



HAL
open science

New burlesque et post-féminisme. Entre régression et transgression

Angélique Andréaz

► **To cite this version:**

Angélique Andréaz. New burlesque et post-féminisme. Entre régression et transgression. Sciences de l'Homme et Société. 2012. dumas-00742581

HAL Id: dumas-00742581

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00742581v1>

Submitted on 16 Oct 2012

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

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

UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3

UFR Lettres et art

Département Art du spectacle

NEW BURLESQUE ET POST-FEMINISME ENTRE REGRESSION ET TRANSGRESSION

Mémoire de recherche 30 crédits

Master 2 Lettres et arts, spécialité « Théâtre européen »

Présenté par
Angélique ANDREAZ

Directeur de recherche
Martial POIRSON
Professeur des Universités

Année 2011/2012

UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3

UFR Lettres et art

Département Art du spectacle

NEW BURLESQUE ET POST-FEMINISME ENTRE REGRESSION ET TRANSGRESSION

Mémoire de recherche 30 crédits

Master 2 Lettres et arts, spécialité « Théâtre européen »

Présenté par
Angélique ANDREAZ

Directeur de recherche
Martial POIRSON
Professeur des universités

Année 2011/2012

INTRODUCTION	4
TERMINOLOGIE SUCCINCTE	9
PARTIE I. LE NEW BURLESQUE ENTRE CLASSIQUE DU GENRE ET NOUVELLES FORMES SCENIQUES	10
I.1. BURLESQUE AMERICAIN, MUSIC-HALL EUROPEEN (FIN XIX ^E , MILIEU DU XX ^E) LA CREATION DE NOUVEAUX GENRES DANS L'INDUSTRIE DU DIVERTISSEMENT	11
I.1.a. <i>Cancaneuses, effeuilleuses, danseuses exotiques, de La Goulue à Mistinguett (1889-1930)</i> .	11
I.1.b. <i>Le Burlesque américain, des Black Crooks à This Was Burlesque (1866-1965)</i>	16
I. 2. LA CULTURE BURLESQUE	22
I.2.a. <i>Naissance et essor du New Burlesque (Années 90 à aujourd'hui)</i>	22
I.2.b. <i>Ethique et pratique du métier</i>	25
I.2.c. <i>Classique-Vintage, Fetish, Trash-burlesque, Queer, Boylesque... Taxinomie des divers courants possibles du New Burlesque</i>	30
PARTIE II. STRIP-TEASE ET EFFEUILLAGES DANS UNE ÈRE POST-LIBERATION SEXUELLE ET POST-FEMINISTE	37
II.1. « RAUNCH AND STRIP-TEASE CULTURE »: UN CORPS ET UNE SEXUALITÉ MARCHANDS	38
II.1.a. « <i>From Strip-tease to Strip-please</i> ».....	38
II.1.b. <i>De la subversion à la banalisation de la pornographie</i>	41
II.1.c. <i>De nouvelles formes d'intimité publique</i>	43
II.2. UN POST-FEMINISME, ENTRE HYPER-SEXUALISATION, ULTRA-FEMINITE ET MEDIATISATION DU DESIR FEMININ	45
II.2.a. « <i>Vibrators in hand, we're ready to fight the good fight.</i> » “ <i>Girl Power</i> ” et “ <i>Barbie Attitude</i> ”	45
II.2.b. <i>Au-delà des combats d'antan pour le port du pantalon ou de la jupe : Les vêtements « rétrogrades » d'une hyper-féminisation contemporaine</i>	50
II.3. L'ACCREDITATION CULTURELLE FEMINISTE/FEMININE DES STIGMATES DU PATRIARCAT	54
II.3.a. <i>Pole-dance, New Burlesque : l'art-thérapie post-féministe</i>	54
II.3.b. <i>Backlash : quand « féminité » se substitue à « féminisme »</i>	57
PARTIE III. LES SUBVERSIONS DU NEW BURLESQUE : PERFORMATIVITE DES GENRES, SUBCULTURE DU KITSCH ET OBSCENITE	65
III.1. FEMME-OBJET/FEMME-SUJET: UN ANTAGONISME INDEPASSABLE?	66
III.1.a. « <i>To-be-looked-at-ness</i> »: <i>une production de stéréotypes sexistes</i>	66
III.1.b. <i>Exotisme/Erotisme : une dérive sémantique éclairante</i>	70
III.1.c. « <i>Donner voix au chapitre</i> »	75
III.2. PERFORMER LE POUVOIR ET LES GENRES	83
III.2.a. <i>Parodier, visibilité, resignifier le pouvoir (masculin) : mascarade et méta-discours</i>	83
III.2.b. <i>Les pratiques trans-genres</i>	90
III.2.c. <i>Vers l'objectification sexuelle des hommes ?</i>	94
III.3. LA VERTU DE L'OBSCENITE.....	98
III.3.a. <i>Kitsch et grotesque : la réappropriation politique de la subculture américaine</i>	98
III.3.b. <i>Troubles dans le nu: les rires d'un moderne gynécée</i>	104
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	114
ICONOGRAPHIE	126
RESUME	137
MOTS-CLEFS	137

Introduction

I admit I was expecting some tease here, a slow disrobing that would highlight the eroticism of the act, but Marie just grabs the peasant blouse by the hem (...) and tosses it to the back of the stage (...) "Striptease" dancers, it seems, have become simply strippers, although I will later find out that the tease element is being revived in the "New Burlesque" movement¹.

Du Burlesque américain et du Music-hall européen des origines au *lapdance* et *poledance* modernes, la trajectoire du strip-tease peut se résumer dans cette formule caustique, empruntée à Irving Zeidman : *From Striptease to Strip-Please*². Or, depuis les années 90 aux Etats-Unis, le mouvement du New Burlesque inaugure une nouvelle forme de striptease en renouant paradoxalement avec ses racines. Interrogée sur ses motivations à créer en 1995 le *Velvet Hammer Burlesque*, l'un des groupes précurseurs du New Burlesque, Michelle Carr évoque une lassitude face à la standardisation des représentations du corps féminin et la volonté de proposer aux femmes un espace possible pour se sentir belles et désirables, même lorsqu'elles ne satisfont pas aux canons de la beauté contemporains³. Lors de l'audition qu'elle organise pour constituer son groupe, Carr préfère donc, à une plastique avantageuse, la personnalité de la performeuse et son visible plaisir à se dénuder ; cette volontaire orientation du casting en faveur de la singularité permettra au *Velvet Hammer Burlesque*, d'une part, de devenir une référence dans le monde du New Burlesque et de contribuer à son essor, d'autre part, de poser un véritable geste politique et éthique, en offrant à des physiques et des natures variées (femmes au foyer, femmes obèses, militantes lesbiennes ou encore Bobby Pinz, une artiste naine), la possibilité de jouer de leurs charmes et de revendiquer leur plaisir à le faire. Cette recherche d'un érotisme et d'un pouvoir de séduction libérés des codes de représentation hégémoniques de la publicité ou de la presse féminine constitue en grande partie la spécificité du New Burlesque.

