération de ces stéréotypes brésiliens serait drôle. À Vienne, serait-on moins conscient de ce côté ironique et même campy ? Cette différence montre que le public impliqué n'existe pas pour chaque performance du néo-burlesque, parce que parfois le vrai public d'un show fait partie du groupe hégémonique qui est le public impliqué. Donc, même les personnes queer et/ou féminines peuvent représenter, eux aussi, le groupe hégémonique, comme c'est souvent le cas quand une personne de couleur monte sur scène devant un public majoritairement blanc en Europe.

⁸ Il est intéressant de comparer cette allusion à la Vierge Marie avec celle de Mika. Tropikahl vient du Brésil, un pays majoritairement catholique, donc dans l'imaginaire d'un public européen elle aussi est vue comme catholique. Au contraire, je doute que le public de la performance de Mika dont j'ai déjà parlé l'ait considéré.e comme catholique malgré son allusion à cette foi avec son costume et son choix de musique. Cette différence dans l'interprétation des artistes par leurs publics rend la performance de Mika plus immédiatement ironique alors que celle de Tropikahl offre peut-être une critique plus subtile des préjugés de son public européen.

3. Se déshabiller à la féministe : le(s) féminisme(s) de la communauté du néo-burlesque

Pour certaines danseuses, le néo-burlesque représente un zone de pouvoir féminin où elles peuvent combattre le patriarcat et ses normes et redécouvrir un amour de leurs corps. La théoricienne féministe à University of Michigan, Gayle Rubin, écrit que la société condamne la sexualité qu'on considère anormale d'une manière qui privilégie l'hétérosexualité reproductive. Rubin illustre qu'il y a une hiérarchie des actes sexuels où l'hétérosexualité est considérée la meilleure alors que la promiscuité sexuelle et le sexe en public sont parmi les actes déviants, voire contre nature (Rubin 153). Elle écrit « as sexual behaviors or occupations fall lower on the scale, the individuals who practice them are subjected to...disreputability » (Rubin 151). De plus, elle parle des lois contre l'obscénité, qui pour elle représentent le tabou contre la sexualité ouverte : « obscenity laws enforce a powerful taboo against direct representation of erotic activities...to depict sex acts or genitalia...is [not] socially permissible » (Rubin 158). Cependant, malgré les critiques de la société, Rubin suggère que cette opposition sociétale mène à une espèce de solidarité entre les condamné.e.s : « Moreover, it has brought about a unified and self-conscious coalition of sexual radicals » (Rubin 171).

Le néo-burlesque et sa communauté de femmes hétérosexuelles et de personnes queer représentent la coalition dont parle Rubin. L'art du néo-burlesque constitue une sexualité déviante en soi. C'est-à-dire que non seulement le néo-burlesque est une forme d'art où les femmes se déshabillent sur scène, un acte sexuel public, mais on met évidemment l'accent sur la sensualité et la titillation plutôt que sur l'intention de se reproduire. L'érotisme du néo-burlesque se trouve dans la manière dont les artistes séduisent leur public (soit sérieusement, soit comiquement), mais ce n'est pas tout à fait une représentation de l'hétérosexualité reproductive que valorise la société normative, selon Rubin. Grâce à leur art parfois subversif, les artistes du néo-burlesque sont souvent critiqués. Même avant la

renaissance du burlesque avec le néo-burlesque dans les années 1990s, il y avait des lois qui censuraient le burlesque classique, comme celles à New York dans les années 1930 (Allen 255). Certains artistes que j'ai rencontrés m'ont dit que leurs amis ou leurs familles pensent que le néo-burlesque est simplement du strip-tease du type pornographique. Bien que le néo-burlesque soit un art qu'on pratique plutôt aux théâtres qu'aux peep-shows ou aux bordels, les artistes du néo-burlesque que j'ai rencontrés essaient de distinguer leur performance du strip-tease face à la critique.

J'ai parlé avec une danseuse, Charly, après son show à la Nouvelle Seine le 28 octobre 2017. Au début de la conversation, elle m'a dit de façon emphatique que « je ne suis pas strip-teaseuse ». Elle voulait être tout à fait claire que le néo-burlesque n'a rien à voir avec le strip-tease, malgré les similitudes. D'abord, j'étais frappé par sa déclaration. Pourquoi une artiste de cet art ouvertement sexuel qui est censé être féministe serait-elle vexée par l'idée que son art ne paraisse pas loin du strip-tease ? Cependant, plus tard dans notre conversation, il devenait évident qu'elle était habituée aux critiques selon lesquelles elle était presque une prostituée parce qu'elle était danseuse, une critique qui rappelle la tradition de la courtisane prostituée. En distinguant le néo-burlesque du strip-tease, Charly essaie de s'aligner avec ses collègues artistes du néo-burlesque, même au détriment des strip-teaseuses. C'est-à-dire que sa distinction n'est pas à priori une critique du strip-tease mais plutôt un symbole de sa fierté de sa carrière artistique dans le néo-burlesque, surtout quand elle rencontre constamment cette comparaison de la part de ses amis ou de sa famille.

Malgré les critiques d'autrui — ou, peut-être, grâce à ces critiques — les artistes du néo-burlesque créent une communauté très unie où ils se soutiennent et apprennent les uns des autres. Une artiste que j'ai rencontrée, Cherry, a même ouvert une école de burlesque à Paris en 2011. Avant, elle travaillait comme professeure de burlesque dans une autre école de danse, mais en 2011, elle a

décidé d'ouvrir sa propre école où elle donne des cours aux étudiant.e.s de tous niveaux, des débutant.e.s aux danseurs.euses avancé.e.s. Je l'ai rencontrée en juin 2018 grâce à La Big Bertha, qui lui aussi donne des cours de « boylesque » à l'école de Cherry.

J'ai interviewé Cherry le 8 juin 2018 à un café près de la Place de la République à Paris. Là, elle m'a expliqué que « [le burlesque] m'a sauvée...d'être sur scène avec le corps que j'ai ». Cherry m'a dit qu'elle avait passé beaucoup de temps devant son miroir à critiquer son corps. Elle s'est rendue compte que « vous avez deux choix dans la vie : ou, vous continuez à vous torturer...et à vous faire souffrir intérieurement et à perdre du temps...ou alors, de vous dire “okay, j'ai ce corps-là, mais je vais vivre toute ma vie avec, que fais-je ?” Ou vous torturer, ou transcender...bah, transcendez, quoi ! » Cherry m'a parlé aussi de son enfance et de l'influence d'une culture perfectionniste et misogyne pour les femmes, en prétendant que le néo-burlesque offre une occasion de prendre la décision de s'aimer consciemment et d'aimer son corps. Cet amour de son corps la mène à accepter la cicatrice sur son ventre qu'elle a depuis l'âge de 15 ans. D'abord, elle m'a dit qu'elle cachait la cicatrice avec un corset quand elle était sur scène, mais « au fur et à mesure [le néo-burlesque] me permettait de m'accepter, mon corps, ma cicatrice...mon corps, je le kiffe ».

Avec son école de burlesque qui s'appelle *La Tassel Tease Company*, Cherry essaie d'enseigner cet amour de soi à ses étudiants, qui sont largement des femmes et des personnes queer. Elle dit que ses étudiants sont parfois « en désaccord avec leurs corps, avec leur féminin sacré » et que le néo-burlesque sert à créer un espace où on peut célébrer librement son corps. Elle décrit l'acte de mettre de la crème sur la peau comme une espèce d'introduction à l'art du burlesque. Quand on prend son temps en se touchant, étant conscient de son corps et de sa forme, on pratique le même genre de conscience (et d'estime de soi) qu'on cultive dans le néo-burlesque.