Autre spécificité du mouvement, la réappropriation des codes glamour des débuts du strip-tease permet aux artistes de revisiter les numéros à succès du Burlesque

¹ Catherine M. ROACH, *Stripping, Sex, and Popular Culture*, Berg Publishers, Oxford, New York, p11.

² ZEIDMAN, Irving, *The American Burlesque Show*, chapitre « Striptease to Strip-Please », Hawthorn Books, Inc, New York, 1967, p136.

³ *Welcome Sinners! The Velvet Hammer Story*, documentaire réalisé par Scott Lew, Sputnik Pictures, DVD, 2001.

américain et du Music-hall et de poser dans un même mouvement, et de façon plus ou moins conscientisée, un geste politique : *pasties* (cache-tétons), cache-sexe, éventail à plumes, châle, collants, autant de moyens de dévoiler sans montrer, dictés par les interdits d'une époque, deviennent aujourd'hui paradoxalement des armes face à la surexposition de la nudité et de la sexualité. A rebours d'une certaine sexualisation du corps opérée par l'industrie pornographique, de nombreux *nude-shows*, la publicité et certains clips musicaux, qui effectuent un véritable focus sur les points stratégiques de la relation sexuelle, soit les fesses, les seins et le sexe, le dévoilement savamment orchestré du New Burlesque renoue avec la suggestion sur un mode coquin, glamour ou grotesque.

Quand le striptease actuel n'est plus un numéro de dévêtissement, enchâssé dans une soirée présentant acrobaties, chanson, artistes comiques et parades, le New Burlesque renoue avec la dimension pluridisciplinaire qui a vu les débuts du genre. Musicien-ne-s, humoristes, Monsieur ou Madame Loyal, gymnastes, performeur-e-s, partagent la scène et rythment la séance par une succession de numéros. La recherche d'un univers scénique spécifique encourage chaque artiste à personnaliser, et son costume, et la scénographie, et la chorégraphie de son numéro, et à se nourrir de multiples références littéraires, mythologiques ou populaires, de la petite sirène et la Blanche-Neige des contes de fées à la pin-up des années 50, en passant par la soubrette, la vahiné, l'almée, ou encore la marquise libertine, revisitant ainsi l'imagerie fantasmagorique qui alimentait déjà les débuts du spectacle de nu dès la fin du XIX^e.

En moins de deux décennies, la discipline a développé un réseau international de festivals. En France, les cours d'effeuillage se multiplient, et ce, même dans les petites à moyennes villes, particulièrement depuis que le film *Tournée* de Mathieu Amalric a permis de faire découvrir le New Burlesque à une large audience. Exemple même de la popularité du New Burlesque, Dita Von Teese, l'une des ses plus célèbres égéries, a signé un contrat avec Perrier pour l'exploitation de son image sur les bouteilles d'un design type Pin-up. Malgré cet indice d'une récupération mercantile du phénomène¹, le New Burlesque reste cependant encore sciemment non-légitime, choisissant de se produire dans un milieu *underground* où évoluent communautés gays, lesbiennes,

¹ L'exemple de l'industrie cinématographique hollywoodienne, réalisant *Burlesque* avec Cher et Christine Aguilera dans les rôles principaux, semble effectivement confirmer que l'aspect lucratif du phénomène du New Burlesque n'est pas passé inaperçu au sein des grandes multinationales.

transsexuelles, *queers*, SM et/ou punks, et de privilégier des formes de représentation ostensiblement amatrices.

A une forme de strip-tease *mainstream* préférant, à l'agacement des sens et à la lenteur du déshabillage, le sensationnel et la forte connotation sexuelle, le New Burlesque semble proposer une alternative, comme le donne à penser son réseau de diffusion hors institution et sa vocation à être subversif. Il me semble toutefois important d'interroger la posture de transgression du New Burlesque dans un réseau plus vaste de mutations sociologiques, où la libéralisation de la pornographie et la généralisation des représentations du corps et de la sexualité banalisent, voire encouragent, la monstration de l'intimité et de la nudité, où certaines revendications post-féministes et « post-libération sexuelle » instaurent une relation hégémonique à l'érotisme et à la sexualité.

Il est en effet possible de se demander si le New Burlesque est une alternative ou s'il est une des manifestations d'un besoin moderne d'une auto-érotisation et d'une spectacularisation du sexe. L'engouement récent de la population féminine pour des stages d'effeuillage et l'important développement du réseau professionnel du New Burlesque répondent-ils à l'injonction véhiculée par une partie du post-féminisme et par les *mass-media* d'être une femme moderne et libérée, la libération se traduisant ici par une aptitude à être sexuellement décomplexée ? Le New Burlesque constitue-t-il réellement une contre-culture, ou ne fait-il que souscrire à un processus de normation d'une société « pornographisée » (terminologie qu'il faut d'ailleurs interroger dans un même mouvement) dans un contexte où certaines formes du féminisme contemporain, en revendiquant la liberté de la femme à disposer de sa sexualité par une volontaire exacerbation de la dimension sexuelle et genrée du corps, en généralisent les représentations à caractère scandaleux ? Le New Burlesque revêt-il une fonction de subversion et de déstabilisation des stéréotypes et des frontières de genre et de classe, à l'instar de ses aînés du Burlesque et du Music-hall, et comment analyser la posture de libération d'un art qui semble souscrire à une économie « phallique » en instituant la femme objet de regard et de désir ? Existe-t-il, comme le demande Jacki Willson, certaines formes de New Burlesque potentiellement transgressives quand d'autres, naïvement, renforcent les valeurs qu'elles devraient interroger¹ ? Enfin, quelles sont les

¹ « Are there certain forms of burlesque that open up transgressive potential whilst other forms are seemingly naive and regressive, strengthening institutions and values that should be questioned ? », Jacki Wilson, *The Happy Stripper, Pleasures and Politics of the New Burlesque*, I.B Tauris, 2008, p8.

spécificités artistiques du New Burlesque et en quoi proposent-elles des représentations singulières du corps, de la féminité, de l'érotisme ?

Il s'agira donc d'analyser ici les particularités esthétiques, artistiques, éthiques et politiques du New Burlesque dans un contexte post-féministe et post-libération sexuelle. Souhaitant éviter une dichotomie simplificatrice qui renverrait dos à dos « bon » et « mauvais » strip-tease, « indice d'émancipation féminine » et « subordination à une économie phallique », j'inclurai dans ma réflexion les postures de libération féminine qui utilisent les représentations de la nudité et/ou de la sexualité comme outil de revendication, donnant par conséquent voix au chapitre aux danseuses de *peepshows*, actrices et productrices de films pornos, performeuses et éducatrices sexuelles. Si toute pratique constituant le corps féminin comme objet à destination du regard masculin¹ interroge inévitablement sur sa soumission à une certaine forme de domination masculine, je chercherai néanmoins à dépasser ce premier constat d'un cautionnement et d'une perpétuation des stéréotypes sexistes en montrant comment certaines de ces pratiques, *a fortiori* le New Burlesque, opèrent une « stratégie de production de nouvelles représentations des genres »² sur un mode performatif.

Une vision monolithique du pouvoir, et par conséquent du pouvoir masculin, nous privant trop souvent d'une reconnaissance de l'apport des *subcultures* dans les (re)définitions des identités, du pouvoir, des genres, etc., je souhaiterais mettre en évidence les formes de résistance générées par la démarche volontairement artisanale du New Burlesque, agissant en réseau souterrain et usant des multiples ressources d'une culture populaire (fanzines, shows télévisés, graphisme, photographie, tatouages, etc.).

Enfin, je m'intéresserai à ce qu'il serait possible de définir comme une vertu de l'obscénité à l'œuvre dans le New Burlesque, réintroduisant la dimension cocasse qui fait cruellement défaut dans les *table-dance* clubs modernes et créant une connivence entre performeurs et audience autour des petites choses tues de la sexualité.

Une première partie de ce travail identifiera donc les spécificités artistiques et éthiques ainsi que les différents courants possibles du New Burlesque, en situant celui-ci dans la lignée de ses aînés du Burlesque américain et du Music-hall européen.

¹ Le fameux « Male Gaze » dont Laura Mulvey a donné une définition, voir *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, « Screen », 16 :03, Autumn 1975.

² J'emprunte cette définition à Marie-Hélène Bourcier, in *Queer Zones 3. Identités, Cultures, Politiques*, Editions Amsterdam, septembre 2011, p69.

J'accompagnerai ma réflexion en deuxième partie des *porn* et *feminist studies* qui me permettront d'analyser la posture du New Burlesque à travers les mutations, et du féminisme, et du rapport moderne au corps et à la sexualité, qui lui sont connexes ou antagonistes.

Une troisième partie interrogera la possible déstabilisation des stéréotypes sexistes (voire hérités du colonialisme) : après avoir identifié ces stéréotypes et analysé comment ils constituent le corps de la femme (et de l'indigène) comme un objet à disposition du regard et du désir masculins (et occidentaux), j'observerai les indices d'une réappropriation de ces stigmates en faveur de la création d'identités et d'expressions artistiques féminines/féministes. Dans la continuité de ces interrogations, j'approfondirai la question de la performativité à l'œuvre dans les numéros de New Burlesque en étudiant comment, depuis les *British Blondes* à *Louise de ville*, les artistes ont produit et produisent de nouvelles représentations du genre, créant un espace où les rapports de sexe, de genre, de classe et la sexualité sont redéfinis dans et par le ludisme et le rire.

Terminologie succincte

Bump and Grind: Littéralement « Frapper » et « Moudre ». Mouvement du bassin, inspiré des danses orientales, qui ondule verticalement et horizontalement. Il est devenu l'une des spécificités des Reines du Burlesque.

Gogo-dance: Engagé-e-s pour réveiller les *dance-floors* dès les années 70, les gogodanceur-se-s sont semi-nu-e-s et pratiquent une danse extrêmement suggestive. La tenue classique d'une gogo-danceuse est composée d'un short ou d'une mini-jupe, d'un soutien-gorge et de grosses bottes.

Gommeuse, épilucheuse: Appellations françaises vieilles désignant les effeuilleuses, qui *gommaient* leurs vêtements, ou *s'épluchaient*.

Lapdance: Forme de striptease qui établit un corps à corps avec un consommateur assis. L'objectif de la stripteaseuse est de frôler le corps du consommateur, en s'asseyant parfois sur ses genoux, sans que celui-ci n'ait autorisation de la toucher. La lap-dance s'effectue dans les *table-dance-clubs*.

Pasties/Nippies: Petites pastilles colorées et personnalisées, composées de strass, que les performeuses de Burlesque et de New Burlesque placent sur leurs tétons avec une colle spéciale.

Poledance: Forme de striptease en vogue depuis les années 70. Autour d'une barre métallique verticale (*the snorting pole*), la strip-teaseuse effectue des figures acrobatiques en escarpins.

Peepshows: Forme de striptease qui s'effectue dans une pièce fermée, vitrée. Les consommateurs paient la vision d'une stripteaseuse qui se caresse à travers la vitre.

Tricoteuses/ Cancaneuses: Appellations françaises vieilles désignant les danseuses de French cancan, dont les mouvements donnaient la sensation qu'elles *tricotaient* avec leurs jambes.

Sexploitation: Mot-valise constitué dans les années 70, au moment de l'essor de l'industrie pornographique.

Shimmy: Mouvement de la poitrine, inspiré des danses orientales, également spécifique aux danseuses de Burlesque.