Après mon interview avec Cherry, elle m'a invité à assister à une répétition pour le bal de promo de ses étudiantes. Ce bal est un show annuel où tous les étudiantes présentent des numéros individuels et en groupe pour montrer leur progrès. Là, j'avais l'occasion de rencontrer environ vingt étudiantes pour parler avec elles du néo-burlesque et de leur communauté. J'ai vu tous leurs numéros du show, qui m'ont aidé à mieux comprendre les enjeux féministes et culturels qu'on revendique dans un show de néo-burlesque à Paris. Tout d'abord, j'étais fasciné par la diversité des étudiantes. Alors qu'elles étaient largement des femmes blanches, il y avait quelques femmes de couleur, ainsi que des personnes minces et grosses, jeunes et vieilles, débutantes et avancées. Certaines venaient au néo-burlesque après d'autres expériences avec plusieurs genres de danse. D'autres étudiantes ont découvert le néo-burlesque grâce à leurs ami.e.s ou à un spectacle qu'elles avaient vu. L'ambiance de la répétition était plutôt détendue bien que la troupe ait été sérieuse et qu'elles aient voulu créer un show impressionnant. Ce n'était pas un environnement stressant où on exigeait la perfection. Par contre, la critique des professeurs étaient largement positive, avec quelques petites corrections au niveau technique de la chorégraphie.

Quand j'ai parlé avec les étudiantes de leurs expériences avec le néo-burlesque, elles me disaient que c'était largement la communauté du néo-burlesque qui les attirait. Par exemple, une étudiante américaine qui habite à Paris pour travailler dans une pâtisserie m'a dit qu'elle aimait bien « the sort of queer, alternative crowd » qu'elle a rencontrée à l'école de Cherry. Une autre danseuse française a employé le terme anglais « empowers » en parlant du néo-burlesque, parce qu'elle peut s'exprimer d'une manière « sexy sans être sexuelle » avec cette forme d'art. Ce genre de sexualité ouverte rappelle l'analyse de la sociologue à Lancaster University au Royaume-Uni, Debra Ferreday, qui écrit que l'artiste de néo-burlesque crée un « mutually constitutive pleasure of performer and audience...[where]

both performers and onlookers realize that you can take a lot of pleasure in your body » (Ferreday 57). Le plaisir dont parle Ferreday a des origines sexuelles mais d'une manière qui ne sexualise pas l'artiste. C'est-à-dire que la danseuse elle-même ressent un plaisir sexuel grâce à son expression libre de sa sexualité, mais c'est « sexy sans être sexuelle » comme l'avait dit l'artiste à laquelle j'ai parlé parce que son intention n'est pas de séduire un spectateur excité. Dans le néo-burlesque, grâce au « queer, alternative crowd » qui comprend et les artistes et leur public, on peut célébrer cette sexualité et la liberté qu'elle représente sans réduire les artistes aux objets sexualisés. Une autre danseuse a bien résumé la liberté qu'elle trouve avec la troupe de Cherry : « c'est la folie qui m'attire, la folie et la libération totale...vous devez investir en vous – ce n'est pas juste pour vous montrer...c'est que vous investissez en vous-même ».

À la répétition de l'école de Cherry, je me suis rendu compte que les costumes que portaient les artistes étaient très importants pour leur numéros. Elles avaient plusieurs costumes différents, y compris des perruques à la Coco Chanel, des lunettes de soleil noires qui cachent les visages, des robes à paillettes rouges qui scintillent quand elles bougent et, bien sûr, des talons hauts et du rouge à lèvres écarlate. Tous ces costumes sont évidemment très traditionnellement féminins. Alors que les drag queens dont j'ai déjà parlées portent souvent des costumes androgynes qui défient les codes de genre, ces costumes des femmes du néo-burlesque font partie d'un canon classique des vêtements féminins. Ce style est en fait très typique du néo-burlesque.

Dans son article, Ferreday parle beaucoup de ces codes féminins traditionnels. Selon elle, même ces costumes traditionnellement féminins servent à changer la relation des artistes avec leur féminité. Pour Ferreday,

New Burlesque parodies femininity not through self-hating mockery but through the production of an excessive feminine self that is experienced as a source of pleasure. At the centre of this parody is a *celebration* of excessive femininity...the 'slow reveal' of burlesque...is powerful precisely in that it rejects the notion of femininity as concealment of 'imperfection,' and of flesh as shameful, that is central to mainstream notions of beauty. (Ferreday 60)

C'est-à-dire que la société apprend aux femmes que tout ce qui est féminin, surtout « l'artifice » féminin tel que le maquillage ou les talons, est une forme de narcissisme. D'après ce point de vue, on pourrait dire qu'une féministe n'a que deux choix : soit elle participe à la féminité traditionnelle qu'on pourrait voir comme une espèce de capitulation aux normes sociétales, soit elle les rejette en adoptant un style plutôt androgyne (ou au moins un style qui n'est pas vu comme traditionnellement féminin). Cependant, selon l'idée de Ferreday qu'une « production of an excessive feminine self...is experienced as a source of pleasure », une féministe peut donc utiliser les mêmes codes traditionnellement vus comme féminin pour revendiquer un pouvoir féminin. Elle rejette le narcissisme associé avec cette féminité et au lieu de critiquer ces codes avec une espèce d'autodérision, elle célèbre son expérience féminine même en employant des accessoires stéréotypés. C'est une féministe qui porte des talons hauts et qui prétend que ce n'est pas du tout une contradiction.

Ferreday lie ces idées avec les théories de Judith Butler sur la performance de genre. Ferreday écrit que « New burlesque performances dramatize the paradoxical nature of femininity...*both* as lived identity and as performance. The performance embodies this tension, as well as the tension between feminism and femininity...a move which disrupts the hierarchy between theory and practice that is implied in Butler's account » (Ferreday 62). Ferreday suggère qu'il y a un vide entre la performance de genre et le vécu de genre dans les théories de Butler. C'est-à-dire qu'on peut bien théoriser le genre

comme une performance répétitive qui n'est pas forcément liée à l'expérience « d'avoir » un genre, mais dans l'expérience quotidienne il n'est pas simple de séparer ces deux concepts. Pour Ferreday, le néo-burlesque et sa féminité exagérée représentent un moyen de mettre en lumière tout ce qui comprend la performance de genre mais d'une manière qui n'exige pas une séparation entre la performance et l'expérience vécue. Elle écrit que « the social pressure to conform, whether to mainstream standards of beauty or to a feminist imperative to refuse to 'do femininity,' is experienced as a pressure to *remove* outward signs of an identity that is lived as authentic » (Ferreday 62). Ferreday n'essaie pas de défier l'idée de la performance de genre, mais elle prétend que l'élément performatif n'est pas forcément opposé à une expérience authentique. Pour elle, c'est vrai que les costumes traditionnellement féminins du néo-burlesque font partie d'une performance de féminité, mais l'artiste elle-même peut également trouver de la joie et de l'authenticité dans cette performance censée être superficielle. Elle dit que « the fantasy of putting femininity on and off...of being "[s]uch a wilful and instrumental subject, one who decides *on* its gender" (Butler, 1993: x, original emphasis) – is itself the basis of burlesque femininity » (Ferreday 62). Une artiste de néo-burlesque illustre que la performance de genre n'est pas incompatible avec l'expérience authentique de genre. Alors qu'une drag queen souligne la séparation entre la performance et l'identité, une femme qui porte du rouge à lèvres et des talons hauts pendant une performance qui est quand même subversive et ouvertement féministe nous montre que la conscience de la performativité n'est pas en désaccord avec sa vraie expérience féminine.

Chapitre 3 : Une Française et son costume étranger

Le 13 juin 2018, j'ai envoyé un mail au bureau du *Moulin Rouge* pour demander s'il y avait un tarif réduit pour les billets pour les étudiants et chercheurs. J'ai expliqué que j'étais en train d'écrire mon mémoire sur le burlesque français et donc bien sûr je voulais voir l'établissement peut-être le plus connu du burlesque du monde.

J'étais choqué par la réponse : « En effet, le *Moulin Rouge* ne rentre pas dans votre projet d'études car nous ne sommes pas un cabaret de burlesque, ni d'effeuillage, et ne souhaitons en aucun cas être assimilé à cet art qui ne nous correspond pas. » Cette réponse assez emphatique me surprenait ; j'ai lu beaucoup de textes historiques qui parlaient du *Moulin Rouge* comme un cabaret légendaire où les artistes les plus célèbres du burlesque classique (y compris Colette !) présentaient leurs spectacles au public parisien. Malgré cette réponse, j'ai acheté un billet pour le show du 26 juin.