PARTIE I. LE NEW BURLESQUE ENTRE CLASSIQUE DU GENRE ET NOUVELLES FORMES SCENIQUES

Le terme striptease évoque aujourd'hui l'univers des clubs spécialisés, où des corps à la plastique parfaite ondulent autour d'un *snorting pole* ou exécutent une *lap dance* à l'exclusivité d'un client. Le déshabillage semble accessoire : les tenues tombent rapidement au profit de dessous minimalistes, voire de la nudité totale et des positions à grande connotation sexuelle. Pourtant, le mot striptease assemble autant l'idée d'un déshabillage (*to strip*) que celle de l'agacement des sens (*to tease*). C'est bien ce jeu entre les deux termes qui alimente les débuts du striptease, quand bien même il ne dit pas encore son nom, depuis les premiers effeuillages en collants de la Belle-Epoque au Burlesque américain ou aux revues des music-halls. Accessoires, costumes et scénarios retardent l'instant où ôter davantage, c'est se risquer aux foudres de l'autorité et des liges de vertu. Il s'agit donc d'agacer le spectateur par un effeuillage volontairement lent, incomplet, et par des biais humoristiques et suggestifs. L'évolution des mœurs et des libertés consenties dans l'exploitation commerciale du sexe, rendant désuètes les effeuilleuses et leurs éventails à plumes, autorise depuis les années 60 une forme de « service érotique tarifé » qui définit aujourd'hui le striptease au sens le plus communément admis.

Il ne s'agit cependant pas d'intenter un procès au striptease moderne, héritier par ailleurs des diverses formes historiques de l'effeuillage, ni d'en déprécier la valeur artistique (et politique), mais davantage de distinguer le mouvement du New Burlesque qui inaugure une nouvelle forme de striptease en renouant paradoxalement avec ses racines. Un premier chapitre s'attachera à montrer comment le Burlesque américain et le Music-hall européen ont institué des genres à part entière dans l'industrie du divertissement, s'influençant mutuellement. Un deuxième chapitre retracera la trajectoire du phénomène New Burlesque, depuis ses débuts américains des années 90 à son essor européen de cette dernière décennie. Après ce panorama historique, un troisième chapitre tentera de définir la « culture » New Burlesque sur un plan éthique, artistique, politique et économique, tentant de discerner les variantes et les constantes des différents courants existants.

I.1. Burlesque américain, Music-hall européen (Fin XIX^e, milieu du XX^e) La création de nouveaux genres dans l'industrie du divertissement

I.1.a. Cancaneuses, effeuilleuses, danseuses exotiques, de La Goulue à Mistinguett (1889-1930)

Le dévoilement de la nudité sur scène existe sous des formes variées dans l'Histoire occidentale des représentations. Je ne prétends pas en donner ici un contenu détaillé puisque je m'intéresse avant tout au moment où ce dévoilement est érigé en genre par le Music-hall et le Burlesque. A titre d'exemple, on peut néanmoins rappeler que certains mystères médiévaux ou les cortèges des entrées royales comportaient des scènes de nudité. Lors d'une entrée de Louis XI à Paris en 1381, on avait ainsi costumé trois jeunes femmes en « syraines toutes nues, (...) leur beau tétin droit séparé rond et dur, qui était chose bien plaisante » ; pour les représentations du mystère *Vita Vel Tragedia Beatae Barbarae* en 1440, le roi païen Dioscorus, livrant sa fille chrétienne au bourreau, la faisait attacher toute nue pour l'exposer aux yeux du peuple¹. Enfin, plus proche de la période nous intéressant ici, les tableaux vivants et les bals travestis, dont la société aristocratique du Second Empire était friande, permettaient aux dames de se produire dans les tenues légères d'une Salammbô, d'une Phryné ou d'une Diane:

Il y eut d'abord une scène mythologique, une Diane chasseresse entourée de nymphes qui provoqua l'admiration du public de cour. Diane, dans un décor habilement brossé et dans un arrangement très subtil, parue ayant auprès d'elle ou disséminées et alanguies en des attitudes diverses, une douzaine de jeunes femmes dont quelques feuillages savamment préparés voilaient le trop complet déshabillement, tout en faisant valoir leurs formes moulées en des maillots de soie².

La fin du XIX^e est propice au nu scénique. Cafés-concert, bals d'été, bals d'hiver, bals du demi-monde, bals masqués, cabarets, théâtres de vaudeville, le Paris de la fin du XIX^e voit se multiplier les lieux et les formes de divertissement. André Sallée et Philippe Chauveau recensent ainsi cent cinquante établissements ouverts entre 1870 et 1914³. Aux Délassements Comiques, aux Folies Saint Germain, au Théâtre des Menus Plaisirs, on vient lancer « des télégrammes oculaires aux jeunes filles court-

¹ Source Docteurs WITKOWSKI, G-J et NASS, L., *Le nu au théâtre, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, chapitre III, Daragon Editeur, Paris, 1909.

² LANO de, Pierre, *Les bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, H. Simonis Empis Editeur, Paris, 1893, p31.

³ SALLEE, André, CHAUVEAU Philippe, *Music-hall et café concert*, Paris, Bordas, 1985.

vêtues qui parquent sur les planches »¹ ; les troupes regorgent de femmes : « Des femmes ! (...) Avec cela un théâtre est sauvé ! »². L'adoucissement de la censure théâtrale au début du XX^e autorise de plus grandes licences dans les œuvres présentées : cocottes et maris cocus font les grandes heures du vaudeville où langage argotique et chansons paillardes nomment les choses par leur nom.

Dans ce climat d'exubérance et de légèreté de mœurs, le corps se dévoile. Dès 1850, au Bal Mabille, Céleste Mogador et Rigolboche soulèvent frénétiquement leurs jupons pour danser le chahut, qu'on nomme aussi cancan, dans un « délire des jambes » « où la jambe droite ignore ce que fait la jambe gauche »³. En octobre 1889, l'inauguration du Moulin Rouge produit une nouvelle reine des bals, la Goulue, capable de faire sauter le chapeau de son cavalier du bout de son soulier et montrant, « à qui veut bien le voir, le cœur qu'elle a fait broder sur la partie supérieure de sa culotte »⁴. On vient depuis l'étranger admirer ces cancanneuses répondant aux noms évocateurs de Nini-Patte-en-l'Air, la Môme Fromage, Grille d'Egout ou encore la Sauterelle, et dont les dessous fendus laissent apparaître l'entrejambe au gré des mouvements.

La nudité gagne les théâtres et les cafés-concert. En 1867 déjà, une aventurière américaine du nom d'Adah Menken se produit à moitié nue au théâtre de la Gaîté, sauvant ainsi les recettes du spectacle « Les Pirates de la Savane » :

On ne jouerait plus cette pièce si le directeur n'avait eu l'heureuse idée d'y introduire un élément auquel les auteurs n'avaient pas songé, miss Adah Menken, une intrépide écuyère qui, au septième tableau, se fait attacher quasi nue sur un cheval sauvage et traverse la scène au galop. Cela ne dure que deux minutes, tout au plus, mais on vient à la Gaîté pour jouir de ces deux minutes d'émotion-là⁵.

La valeur marchande de la nudité n'échappe donc pas aux directeurs et aux producteurs qui font une surenchère de décolletés ravageurs et de titres racoleurs. L'évolution des féeries, genre qui trouve son origine dans les ballets de cour et les pièces à machine du XVII^e, est emblématique de cette licence qui gagne quasiment l'ensemble des spectacles au XIX^e : conçues comme des supers productions, engageant parfois jusqu'à plusieurs centaines de figurants, les féeries de la deuxième moitié du

¹ DELVAU, Alfred, *Les Plaisirs de Paris, Guide pratique et illustré*, Achille Faure, libraire-éditeur, Paris, 1867, p65.

² *Ibid*, p67.

³ RIGOLBOCHE, *Mémoires*, Simon Maçon et Compères, Paris, 6ème édition, 1861, p71.

⁴ PESSIS, Jacques, CREPINEAU, Jacques, *Moulin Rouge*, « La Goulue, l'ambassadrice du plaisir », La Martinière, 2002, p14.

⁵ DELVAU, Alfred, *op.cit*, p159. (Le sous-lignage indique les italiques dans le texte)

XIX^e multiplient les effets spectaculaires où la grivoiserie prime sur le contenu, la nudité des filles assurant la plus-value du spectacle :

Nous faisons entendre qu'on n'aura jamais vu tant de jambes à la fois, ni si audacieuses. Le voisin en annonce trois cents paires, nous en promettons six cents, mais plus choisies¹.

A partir de 1900, des pantomimes diverses, *Le Coucher d'Yvette*, *Le Déshabillé de la Midinette*, *Le Bain de Liane*, *La Toilette de la Débutante*, *Le Réveil de Madame* ou encore *Le Lever d'une Parisienne*, montrent des jeunes femmes à leur toilette, se dévêtant...ou s'habillant ! Ce type de numéro gagne l'Europe entière et séduit les demi-mondaines, Emilienne d'Alençon, la Belle Otéro, Liane de Pougy, qui s'effeuillent à leur tour sur scène dans une débauche de costumes. Les numéros s'autorisant de grandes libertés mettent aussi en scène des plaisirs saphiques : Colette et sa compagne Missy feront scandale au Moulin Rouge en 1907 en échangeant des baisers dans *Rêve d'Égypte* ; un an plus tard, au Little Palace, la pantomime *Griserie d'Ether* montre, pour le plus grand plaisir des cercles lesbiens en vogue à l'époque, « des interprètes à moitié dénudées se prodigu[ant] des caresses sans équivoque »².

La censure peine à contrôler les nuits parisiennes où la lubricité semble avoir gagné autant les genres et les productions que les divers lieux de leur exécution. Le journal *Le Rire* s'en amuse et publie, en 1901, une caricature soucieuse de « fixer une bonne fois pour toutes les limites du décolletage sur nos différentes scènes » en coloriant, légende à l'appui, les zones du corps féminin suivant leur degré consenti d'exposition³.

Autre élément important dans l'évolution des spectacles de charme, l'arrivée en Occident des danses orientales dès la fin du XIX^e, lors des Expositions Universelles, offre un nouveau terrain d'inspiration aux artistes et aux directeurs de revue. En 1838 déjà, les « Bayadères » invitées au Théâtre des Variétés remportent un franc succès. Cependant, en cette première moitié de siècle, l'intérêt des spectateurs parisiens est encore teinté d'étonnement, voire d'effroi: un chroniqueur décrit des « Bayadères »

¹ VEUILLOT, Louis, *Les odeurs de Paris*, Palmé, éditeur des Bollandistes, Paris, 1867, 4^{ème} édition, p137

² ALBERT, G., Nicole, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/04, n°53/4, p92.

³ *Le Rire*, n°371, 8^{ème} année, numéro spécial, 14 décembre 1901. (Merci à Denis Saillard pour cette source)

glapissantes, aux corps *effarés* et aux mouvements *convulsionnaires*¹. Non seulement le spectateur européen découvre un ailleurs que seuls les récits de colonies ou les cartes postales exotiques lui avaient permis de rêver jusqu'ici, mais il est mis en présence de danses et de mouvements ne répondant pas aux codes des ballets classiques occidentaux et dont le témoignage ci-dessus décrit l'étrangeté. Les « Bayadères » précèdent l'incroyable essor des danses exotiques en Europe. En 1889, l'Exposition Universelle de Paris produit des danseuses du Kampong javanais, des Aïssaouas, un concert tunisien et, enfin, les almées de la fameuse Rue du Caire, qu'Edmond de Goncourt qualifia de « rue du rut » tant elle fit « converge[r] toute la curiosité libertine de Paris »².

Si les rotations pelviennes des almées attirent autant qu'elles inquiètent le spectateur parisien³, elles rencontrent l'intérêt des artistes et des directeurs de revue. Une véritable « salomania » envahit les scènes européennes : le Moulin Rouge présente la revue *Les Belles Orientales* en mai 1890 ; la *Salomé* d'Oscar Wilde est interdite en Grande Bretagne en 1891 ; Maud Allan crée *La Vision de Salomé* à Vienne en 1906. Outre les nombreuses danses des sept voiles orchestrées dans ces années-là par des M^{elles} Isis, Myrtis, Pépée ou Polaire⁴, on recense également des numéros « inspirés » du Cambodge ou de Java, dont Mata Hari reste l'une des plus célèbres exécutantes, ou encore des danses gitanes et, plus tard, dites « nègres ». Véritable réservoir fantasmatique pour l'Occident⁵, les danses exotiques offrent non seulement un renouvellement du dispositif scénographique des numéros qui récréent sérails, fumeries d'opium, temples de Brahma ou lointaines jungles africaines, mais elles autorisent de surcroît la monstration d'un érotisme auquel les mœurs ne consentiraient sans doute pas s'il était représenté dans une imagerie proprement occidentale. Dénudement et voilage minimal sont de circonstance ; l'étrangeté supposée des mouvements est prétexte aux

¹ DESALLES REGIS, « Les Bayadères aux Variétés », *La France Littéraire*, VI, Ducessois, 1838, pp 491-497

² Il est amusant de constater que l'auteur, semblant condamner la lubricité de ses contemporains, s'étonne dans la phrase suivante « du déchaînement furibond du ventre et du reste chez des femmes, qui dans le coït, ont le remuement le moins prononcé », comme il a pu le constater lors de ses « coucheries mauresques » (*sic*). GONCOURT, de, Edmond, *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, troisième série, deuxième volume, tome huitième, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1885, pp66-67.