Là, j'avoue que j'étais déçu par la soirée à ce grand cabaret. Il y avait trois salles d'attentes peu décorées où j'attendais en présence d'une immense foule, dont la vaste majorité étaient des touristes. J'entendais très peu de français – on aurait dit que j'étais à New York ou à Londres plutôt qu'à un des sites le plus emblématique de Paris. Pendant le show, il y avait plusieurs numéros où les artistes (presque exclusivement des personnes blanches) portaient des costumes censés être de l'Inde et de la Chine.

En réfléchissant à cette expérience au *Moulin Rouge*, j'ai été frappé par le rôle du *lieu* avec le burlesque. C'est-à-dire que je suis allé voir un show à un cabaret qui est connu partout dans le monde grâce à son histoire comme théâtre de burlesque – une forme d'art qu'on attribue largement aux Français – mais qui actuellement refuse cette caractérisation. Je me suis trouvé au milieu d'une foule d'autres étrangers, largement des anglophones, tous ensemble dans le 18^e arrondissement de Paris. On

passait notre soirée en regardant des numéros qui rappellent des cultures asiatiques, mais d'une manière qui ressemblait à une caricature de ces cultures.

Dans ce troisième chapitre, je vais aborder la question du *lieu* de burlesque. D'abord, je vais demander d'où vient le burlesque dans le monde ? Ou, plus précisément, d'où vient-il *selon ses artistes* ? En fait, ce n'est pas une question simple. Tout au long de mon année en France où j'assistais aux spectacles et je parlais aux artistes, je me rendais compte que malgré la perception américaine du burlesque comme un art français, beaucoup d'artistes français le considèrent comme un art américain. Ce point de vue influence leurs numéros, où on voit souvent des références à l'Amérique et du dialogue en anglais. Cependant, même les Français compliquent l'idée du burlesque comme un art tout à fait américain. Certains artistes français célèbrent leur patrie et leur patrimoine dans leurs numéros. Il y a parfois une sorte de revendication de fierté d'être français dans le néo-burlesque français, surtout face à l'idée de la mondialisation et l'américanisation contemporaine. De plus, à part les États-Unis et la France, il y a un troisième *lieu* plus abstrait qui est néanmoins très important au néo-burlesque : « l'Orient ». C'est-à-dire que les artistes français utilisent fréquemment des codes qui signifient l'Autre, particulièrement des codes orientaux (voire orientalistes) dans leurs performances, avec des costumes extravagants censés être inspirés par des cultures étrangères. Dans mes conversations avec des artistes français, cet orientalisme était souvent un sujet de débat. Pour eux, l'idée de l'appropriation culturelle est simplement un concept américain sans base. Plusieurs artistes me disaient que leurs références à « l'Orient » ou à d'autres cultures montraient un respect pour d'autres cultures et une inspiration artistique. Selon ce point de vue, on peut librement imiter les codes d'une culture étrangère pourvu que cette imitation soit « respectueuse » plutôt que comique ou même explicitement raciste. Je crois

que les différences entre la manière française de conceptualiser l'appropriation culturelle et celle des Américains sont révélatrices par rapport à nos perceptions du racisme et d'autres enjeux d'ethnicité.

Pour aborder ces questions sur le *lieu* du néo-burlesque, je vais analyser quelques exemples de mes recherches ethnographiques ainsi que des textes littéraires. D'abord, je vais parler des performances qui incorporent des éléments censés être américains et je présenterai quelques points de vue des Français sur les origines américaines du burlesque. Ensuite, je vais comparer le concept d'un burlesque américain avec d'autres artistes qui représentent un côté plutôt français de l'art. Finalement, je vais parler de l'orientalisme dans le néo-burlesque. Pour cette troisième partie, j'analyserai les théories d'Edward Saïd sur l'orientalisme occidental. Je vais aussi m'appuyer sur un essai du théoricien littéraire Roland Barthes sur « le strip-tease », qui parle en partie de la fonction de l'orientalisme dans le burlesque français. Je discuterai de comment les artistes du néo-burlesque emploient des codes nationaux pour exprimer des idées et des sexualités qui sont plus accessibles lorsqu'on les repense comme quelque chose d'étranger. Je soulignerai la manière dont cette transposition a souvent des implications nationalistes ou même racistes.

1. L'Amérique, dénudée

Dans le néo-burlesque contemporain, le déshabillage est peut-être l'acte le plus connu de l'art. Alors que Lydia Thompson et d'autres artistes portaient des costumes scandaleux depuis le début du burlesque, ce n'est qu'après les années 1890 que le déshabillage devient l'élément central d'une performance. En février de 1893, Manon LaValle, danseuse française de cancan, s'est déshabillée dans la rue pour un public d'étudiants pendant un défilé à Montmartre (Shteir 36). Son numéro spontané choque le quartier, y compris la danseuse de cancan légendaire, La Goulue, qui écrit sur le déshabillage de LaValle dans son journal intime (Shteir 36). Un an plus tard, Blanche Cavelli sera la première

danseuse à se dénuder sur scène pour un de ses numéros, *Le Coucher d'Yvette*, au *Divan japonais* (Shteir 37). À partir de ce moment, le « strip-tease » (comme on le connaît maintenant) deviendrait vital pour un show de burlesque.

Alors que cette pratique du déshabillage commence en France (et plus précisément à Montmartre), elle voyagerait aussi aux États-Unis où elle deviendrait de plus en plus au courant, surtout dans les premières deux décennies du 20^e siècle (Allen 237). Aujourd'hui, dans un show de néo-burlesque, alors que beaucoup d'éléments d'une performance moderne n'ont rien à voir avec le burlesque classique de Lydia Thompson, la tradition de déshabillage qu'ont commencée Manon LaValle et Blanche Cavelli reste toujours très importante, même essentielle à la performance contemporaine. En fait, quand j'ai demandé à une drag queen pourquoi elle se considérait comme artiste de burlesque (et pas uniquement une artiste de drag), elle m'a dit que « la différence entre le burlesque et le drag, c'est tout simplement l'effeuillage ». Comme elle se déshabille pour ses numéros, elle est donc une artiste de burlesque, ainsi la tradition française du déshabillage est-elle fondamentale à l'art.

Cependant, alors que les Français que j'ai rencontrés sont bien conscients de ces origines françaises du burlesque, ils me disaient souvent que le burlesque est un art américain. En fait, même au premier spectacle de burlesque que j'ai vu à Paris, il y avait des références à ces racines américaines.

Le 28 octobre 2017, je suis allé à un show du Cabaret Burlesque, une troupe française qui montre des spectacles hebdomadaires sur une péniche qui s'appelle *La Nouvelle Seine*. Là, la maîtresse de cérémonie annonce que le burlesque est « bien américain » avant de nous présenter la prochaine artiste, qui fait un numéro où elle imite Marilyn Monroe avec sa robe qui flotte dans le vent. Dans un autre numéro du même show, une artiste présente une sorte de caricature des Américains. Elle monte

sur scène dans une robe faite avec un drapeau américain avec un masque de la forme d'un aigle, l'emblème des États-Unis. Puis, elle enlève le masque et le drapeau pour révéler un deuxième costume : celui de Ronald McDonald, la mascotte de la chaîne de fast-food américaine. Ensuite, elle danse avec un grand hamburger gonflable dans un acte qui fait rire le public.

Même le vocabulaire qu'utilise la maîtresse de cérémonie vient de l'anglais. Par exemple, elle parle de la « grande tradition de burlesque, le tassel-turning » pour parler de l'acte de faire tourner ses cache-tétons. À un autre show de la même troupe que j'ai vu le 19 mars 2018 au Théâtre de l'Œuvre, la même maîtresse de cérémonie mentionne que « le burlesque est né en France, mais on parle beaucoup des Américains ». Cette déclaration semble contredire son affirmation du dernier show selon laquelle l'art vient des États-Unis. Néanmoins, même le décor du spectacle suggère un patrimoine américain ; il y a des affiches sur lesquelles est écrit « Girls! Girls! Girls! ».

À ces spectacles, la caractérisation du burlesque comme art américain me frappait, mais je l'ai vue de nouveau sur le site web de la troupe (<http://www.cabaret-burlesque.com>), où la description de la troupe explique qu'elle fait partie de « la grande lignée de l'Entertainment à l'américaine ». En plus, le site utilise fréquemment l'expression « New Burlesque » au lieu de néo-burlesque, qui est plus courant en français. Cependant, il y a une autre description sur le même site où on dit que le burlesque lui-même « connu ses heures de gloire à la fin du XIXe siècle dans les cabarets parisiens *puis* [souligné par moi] aux États-Unis jusqu'aux années 1960 ». Il paraît que cette histoire ne n'est pas en accord avec la première description du burlesque comme de « l'Entertainment à l'américaine », mais cela représente l'ambiguïté que j'ai trouvée chez plusieurs artistes français par rapport aux origines du burlesque.