³ « Ces concerts sont l'apothéose du ventre (...). La foule a pris plaisir à ce divertissement qui tient le milieu entre l'enfantement et le mal de cœur (...) Cet exercice dont la grâce est exclue est un simple tour de force anatomique. » Arthur POUGIN, *Le théâtre à l'Exposition Universelle de 1889*, Librairie Fischbacher, Paris, 1890, p102.

⁴ Source FUENTES, Rémy, *Striptease, Histoires et légendes*, éditions La Musardine, mars 2006, p34.

⁵ Nous verrons plus précisément en partie III comment l'exotisme est constitué érotique par l'Occident et combien la rencontre entre les danses exotiques et l'Occident s'est instaurée sur la fabrication d'une altérité radicale.

poses les plus audacieuses en regard des carcans de la danse occidentale et de la bienséance¹.

A la fin du XIX^e naissent les revues qui deviendront un classique du Music-hall. Mariant musique, chant et courtes scénettes théâtrales sur fond de satire sociale, les premières revues font déjà la part belle aux numéros de charme, leurs titres ne laissant aucun doute quant au contenu sulfureux du spectacle : *As-tu vu mon nu ?*, *Nue cocotte*, *Du nu... aux nues !*, *A nue les femmes*². Le genre s'épanouit dans les années 1920 et crée progressivement ses propres canons esthétiques jusqu'à devenir une référence internationale dans le domaine des spectacles de nu. Le Moulin Rouge, qui doit son succès initial à ses cancanesuses et à ses bals de la fin du XIX^e, fournit un bel exemple de la sophistication des spectacles proposés : dès 1900, les spectacles conjuguent french-cancan, tours de force circassiens, vedettes étrangères, humoristes, chansonniers et bien entendu, dénudement de gommeuses. Mais il faudra attendre les années Mistinguett (1925 à 1930) pour que les revues déploient les fastes caractéristiques du Music-hall : plumes, strass, succession de nombreux tableaux, chœurs de danseuses et de leurs meneuses, célèbre descente de l'escalier³, jeux de jambes acrobatiques et complexes machineries héritées des féeries.

*[La Revue Mistinguett], qui fera date dans les annales du théâtre, ne comporte pas moins de 53 tableaux, tous plus riches et féériques les uns que les autres. « La forêt en flammes » a déjà brûlé hier soir (...) Ce ne sont partout qu'amoncellement de dentelles, de fleurs, de plumes, de satins, de perles et de fourrures*⁴.

Ces mêmes caractéristiques, que l'on retrouve en partie dans le Burlesque américain, influencent aujourd'hui une partie du New Burlesque dit « vintage » ou « rétro ».

¹ Il ne faudrait cependant pas minimiser l'impact des danses exotiques dans le renouvellement des formes de la danse moderne, en n'en retenant qu'une utilisation scabreuse à dessein mercantile. Anne Decoret-Ahiha ou les études s'intéressant au travail de Ruth Saint Denis, de Maud Allan, de Mata Hari, montrent assez combien les danses exotiques ont permis l'abandon du classicisme et la mise en valeur d'un corps non corseté, de l'improvisation, etc. (J'y reviens en partie III). Voir par exemple DECORET-AHIHA, Anne, « Réinventer les danses exotiques : création et recréation des danses d'ailleurs au début du XX^e siècle » in *L'expérience métisse*, sous la direction de Serge Gruzinski, actes de Colloque du 2 et 3 avril 2004, Musée du Quai Branly, pp120-133 et KOLB, Alexandra, « Mata Hari's Dance in the Context of Feminity and Exoticism », *Gênero e Religiao nas Artes*, revue Mandrágora n° 15, editora da Universidade Metodista de Sao Paulo, 2009.

² Source Docteurs WITKOWSKI, G-J et NASS, L., *Le nu au théâtre*, op.cit, p195.

³ Il faut cependant rendre justice à Gaby Deslys d'avoir « inventé » la descente d'escalier au Casino de Paris ; la disparition précoce de celle-ci a, en quelque sorte, permis la brillante carrière de Mistinguett.

⁴ Communiqué à la presse du 7 novembre 1925. Source PESSIS, Jacques, CREPINEAU, Jacques, *Moulin Rouge*, op.cit, p76.

Lorsque le Lido et le Crazy Horse ouvrent leurs portes, respectivement en 1946 et 1951, concurrençant les revues du Moulin Rouge et des Folies Bergère, Paris s'impose comme la « capitale du nu »¹ et du Music-hall. Au début des années 60, l'arrivée du strip-tease américain différencie sur les scènes européennes un *nude-show* traditionnel dont Mistinguett ou Josephine Baker furent les plus célèbres ambassadrices, et un *nude-show* à forte connotation sexuelle, aux frontières du service érotique tarifé. Le Music-hall tendrait dès lors à devenir un vestige des Années Folles et de la décennie d'après-guerre, si les innovations du Crazy-Horse, dont les subtiles créations-lumière habillent le corps des danseuses, et son adresse dans le choix des stars invitées (Dita Von Teese en 2009, la playmate Claire Sinclair en 2010, Arielle Dombasle en 2007, par exemple) ne l'inscrivaient dans une actualité.

Marque d'un chauvinisme peut être, lorsque le strip-tease en provenance des Etats-Unis pénètre le territoire français dans les années 50, le Music-hall parisien est qualifié de « nu artistique » et élevé, un temps, au rang de neuvième art, par comparaison avec les *nude-shows* américains qui ont dérivé vers des formes plus racoleuses. C'est oublier un peu vite les belles années du Burlesque et l'influence de celui-ci dans le Music-hall français de l'après-guerre.

I.1.b. Le Burlesque américain, des *Black Crooks* à *This Was Burlesque* (1866-1965)

Dans la culture américaine de l'*antebellum*, le statut du théâtre, plus vastement du spectacle, est ambigu. Le conservatisme protestant qui mène de régulières croisades anti-théâtre, condamnant parfois à l'amende les artistes qui se produisent, et la faible densité de population des villes qui ne peuvent entretenir un théâtre, conséquence de l'itinérance des troupes², rendent peu lisibles les débuts d'un *proto-Burlesque*. Avant la seconde moitié du XIX^e et l'arrivée des premiers *legs-shows* en provenance d'Europe, il faut donc imaginer des spectacles ambulants, se produisant en périphérie des villes, dans les *honky-tonks* ou saloons, sur des bateaux-spectacles, dans les cirques ou encore,

¹ J'emprunte l'expression à Rémy FUENTES, *Striptease, Histoires et légendes*, Chapitre « Le Strip-tease arrive en France », *op.cit*, p96.

² Lorsque la clémence des autorités leur permet ponctuellement de se produire...

depuis les voitures à cheval. A l'instar du Vaudeville¹ dont il est un parent pauvre, dans un registre davantage égrillard, le Burlesque puise ses racines dans le cirque, les *minstrels* et les *medicine shows*. Si les *medicine shows* emploient leur art à vendre des cures-miracle, les numéros se bornant le plus souvent aux talents d'orateur du médecin charlatan, aux compétences de ses compagnons lorsqu'ils savent jouer du banjo ou pousser la chansonnette et bien entendu, à la convivialité des *girls* de l'équipe, les *minstrels-shows*, en revanche, vont créer un genre très populaire dans l'Amérique des années 1840 à 1880, dont Bernard Sobel donne la description suivante :

*The plaintive « coon » songs, the sentimental ballads, the soft-shoe dances, the elementary jokes and good-natured repartee were comfortably familiar, like the traditional burnt-cork make-up, striped trousers, straw hats, and banjos*².

La mise en scène de personnages noirs stéréotypés, les acteurs blancs se grimant le visage, accentuant roulements des yeux et démarches singulières, spécifique des *minstrels-shows*, ne sera que peu conservée dans le Vaudeville et dans le Burlesque. En revanche, le *minstrel-show* influencera leurs standards de représentation : une première partie dédiée aux chansons, aux plaisanteries et jeux de mots adressés au public, se clôturant par la grande marche d'un chœur d'hommes; une seconde partie, appelée « olio », qui mixe chants, parties instrumentales, danses, spécialités de la troupe, etc.

Les premiers spectacles de Vaudeville sont grossièrement bâtis pour satisfaire aux exigences d'un show-business local qui se résume le plus souvent aux soirées chahuteuses d'un *honky-tonk*. Perruques effroyables, nez rouges, numéros éculés et plaisanteries salaces alimentent le programme des réjouissances, sifflés ou encouragés par une assistance en pleine ébriété. Dans ce contexte, les *chorus-girls* jouent souvent les entraîneuses, fraternisant avec les clients pour écouler le stock d'alcool du patron. Le spectacle s'achève sur une petite pièce paillardes à laquelle participent tous les membres de la troupe et dont le titre est souvent sans équivoque : *After the Shower*, *The Villain Still Pursued Her*, *The Art of Flirtation*. A partir de 1860, le Vaudeville se sophistique, sous l'influence d'artistes et d'imprésarios tels que Tony Pastor, par exemple, qui ouvre son Opera House en 1865 avec l'intention de proposer des divertissements auxquels femmes et enfants pourront assister sans rougir. Il semblerait dès lors qu'une distinction s'effectue entre un Vaudeville « nettoyé » de toute vulgarité,

¹ Lorsque le Vaudeville sera évoqué dans ce chapitre, il s'agira du Vaudeville américain, forme comparable au cabaret, et non du Vaudeville français du XIXe et de ses « pièces bien faites ».

² SOBEL, Bernard, *A Pictorial History of Vaudeville*, Citadel Press, New York, 1961, p30.

plus volontiers reconnu comme art, et un Vaudeville trivial, cantonné pour les deux dernières décennies du XIX^e aux circuits de seconde zone, et que d'aucuns identifieront comme Burlesque :

Burlesque, unfortunately, has never been any of the fancy or sentimental things ascribed to it (...). It has never been a lusty form of folk expression or a national forum for satire or a showplace for knockabout hilarious slapstick. If Burlesque ever became too talented, it ceased to be burlesque. It became vaudeville or musical comedy¹.

Si Irving Zeidman semble un piètre défenseur du Burlesque auquel il a pourtant consacré un ouvrage, c'est parce qu'il prend soin de rappeler la vocation première du genre d'être un *sex-show* commercial. Il faut, selon lui, se prémunir contre la tentation d'édifier *a posteriori* un Burlesque « propre », possiblement « nationalisable ». L'histoire du Burlesque serait avant tout celle d'un genre qui a établi son succès sur le déshabillage plus ou moins osé de ses danseuses, tiraillé entre les exigences de la censure et celles de son audience masculine. « Ninety percent of the burlesque audiences go to burlesque theatres to see the girls », écrit Sidney Wire en 1913, faisant ainsi écho à la provocation de Sime Silverman, en 1909: « Were there no women in burlesque, how many men would attend? The answer is the basic principle of the burlesque business »². En tout état de cause, si Vaudeville et Burlesque commencent à se distinguer l'un de l'autre à partir des années 1860, le premier s'orientant vers des interventions davantage écrites, ambitionnant style et élégance, le second, provoquant le sensationnel par une exhibition toujours plus croissante du corps de ses danseuses, c'est aussi parce que l'arrivée de troupes européennes, à la même époque, joue un rôle important dans la création du genre nouveau que sera le Burlesque.

En septembre 1866, la troupe britannique *The Black Crook* se produit à New York : Lydia Thompson et ses *British Blondes* jouent *Ixion*, un mythe grec relativement peu connu. La plupart des rôles sont masculins et tenus par des femmes, Ixion échouant à Thompson. Cette virilité fictionnelle offre à ces dames l'occasion de porter des vêtements que la morale n'autorise pas. Un chœur de cent amazones dodues, couvertes de voiles diaphanes et de collants couleur-chair, dansent pour le plus vif plaisir des spectateurs américains. Si les honnêtes gens boudent le spectacle, celui-ci restera seize

¹ ZEIDMAN, Irving, *The American Burlesque Show*, op.cit, p20.