Après le premier show du Cabaret Burlesque le 28 octobre, je suis sorti avec deux danseuses pour prendre un verre et discuter de mes recherches. Là, on a parlé de la « nationalité » du burlesque et des différences entre la tradition américaine et la tradition française. Une des trois, Vivienne, m'a dit que le burlesque est né en France avec Blanche Cavelli. Selon beaucoup d'historiens de la danse, y compris l'historienne américaine Rachel Shteir, l'acte de Cavelli qui s'appelle « Le Coucher d'Yvette » était le premier strip-tease. Cavelli a fait son numéro en 1894 à l'ancien *Divan japonais* dans la rue des Martyrs à Paris, qui est maintenant le *Divan du Monde* (Shteir 38). Selon Vivienne, après la naissance du burlesque en France (et ailleurs en Europe), l'art est devenu plus populaire aux États-Unis avec la culture de la « pin-up » et de Vaudeville pendant le 20^e siècle. Ce qui distingue le burlesque américain, pour elle, c'est sa culture « hyper-spectateur ». Vivienne prétend que le public américain exige un niveau d'érotisme purement sexuel alors que le public français préfère une performance plutôt artistique.

La deuxième artiste qui est venue au bar avec nous, Charly, était d'accord avec la caractérisation de Vivienne. Pour Charly, quand le burlesque est revenu en France après ses années de gloire américaines (je pense qu'elle voulait dire dans les années 1940-1950 avec la culture de la « pin-up »), il était moins « strip-tease » et plus « girl-power ». Ici, elle emploie cette expression anglaise, popularisée par les Spice Girls dans les années 1990. Bien que Charly et Vivienne soient d'accord sur le fait que pour elles, le burlesque est quelque chose de féministe qui valorise le pouvoir féminin — et que cette renaissance féministe est née aux États-Unis avec le néo-burlesque — elles me disaient que maintenant, le néo-burlesque américain est explicitement sexuel d'une manière qui n'est pas aussi respectueuse envers les femmes. Dans un autre interview avec une artiste qui s'appelle Cherry, la fondatrice d'une école de burlesque dont j'ai déjà parlé dans mon deuxième chapitre, elle aussi était d'accord avec ce

point de vue. Pour Cherry, les Français sont « poétiques » alors que les Américains sont plutôt « sexuels ». Elle distinguait « l'effeuillage » (se déshabiller artistiquement) et « le strip-tease » (se déshabiller érotiquement), en disant que le premier est plus français et l'autre plus américain.

Ces artistes françaises qui critiquent leurs pairs américains se considèrent largement comme féministes. Selon les Françaises avec qui j'ai parlées, leur critique que les Américaines sont trop sexuelles ou érotiques n'est pas forcément opposée aux principes féministes. Je ne veux pas suggérer que toutes les Françaises sont d'accord avec ce point de vue par rapport aux Américaines, ni que toutes les Américaines revendiquent un néo-burlesque plus explicitement érotique. Cependant, je dirais que plusieurs artistes françaises me parlaient souvent de cette opposition pendant mon année à Paris. D'où vient ce contraste et qu'est-ce qu'il révèle du féminisme des artistes françaises avec qui j'ai parlées ?

Une explication potentielle de cette opposition est le courant féministe qui s'appelle le féminisme « pro-sexe » (en anglais « sex-positive feminism »).⁹ Ce genre de féminisme essaie de valoriser une sexualité ouverte, en disant que la sexualité (surtout chez les femmes) est souvent critiquée et cachée en raison d'une pudeur misogyne ou d'un désir masculin de ne pas permettre aux femmes la même liberté sexuelle que les hommes. Par exemple, le féminisme pro-sexe se bat contre le « slut shaming », l'acte de critiquer les femmes qui s'habillent d'une manière sexuelle ou qui pratiquent une sexualité active et ouverte. De façon ironique, on peut dire que la critique de la part des artistes françaises que leurs pairs américains sont trop sexuels ou moins « poétiques » fait partie de cette culture de « slut shaming ».

⁹ Ce courant féministe est né aux années 1980. Au début, il était basé sur les œuvres des féministes (principalement des féministes américain.e.s) comme Gayle Rubin, Wendy McElroy et Carol Queen. Pour plus d'informations, voyez ma bibliographie.

Le féminisme pro-sexe a ses origines aux États-Unis, particulièrement grâce à la théoricienne féministe de University of Michigan, Gayle Rubin. En 1984, elle a écrit « Thinking Sex », un chapitre d'un recueil d'essais sur la sexualité où elle identifie le « sex negativity » (le contraire du « sex positivity » que souligne le féminisme pro-sexe) comme un des problèmes du discours sur la sexualité dans les années 1980 (Rubin 150). Pour Rubin, le « sex negativity » décrit la tendance de la société occidentale de considérer le sexe comme « dangerous, destructive, negative force » qui est « presumed guilty until proven innocent » (150). Elle trouve que la sexualité, bien qu'elle soit une activité naturelle et omniprésente dans la vie, doit toujours avoir une justification, voire reproductrice et entre deux personnes hétérosexuelles (150). De plus, elle écrit que « the exercise of erotic...creativity...require[s] pretexts that are unnecessary for other pleasures, such as the enjoyment of food, fiction, or astronomy » (150). Cette idée est particulièrement pertinente pour le néo-burlesque, un genre de divertissement qui valorise une forme d'activité sexuelle avec le déshabillage. Bien sûr, le néo-burlesque n'est pas forcément une activité érotique, mais en même temps les critiques des artistes françaises suggèrent une résistance particulière à cette caractérisation. Je crois que cette résistance a ses racines dans la justification excessive pour chaque « exercise of erotic creativity » que décrit Rubin (150).

Vu que ce courant féministe américain qui date des années 1980 et 1990 est relativement nouveau, il est possible que son influence soit plus forte aux États-Unis qu'en France. C'est-à-dire que même dans la culture du néo-burlesque parisien, où on trouve beaucoup d'artistes féministes, la pensée dominante continue de stigmatiser une sexualité aussi ouverte que celle des artistes américaines. Par exemple, un des résultats du féminisme pro-sexe est la popularisation de l'expression « slut-shaming » dont j'ai déjà parlé. Alors que cette expression est assez connue aux États-Unis, il n'y a pas vraiment d'équivalent actuellement dans la langue française. Cela ne veut pas dire que le concept

n'existe pas en France, mais l'absence d'une expression connue pour l'exprimer indique peut-être que les Français sont moins conscients de cet enjeu. Plusieurs journaux français, y compris *Le Monde* (Mazaurette, Delarue), *Madame* (Carquain), *France 24* (Signoret) et *Madmoizelle* (Dylan) ont publié des articles sur le « slut-shaming » où ils emploient l'expression anglaise suivie d'une définition en français. Dans un article de *Madmoizelle* du 28 février 2017, Dylan explique même que « le slut-shaming est un concept assez connu aux États-Unis, mais dont on parle encore peu en France » (Dylan 1). Ce commentaire semble être en accord avec mon hypothèse que le féminisme pro-sexe n'est pas aussi courant actuellement en France qu'aux États-Unis, ce qui expliquerait en partie pourquoi les artistes avec qui j'ai parlées critiquaient souvent la sexualité explicite des artistes américaines.

De plus, alors qu'il est possible que le burlesque américain soit plus explicitement érotique que celui de France, on peut supposer que le public typiquement progressiste du néo-burlesque américain serait plus habitué au féminisme pro-sexe et donc il éviterait les critiques du type slut-shaming. J'ai vu plusieurs spectacles de burlesque aux États-Unis et au Québec (ou il y avait des artistes américains), mais je ne trouvais pas que le burlesque américain était plus érotique que ce que j'avais vu en Europe. Il me semble donc que la critique lancée par les artistes françaises viennent plutôt des stéréotypes que des expériences avec le burlesque américain. Quelle que soit l'origine de cette idée que le burlesque américain est plus sexuel, je trouve que cette critique montre l'absence d'une culture du féminisme pro-sexe en France par rapport à celle qui existe aux États-Unis. Ceci dit, il faut avouer que les courants féministes américains et français sont souvent en dialogue et s'influencent. Par exemple, dans la préface de son livre *Gender Trouble*, la féministe américaine Judith Butler cite les théoriciens du poststructuralisme français et leur « French feminism » comme son inspiration (Butler cvix). Eve

Sedgwick, la théoricienne littéraire américaine, analyse *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust dans son œuvre *The Epistemology of the Closet* (Sedgwick 213). De plus, les études de genre aux États-Unis s'appuient énormément sur les œuvres du théoricien français Michel Foucault. Dans ma critique du « slut-shaming » des artistes françaises avec qui j'ai parlées, je ne veux pas du tout suggérer que le féminisme américain est plus avancé que celui de France. En effet, mon argument est que ce courant spécifique du féminisme pro-sexe est actuellement plus tendance aux États-Unis et donc les artistes de néo-burlesque américain (et leur public) sont plus au courant de ce genre de féminisme que leurs pairs français.

2. Pasties ou cache-tétons ? : La revendication de l'identité française

Bien qu'il y ait une tendance à incorporer des éléments américains aux performances de néo-burlesque en France, il y a bien sûr des Français qui revendiquent leur nationalité dans leurs shows. Pour certains artistes, puisque la culture américaine est souvent dominante dans le monde (à cause de l'impérialisme et le capitalisme américain), il est donc très important que les Français essaient de célébrer leur propre culture.

Un exemple du patriotisme français que j'ai vu est un spectacle hebdomadaire au *Divan du Monde*. Ce théâtre, l'ancien *Divan japonais* où Blanche Cavelli s'est dénudée dans le premier strip-tease en 1894, accueille aujourd'hui une troupe de drag queens qui s'appelle la Troupe de Madame Arthur (dont le nom vient d'un autre théâtre de drag queens aussi dans le quartier Pigalle de Paris, qui est maintenant fermé). Cette troupe de drag queens françaises revendique la culture française et la Francophonie avec leur show « Club en Français » où elles jouent de la musique exclusivement en français. Alors que la plupart des boîtes parisiennes jouent de la musique américaine ainsi que de la musique française, au *Divan du Monde* on essaie d'attirer un public français plutôt que touristique. De

plus, elles font des spectacles qui traitent de l'histoire du théâtre. Le 14 juin 2018, je suis allé à la soirée « *Divan japonais* » où on soulignait l'histoire du burlesque au théâtre. La troupe invitait d'autres artistes, y compris certains artistes que j'avais déjà vus à d'autres théâtres parisiens, pour faire un show de néo-burlesque. Le maître de cérémonie, Charlie, est monté sur scène au début du show pour parler de l'histoire du théâtre et même de Blanche Cavelli. Il a projeté un film avec quelques anciennes performances. J'ai remarqué que, le public de ces performances était presque entièrement masculin et pas visiblement queer alors que maintenant le public de Madame Arthur est assez mixte et il y a beaucoup de personnes LGBT. Une artiste de cette soirée a fait un numéro avec un costume qui ressemblait à une robe baroque française avec une grande perruque grise. Elle utilisait des éventails pour faire voler des fleurs. Ce numéro, alors qu'il n'était pas explicitement patriotique, représente néanmoins un hommage à l'histoire de la mode française des 17e et 18e siècles, à la cour de Versailles.

Certains artistes français parlent du patriotisme d'une manière plus ironique que le patriotisme assez sérieux de la Troupe de Madame Arthur. Par exemple, une artiste, Mam'zelle, fait un numéro où elle porte un costume rouge, bleu et blanc et danse sur la célèbre chanson « Douce France » (1947) de Charles Trenet. Ensuite, elle commence à se déshabiller et quand elle enlève son short, on voit qu'elle a peint « Vive la France ! » sur ses fesses avec des paillettes. Quand j'ai vu ce numéro pour la première fois le 15 juin 2018, il était très bien reçu par le public, qui a beaucoup applaudi. Plus tard, quand elle est revenue sur scène pour faire un deuxième numéro, la maîtresse de cérémonie l'a présentée en disant que « la prochaine artiste vous a déjà montré comment elle aime sa patrie ».

Le registre de ce numéro avec la chanson de Charles Trenet était assez comique, mais il est difficile de savoir si les applaudissements du public étaient en partie grâce à un vrai sens de nationalisme parmi eux, ou si on se moquait de l'idée du patriotisme. Ceci dit, j'ai déjà vu une espèce de fierté

nationale à un autre spectacle le 2 juin 2018 à la *Nouvelle Seine*. La maîtresse de cérémonie fait souvent un « burlesque quiz » entre les numéros où elle pose des questions sur le vocabulaire et l'histoire du burlesque au public. Pour une de ces questions, elle a demandé l'expression pour le bijou que portent les femmes pour cacher leurs mamelons. J'ai levé la main et j'ai répondu « pasties », qui est une expression anglaise mais qui est très commune dans le néo-burlesque en France. Elle m'a dit que j'avais raison, mais après, une femme au public a crié sur un ton assez exaspéré « Ça c'est aux États-Unis, mais on est en France ici ! » Moi, j'étais assez gêné, mais la maîtresse de cérémonie a répondu que « le burlesque vient des États-Unis ! » apparemment pour me soutenir et m'encourager (j'avoue qu'on se connaissait déjà assez bien grâce à mes interviews).

Je crois que cette interaction représente très bien le point de vue français par rapport à l'identité nationale du burlesque. C'est-à-dire qu'il y a des Français qui pensent que le burlesque est un art américain. Cependant, il y a également des Français qui sont perturbés par la tendance de mélanger la culture américaine avec celle de France ; par exemple, quand on sort dans une boîte de nuit parisienne, il est assez commun d'entendre de la musique américaine, ou de lire des articles sur les politiques américaines dans les journaux français. Le commentaire de la femme dans le public (qui dirait plutôt « cache-téton » que « pastie ») représente donc une tentative de revendiquer l'identité ou la langue française face à cette américanisation. D'après ce point de vue, la réponse de la part de la maîtresse de cérémonie que le burlesque « vient des États-Unis » sert à s'excuser pour un exemple de cette américanisation. Ici, même si le mot « pastie » vient de l'anglais, la maîtresse de cérémonie le justifie quand même en citant sa perception du burlesque comme un art d'origine américaine.

3. S'habiller à l'Autre : L'appropriation culturelle dans le néo-burlesque

Le 2 juin 2018, j'ai vu une performance à la *Nouvelle Seine* où le maître de cérémonie annonçait que le prochain artiste serait un « prince arabe » très malfaisant, un « émir magique ». En expliquant son profil, le maître de cérémonie a commencé à rire. Il s'est rendu compte qu'il avait mal dit un des mots – émir, je pense – et il se moquait de son erreur. Enfin, l'artiste est montée sur scène : c'était Valentina, une artiste que je connaissais, travestie dans un costume censé être du Moyen-Orient. Elle portait un sarouel, une veste blanche, une barbe et un turban incrusté de bijoux. Le public riait alors qu'elle dansait et se déshabillait, enlevait sa barbe et enfin versait sa lampe à huile pour créer une cascade de paillettes.

Cette performance n'est pas la seule que j'ai vue dans laquelle une artiste blanche s'habille d'un costume censé être d'une autre culture. J'ai vu des performances avec des costumes indiens, amérindiens, asiatiques, africains et brésiliens, tous portés par des artistes français et blancs. À mon avis, cela représente de l'appropriation culturelle. C'est-à-dire qu'une personne (particulièrement une personne de la culture hégémonique) essaie d'imiter le style et les coutumes d'une autre culture. Cette imitation devient problématique quand une culture hégémonique imite une culture historiquement dominée. Comme l'explique le sociologue français Eric Fassin dans un interview avec *Le Monde* en 2018, « l'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination » (Fassin 1). bell hooks, la théoricienne féministe américaine, parle plus spécifiquement du rôle de l'ethnicité dans l'appropriation culturelle. Dans son essai « Eating the Other », hooks écrit que « When race and ethnicity become commodified as resources for pleasure, the culture of specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations

with the Other » (hooks 23). C'est-à-dire que l'appropriation culturelle est la pratique du groupe hégémonique d'assomer l'identité d'un autre groupe ou d'adopter certaines parties de leur culture d'une manière qui procure du plaisir mais qui continue de renforcer la différence de pouvoir entre les deux groupes. À part le contexte du plaisir dont parle hooks, on voit l'appropriation culturelle dans les contextes professionnels aussi. Par exemple, quand Valentina s'habillait dans son costume « arabe », elle gagnait de l'argent grâce à un spectacle payant.

Bien que l'expression « l'appropriation culturelle soit relativement récente, une forme d'appropriation, l'orientalisme, a une longue histoire dans l'art européen. Plusieurs artistes comme Eugène Delacroix et Gustave Flaubert imaginaient le monde arabe dans leurs œuvres d'une manière souvent fantastique et problématique. Ancien professeur de littérature à Columbia University et théoricien post-colonial d'origines palestiniennes, Edward Saïd a écrit son livre *Orientalism* en 1978. Dans ce livre, Saïd décrit la tradition orientaliste en Europe et aux États-Unis et il problématise la manière dont les artistes et les philosophes parlent de la culture du Moyen-Orient. Pour Saïd, un des problèmes avec la pensée orientaliste vient du déséquilibre des pouvoirs européens et arabes. Il écrit que « Europe was always in a position of strength, not to say domination...the relationship of strong to weak could be disguised or mitigated...but the essential relationship, on political, cultural, and even religious grounds, was seen...to be one between a strong and a weak partner » (Saïd 40). En tant que pouvoir colonial qui envahissait, occupait et colonisait plusieurs territoires arabes, l'Europe a un statut plus puissant en termes économiques et politiques que le Moyen-Orient. On ne peut pas ignorer ce déséquilibre de pouvoir quand un artiste européen ou américain imite un style arabe, parce que cela rappelle une histoire colonialiste et violente.

De plus, quand les artistes européens créent des œuvres d'un style orientaliste, on pense souvent que leur art a des éléments réalistes alors que c'est fréquemment fantastique. Néanmoins, on attribue certaines qualités fictives de cet art au peuple du Moyen-Orient. Comme l'avait dit Saïd, « no merely asserted generality is denied the dignity of truth; no theoretical list of Oriental attributes is without application to the behavior of Orientals in the real world » (Saïd 49). Selon Saïd, quand un artiste avec du pouvoir hégémonique crée de l'art orientaliste, on croit qu'il y a de la vérité dans son art malgré son identité non-arabe et même son ignorance de la culture arabe. Par exemple, même si on est conscient qu'une personne arabe ne s'habille pas de la même manière que Valentina quand elle se présente sur scène, le fait qu'on reconnaisse son costume comme « arabe » signifie que cette image orientaliste fait partie de l'imaginaire européen du Moyen-Orient. Là, une performance de néo-burlesque à Paris par une femme blanche a quand même la capacité de faire semblant d'être vraiment « arabe », avec toute une histoire d'un « émir » qui accompagne ce numéro. Cette performance avait un registre comique, mais vu que l'orientalisme a ses origines dans un colonialisme brutal, ce n'est pas drôle.

Dans la préface à la version française d'*Orientalisme*, le théoricien et philosophe bulgarien-français Tzvetan Todorov approfondit quelques idées de Saïd. Il explique la dynamique entre l'objet oriental face au sujet européen dans la pensée orientaliste. Todorov écrit « Dire à quelqu'un “Je possède la vérité sur toi” n'informe pas seulement sur la nature de mes connaissances, mais instaure entre nous un rapport où “je” domine et l'autre est dominé » (Todorov 8). Pour lui, on ne peut pas ignorer cette dynamique de pouvoir dans l'art orientaliste, parce que l'acte d'un artiste européen de suggérer une connaissance du Moyen-Orient représente une espèce de domination.

Après plusieurs interviews et performances, il me semble que certains artistes français ne sont pas d'accord avec ce point de vue sur l'orientalisme et l'appropriation culturelle. Par exemple, une drag queen française, La Big Bertha, m'avait dit que c'est largement un débat entre la communauté de néo-burlesque américaine et celle de l'Europe. Dans un mail, elle m'écrit que

À l'heure actuelle il y a un gros clash entre le burlesque américain et le burlesque européen. La raison ? L'APPROPRIATION CULTURELLE. D'après les Américains, nous n'aurions pas le droit NOUS de faire un numéro sur les amérindiens, sur les geishas etc. car ce n'est pas notre culture ... donc on ne pourrait pas s'inspirer d'une autre culture que la nôtre pour faire évoluer notre art. RIDICULE. Regarde la musique, la peinture...et toute forme d'art. L'inspiration vient d'autres cultures d'autres horizons ... MAIS tout ça doit être fait dans le respect de la culture, la connaissance de cette culture etc.

Selon elle, ce n'est pas une question d'appropriation culturelle mais d'inspiration. C'est-à-dire qu'on a le droit de s'inspirer d'une culture étrangère pourvu que ce soit d'une manière respectueuse. Une autre artiste, Cherry, a même lié ses opinions féministes au débat sur l'appropriation culturelle. Elle m'avait dit dans un interview :

Je suis très sur le "féminin sacré"...et tout ce qui est amérindien, c'est la terre, c'est les chamans et il y a des chamans qui sont femmes, pourquoi ne pas prendre ça ?...Ce sont des femmes fortes, des pays différents, mais pourquoi nous, on doit tenir seulement à Marie-Curie et à Jeanne d'Arc ?...Faut-il avoir des origines amérindiennes pour [célébrer leur culture] ?

Pour Cherry, il y a un sentiment d'une exclusion injuste. Elle croit que son identité en tant que femme lui permet de célébrer d'autres femmes, y compris celles des cultures étrangères. Elle voit l'idée de

l'appropriation culturelle comme une force qui la restreint et qui ignore d'autres parties de son identité à part de sa nationalité.

Cependant, je trouve que cette opposition française à l'idée de l'appropriation culturelle vient d'une ignorance typique aux groupes hégémoniques sur comment leurs actions touchent les autres, même si ce n'est pas fait exprès. Je ne pense pas que Cherry ou Valentina ou les autres artistes veulent vexer ou se moquer des peuples étrangers. Ceci dit, leurs numéros peuvent quand même être très insultants. Comme l'explique Saïd, « the relationship of strong to weak could be disguised or mitigated, as when Balfour acknowledged the “greatness” of Oriental civilizations.¹⁰ But the essential relationship...[is] between a strong and a weak partner » (Saïd 40). Cette relation semble être en désaccord avec les opinions de La Big Bertha et de Cherry que l'appropriation culturelle pourrait être acceptable au cas où c'est fait d'une manière respectueuse. De plus, Todorov écrit que « Délimiter un objet comme “l'Orient” ou “l'Arabe” est déjà un acte de violence. Ce geste est si lourd de signification qu'il neutralise en fait la valeur du prédicat qu'on ajoutera : “l'Arabe est paresseux” est un énoncé raciste, mais “l'Arabe est travailleur” l'est presque tout autant ; l'essentiel est de pouvoir ainsi parler de “l'Arabe” » (Todorov 9).

D'après Todorov, toute déclaration qu'une œuvre représente une autre culture pose problème parce que cet acte prive cette culture du droit de se représenter elle-même. Quand Cherry monte sur scène dans un costume amérindien, même pour vanter un élément de cette culture, elle prétend injustement avoir le droit de parler de cette culture à laquelle elle n'appartient pas. De plus, malgré son affirmation qu'elle avait recherché la culture amérindienne, son commentaire sur « la terre » me semble ignorant d'une manière qu'on ne trouverait pas si elle était vraiment amérindienne. Quand une femme

¹⁰ Arthur Balfour était un politicien anglais. En 1917, il écrit une déclaration qui demande l'établissement d'un état juif en Palestine, une proposition sioniste.

française gagne son argent en imitant une Amérindienne, elle risque de mal représenter cette culture et de prendre la place d'une artiste amérindienne qui pourrait s'exprimer mieux et plus authentiquement au sujet de sa propre culture.

Le théoricien littéraire Roland Barthes écrit en 1957 dans son recueil d'essais *Mythologies* que « l'exotisme » (une expression générale qui englobe l'Orientalisme ainsi que d'autres formes d'appropriation culturelle) a une fonction puissante dans le « strip-tease ». Bien que les artistes de néo-burlesque distinguent souvent leur art du strip-tease, je trouve que l'argument de Barthes s'applique bien au néo-burlesque aussi. Barthes prétend que « le strip-tease...est fondé sur une contradiction : déssexualiser la femme dans le moment même où on la dénude » (Barthes 137). Il explique que le strip-tease sert à

affiche[r] le mal pour mieux...l'exorciser. Le strip-tease...semble procéder...de mystification qui consiste à vacciner le public d'une pointe de mal, pour mieux ensuite le plonger dans un Bien Moral désormais immunisé : quelques atomes d'érotisme, désignés par la situation même du spectacle, sont en fait absorbés dans un rituel rassurant qui efface la chair aussi sûrement que le vaccin ou le tabou fixent et contiennent la maladie ou la faute. (Barthes 138)

C'est-à-dire que la sexualité ouverte, surtout la sexualité *féminine* ouverte, représente un « mal » qu'on est obligé d'exorciser de la société française conservatrice que Barthes critique. Avec un spectacle centré sur la nudité féminine, le strip-tease pourrait « vacciner » son public en présentant une situation sexuelle qu'on procède à déssexualiser. Pour ce faire, Barthes explique qu'on utilise l'exotisme. Il écrit que

On aura donc dans le strip-tease toute une série de couvertures apposées sur le corps de la femme, au fur et à mesure qu'elle feint de le dénuder. L'exotisme est la première de ces distances, car il s'agit toujours d'un exotisme figé qui éloigne le corps dans le fabuleux ou le

romanesque: Chinoise munie d'une pipe à opium (symbole obligé de la sinité)...tout ceci vise à constituer au départ la femme comme un objet déguisé ; la fin du strip n'est plus alors d'expulser à la lumière une profondeur secrète, mais de signifier, à travers le dépouillement d'une vêtue baroque et artificielle, la nudité comme habit naturel de la femme, ce qui est retrouver finalement un état parfaitement pudique de la chair. (Barthes 138)

Selon Barthes, un costume et des accessoires exotiques (voire orientalistes) créent une superficialité évidente quand on les voit sur le corps d'une femme française à Paris. Cette superficialité rend la nudité qui la suit plus naturelle (et même « pudique ») ; en soulignant la superficialité du costume, la chair nue ne représente plus une sexualité inadmissible mais une espèce de pureté naturelle. Si une artiste portait un costume plus typique d'une Française, il n'y aurait pas assez de contraste entre son corps habillé et son corps nu pour suffisamment déssexualiser sa nudité d'une manière qui la rend naturelle (et donc déssexualisée).

Alors que je ne veux pas confondre le strip-tease avec le néo-burlesque, je pense que l'analyse de l'exotisme de Barthes est pertinente avec le néo-burlesque aussi. Par exemple, plus tôt dans ce chapitre, j'ai cité l'opinion de Cherry que le néo-burlesque français est plus « poétique » que « sexuel ». Je pense que l'appropriation culturelle qu'on voit parfois avec le néo-burlesque français emploie la même technique d'exotisme dont écrit Barthes pour déssexualiser certains numéros. C'est-à-dire que les artistes qui portent des costumes orientalistes profitent de la juxtaposition d'un costume incongru avec leurs identités pour rendre leur nudité moins sexuelle et plus « poétique ». Il est possible que cet orientalisme soit une parodie de l'orientalisme du burlesque classique plutôt qu'une reproduction de cette pratique problématique. Cependant, vu que les artistes avec qui j'ai parlés m'assuraient souvent qu'ils essayaient d'être « respectueux » avec leurs numéros où ils imitaient une autre culture, je ne

pense pas que cette appropriation soit une parodie comique. Il est donc une manière d'atténuer une sexualité vue comme trop explicite de la manière que décrit Barthes, mais avec des conséquences souvent racistes ou insensibles. Les artistes avec qui j'ai parlés revendiquent généralement une sexualité ouverte et libre, mais je pense que dans certains cas, il reste toujours une gêne par rapport à ce genre de sexualité qui mène les artistes à employer la technique d'exotisme dont parle Barthes. Cette technique, en combinaison avec une ignorance de pourquoi l'appropriation culturelle est insultante, explique en partie la prévalence des numéros où des artistes blancs portent des costumes censés appartenir à l'Autre.

Conclusion : Avant de quitter la salle

Ce mémoire et ses trois chapitres représentent le début d'une étude encore plus profonde de l'art du burlesque. Pour commencer à explorer cet art, j'ai choisi trois pistes d'analyse qui révèlent plusieurs niveaux complexes de ce genre de performance. D'abord, je me suis focalisé sur le rapport entre le burlesque classique et le néo-burlesque. Ensuite, j'ai parlé de la communauté contemporaine du néo-burlesque français et de ses approches des enjeux sociaux comme le féminisme, la sexualité et l'ethnicité. Enfin, je me suis adressé aux questions du *lieu* dans le néo-burlesque, particulièrement à la conception de l'identité nationale et à la représentation de l'étranger. Maintenant, dans cette conclusion, je vais résumer ce que j'ai déjà fait dans ce projet et puis je proposerai quelques continuations possibles.

Dans mon premier chapitre, j'ai posé des questions sur les liens entre le burlesque classique et le néo-burlesque. J'ai discuté de Lydia Thompson et son *awarishness* de sa sexualité féminine qui scandalisait son public au 19e siècle. J'ai théorisé que c'était le même genre d'*awarishness* qu'a montré Colette dans ses performances sur scène ainsi que dans son écriture. Cette analyse démontre la manière avec laquelle le burlesque classique avait déjà représenté un espace de pouvoir féminin même avant sa renaissance explicitement féministe dans les années 1990 avec le néo-burlesque.

Ensuite, j'ai proposé le cadre du « public impliqué » pour décrire l'espèce d'entente mutuelle entre les artistes et leurs spectateurs, grâce à la présence de l'ancien public du burlesque classique (masculin, hétérosexuel) dans l'imaginaire du public contemporain (mixte, queer). Ce public impliqué permet aux artistes du néo-burlesque d'incorporer des éléments du camp dans leurs performances qui seront reconnus par leur public. J'ai contrasté ce camp du néo-burlesque avec le « camp manqué » du

burlesque classique, c'est-à-dire le camp que l'ancien public n'avait pas forcément entendu (à cause de leur appartenance au groupe hégémonique) alors que le camp nécessite un point de vue plutôt queer.

Mon deuxième chapitre explore la communauté contemporaine du néo-burlesque français. D'abord, j'ai parlé des théories de Judith Butler pour analyser les performances des drag queens françaises. Dans cette analyse, je rappelle le cadre du public impliqué dont j'ai déjà parlé dans mon premier chapitre. Plus tard, j'ai écrit sur certains artistes de couleur pour parler de leur traitement dans la société française. J'ai parlé de leurs performances où ils invoquent leurs identités ethniques pour faire des critiques sociales dans leur art et aussi de comment leur public et d'autres artistes perçoivent leurs identités et leurs performances. J'ai souligné le fait qu'en France, le public du néo-burlesque est souvent blanc et alors il fait partie du groupe hégémonique, bien qu'il soit féminin ou queer. Cela veut dire que le cadre d'un public impliqué (qui fait partie du groupe hégémonique et donc qui est différent du vrai public de cette manière) ne s'applique pas à chaque public du néo-burlesque. Dans le cas d'un.e artiste de couleur devant un public majoritairement blanc, ce public appartient toujours au groupe hégémonique et donc il n'y aurait pas d'entente mutuelle implicite entre cet.te artiste et son public.

Dans la troisième partie de ce chapitre, j'ai parlé des femmes du néo-burlesque. Là, je me suis adressé aux questions du féminisme dans le néo-burlesque. J'ai présenté quelques femmes qui ont trouvé dans leur art une source de liberté avec leurs sexualités et d'amour pour leurs corps, bien que leurs corps soient différents des standards de beauté. J'ai employé les théories de Debra Ferreday pour dire qu'une exagération de la performance du genre féminin dans le néo-burlesque pourrait servir à revendiquer la fierté d'être une femme malgré la critique misogyne d'être narcissique ou superficiel. En effet, cette espèce d'exagération montre une conscience du rôle de la performance du genre, mais d'une manière qui n'est pas incompatible avec l'idée d'une identité authentique et vécue.

Enfin, dans mon troisième chapitre, je me suis focalisé sur le rôle du lieu dans le néo-burlesque. D'abord, j'ai parlé du rôle des États-Unis dans l'imaginaire du néo-burlesque français. J'ai écrit sur la perception du burlesque comme un art américain à la base. Ensuite, j'ai analysé les critiques du néo-burlesque américain lancées par des Français et je les ai liées aux féminismes différents des États-Unis et de la France. J'ai notamment suggéré que le féminisme pro-sexe est plus au courant aux États-Unis qu'en France, ce qui a contribué éventuellement à la tendance des artistes français de résister à un érotisme « trop » explicite dans leur art et de critiquer les Américains qui n'y résistent pas. Puis, dans la deuxième partie de ce chapitre, j'ai parlé de la fierté d'avoir une identité française avec le néo-burlesque, surtout face à la mondialisation.

Dans la dernière partie de ce chapitre, j'ai confronté l'Orientalisme et l'appropriation culturelle dans le néo-burlesque français. J'ai énuméré quelques exemples de cette tendance de caricaturer l'Autre dans le néo-burlesque et j'ai cité les points de vue des artistes français sur ce sujet. En m'appuyant sur l'écriture d'Edward Saïd, j'ai prétendu que l'appropriation culturelle n'est pas bien entendue par certains artistes français et que cette incompréhension mène souvent à des numéros insultants malgré les intentions des artistes. Finalement, j'ai cité un essai de Roland Barthes qui pourrait expliquer d'une manière le point de vue français de l'appropriation culturelle dans le néo-burlesque.

Globalement, ce mémoire traite du burlesque et du néo-burlesque français. J'ai essayé d'approfondir la connaissance de cet art fascinant en parlant des enjeux du féminisme, du genre, de l'ethnicité et d'autres pistes d'analyse sociales. Cependant, je ne prétends pas avoir tout expliqué sur toutes les nuances du burlesque. Juste comme l'artiste qui a toujours un autre vêtement à enlever, le burlesque pose beaucoup d'autres questions auxquelles les futurs chercheurs pourraient répondre. Par exemple, je n'ai qu'à peine parlé du néo-burlesque américain. Mes idées, surtout celles sur la présence

des États-Unis dans l'imaginaire des artistes français, suggèrent des questions similaires sur le néo-burlesque américain. Au cours de mes recherches pour ce mémoire, j'ai assisté à quelques shows aux États-Unis et même au Québec, y compris *Le Festival Burlesque de Montréal* et un show d'une troupe des Berkshires, Massachusetts en octobre 2018. Là, je me suis rendu compte que même en Amérique on pense à l'Autre, surtout à l'image de la France pendant la Belle Époque et les années 1920. Pourquoi est-ce que les artistes de burlesque ont la tendance d'imaginer l'étranger ? Comme le féminisme français et américain sont souvent en dialogue, je crois qu'il existe un rapport similaire entre leurs cultures du néo-burlesque. De plus, les questions du féminisme et du racisme seront bien sûr liées mais différentes aux États-Unis avec son contexte culturel unique. Que révèle l'étude du néo-burlesque, avec son accent sur le genre, quand on explore d'autres enjeux tels que le racisme et le nationalisme ? Puisque l'étude de cet art rappelle des questions de genre (grâce à son histoire et à sa performance souvent genrées), elle ajoute une critique riche aux autres sujets.

Je pense aussi que mon idée du « public impliqué » serait un outil intéressant pour explorer d'autres genres d'art et objets culturels. Par exemple, y a-t-il un public impliqué pour une image sur Instagram ou pour un discours politique ? La reconnaissance d'un public impliqué pourrait révéler des éléments du camp, des préjugés et d'autres nuances présentes mais implicites dans un regard particulier.

À un show à Paris le 22 juin 2018 à la Nouvelle Seine, une artiste s'est mise presque nue. Elle ne portait que son string et deux cache-tétons. Puis, avec la bouche ouverte dans une expression de fausse surprise, elle a enlevé les cache-tétons...pour révéler deux cache-tétons de plus sous les premiers. C'était une blague intelligente : au moment où on s'attendait à une espèce de grande scène finale, elle nous a montré qu'il y a même plus à découvrir, une autre surprise qui reste. De cette manière, je trouve que ce

numéro est une métaphore parfaite pour l'étude du néo-burlesque. Ce mémoire n'est que le premier vêtement enlevé de cet art complexe et inépuisablement séduisant, dans tous les sens du terme.

Bibliographie

- Allen, Robert. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. The University of North Carolina Press, 2000.
- Ausina, Anne-Julie. "La performance comme force de combat dans le féminisme." *Recherches féministes*, vol. 27, no. 2, 2014, pp. 81-96.
- Barthes, Roland. "Le strip-tease." *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, pp. 137-140.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Éditions Galilée, 1981.
- Buszek, Maria-Elena. "Representing 'Awarishness': Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-up." *The Drama Review*, vol. 43, no. 4, 1999, pp. 141-162.
- Butler, J. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. 1991. Routledge, 1999.
- Carquain, Sophie and David Naudy. "Un élève sur cinq concerné par le sexisme en milieu scolaire." *Madame Figaro*, 28 October 2018.
- Colette. *Cheri*. Éditions Fayard, 1920.
- . *Le Pur et l'Impur*. Aux Armes de France, 1941.
- . *La Vagabonde*. Ollendorff, 1910.
- Delarue, Christine. "Harcèlement : « Mes sœurs et moi, filles de pub, survivons à vos torts sans pouvoir nous en détacher »." *Le Monde*, 15 February 2019.
- Duquette, Jean-Pierre. *Colette : L'amour de l'amour*. Montréal, Éditions Hurtubise, 1984.
- Dylan, Lady. "Je veux comprendre...le slut-shaming." *Madmoizelle*, 28 February 2017.
- "Eric Fassin : « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination »." *Le Monde*, 24 August 2018.
- Ferreday, Debra. "Showing the Girl." *Feminist Theory*, vol. 9, no. 1, 2008, pp. 47-65.

- Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Éditions Gallimard, 1976.
- Gänzl, Kurt. *Lydia Thompson, Queen of Burlesque*. Routledge, 2002.
- hooks, bell. "Eating the Other: Desire and Resistance." *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, 1992, pp. 21-39.
- Mazaurette, Maïa. "Hommes, femmes, qui gagne le match sexuel ?" *Le Monde*, 24 June 2018.
- McElroy, Wendy. *XXX: A Woman's Right to Pornography*. St. Martin's Press, 1995.
- Queen, Carol. *Real Live Nude Girl: Chronicles of Sex-Positive Culture*. Jersey City, Cleis Press, 1997.
- Rubin, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." 1984. *Culture, Society, and Sexuality: a Reader*, edited by Richard Parker and Peter Aggleton, University College of London Press, 1999, pp. 143-178.
- Saïd, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.
- Schlenoff, Zeina. *Le bonheur chez la femme colettienne*. New York, Peter Lang, 1997.
- Sedgwick, Eve. *The Epistemology of the Closet*. 1990. The University of California Press, 2008.
- Shteir, Rachel. *Striptease: The Untold History of the Girlie Show*. Oxford University Press, 2004.
- Signoret, Perrine. "#JeSuisCute : elles lancent un hashtag contre le 'slut-shaming,' se font traiter de salopes." *France 24*, 30 July 2018.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp.'" *Partisan Review*, vol. 31, no. 4, 1964, pp. 515-530.
- Todorov, Tzvetan. Preface. *L'Orientalisme* by Edward Saïd, translated by Catherine Malamoud, 1980. Éditions du Seuil, 2005, pp. 7-10.
- Trenet, Charles. "Douce France." Columbia, 1947.
- Urish, Ben. "Narrative Striptease in the Nightclub Era." *The Journal of American Culture*, vol. 27, no. 2, 2004, pp. 157-165.

Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press, 1993.

Wigstock: The Movie. Directed by Barry Shils, performances by Lady Bunny, RuPaul, Flloyd, The Samuel Goldwyn Company, 1995.

Wurst, Conchita, performer. *The Eurovision Song Contest*, European Broadcasting Union, 2014.