² Respectivement WIRE, Sidney, *The Billboard*, March 22, 1913. SILVERMAN, Sime, *Variety*, December 11, 1909. Cités par Irving Zeidman, *The American Burlesque Show*, Op. cit., p11.

mois à l’affiche, avant d’entreprendre une tournée triomphale dans les autres états d’Amérique. *The Black Crooks* ouvrent une brèche :

*For the first time in the history of the American stage, female nudity was exhibited not as an integral part of the plot, but frankly and with bravado for its own crass and pleasant appeal*¹.

Des spectacles inspirés des *British Blondes* s’épanouissent dès 1873. Statues vivantes en collants, chants et paillardises, cancan et révérences constituent l’essentiel des numéros de ce que l’on nomme encore, à l’époque, les *minstrels shows*. Des troupes féminines parcourent les villes avec des programmes alléchants, comme celui-ci, cité par Zeidman : « Grand Ballet (...), Grand March by Fifty Young Ladies Around the Dress Circle.»² Comme pour le Music-hall européen, la découverte des danses orientales, notamment lors des représentations de *Little Egypt* à la *World Columbian Exposition* de Chicago, en 1893, inspire les numéros du Burlesque qui se réapproprie les mouvements de bassin orientaux. C’est la naissance du *Bump and Grind*, littéralement « frapper et moudre », consistant à onduler les hanches d’avant en arrière et de haut en bas, et qui deviendra l’une des bases techniques des effeuilleuses du Burlesque. Dans le sillage de *Little Egypt*, les compagnies proposent dès lors *Turkey show*, *Salome Dance*, *Turkish Bathers* ou encore *Turkish Harem*, adjoignant à leurs fausses danseuses blondes (depuis les *Blondes* de Lydia Thompson, l’appellation est à la mode) de non moins fausses danseuses orientales (*Oriental cooch dancers*).

Un circuit de diffusion se tisse progressivement durant la dernière décennie du XIX^e, jusqu’à s’organiser, au début du XX^e, en deux réseaux de théâtres distincts, *The Western Wheel* ou *Empire Circuit*, et *The Eastern* ou *Columbia Wheel*. Le Burlesque devient rapidement un secteur florissant. Alors que le Vaudeville périclité jusqu’à sa disparition au début des années 1930, le Burlesque se pérennise et connaîtra encore de belles années jusqu’en 1950, longévité qui s’explique par l’adaptation du genre à l’évolution des mœurs : quand le Vaudeville se sclérose et ne résiste pas à la popularisation de la télévision, le Burlesque mute d’un spectacle de variétés où humoristes, soubrettes, chorus girls et chanteurs se partagent la scène, aux débuts d’un strip-tease enfin désigné par son nom, devenant une institution américaine et s’exportant en Europe.

¹ ZEIDMAN, Irving, *The American...*, *op.cit.*, p21.

² *Ibid.* p.29.

Il faut en effet distinguer le Burlesque de 1860 aux années 1910 et le Burlesque des années 20 à 40. Le dévoilement de la nudité, habilement orchestré, qui fera la gloire des stars du Burlesque des années 30, est impensable aux premières heures du genre. Si le corps est exposé, il est recouvert de collants transparents ou colorés, qui font d'ailleurs l'objet de violentes critiques, voire dans certains états, d'interdictions. En revanche, l'impudeur est entretenue par des voies détournées : regards « flirtant », jeux de mots équivoques, mouvements de bassin explicites, vibrations de douzaines de postérieurs effrontément présentés au public, chansons engageantes (*Kiss Me, I've Never Been Kissed Before*, par exemple). Au début des années 1900, l'arrestation d'Olga Nethersole parce qu'elle avait reçu un baiser sur scène ou la condamnation d'une autre danseuse à dix dollars d'amende pour « déhanchement indécent », donnent une idée des limites consenties à l'indécence. Il en va autrement pour le Burlesque des années 1920. Sous l'influence du jazz, certains shows deviennent plus rythmés :

The chorus girls on the runway, yelling, shimmying directly at and over the men, the music blatant, jangling and dissonant, the audience alternately hooting or derisively encouraging – it was a demoniacal, orgiastic spectacle¹.

Dans un même mouvement, le *modus operandi* des effeuilleuses, qui inspire aujourd'hui les artistes du New Burlesque, commence à se préciser. Il ne s'agit plus seulement d'agiter le bassin, mais de se dévêtir langoureusement et lentement, bouton par bouton. Les collants sont désormais désuets ; *chorus girls* et *headliners* arborent *pasties* ou *nippies*, bijoux qui dissimulent leurs tétons, et le *g-string*. Les effeuillages se détachent du reste du programme, supplantant presque les numéros comiques ou musicaux : on agrandit le proscénium qui s'avance vers la salle, afin que l'effeuilleuse y circule librement. Les numéros se singularisent. Chaque vedette développe son univers, créant ses propres costumes et concevant le *gimmick* qui saura la distinguer des autres. Gypsy Rose Lee est connue pour ses saillies verbales et son érudition. Sally Rand doit son succès à sa danse des éventails. Lili St. Cyr débute en faisant s'envoler son *G-string* à la fin de son numéro ; elle fera scandale en détournant la classique scène du bain : « dans la baignoire transparente éclairée de l'intérieur, seules les bulles de savons camouflent sa nudité. »² Yvette Dare entraîne des perroquets à la dévêtir. Dixie Evan's est la « Marilyn Monroe » du Burlesque.

¹ Zeidman, Irving, *The American...*, *op.cit.*, p110.

² FUENTES, Rémy, *Striptease...*, *op.cit.*, p166.

Selon Rémy Fuentes, les années 40 marquent un tournant dans l'histoire du Burlesque. Les nombreuses attaques que subissent les effeuilleuses, certaines cumulant les procès, les mènent paradoxalement à multiplier les provocations. Leurs pseudonymes deviennent de véritables slogans publicitaires : Rita Ravell la Tentatrice latine, Winnie Garrett la Rousse enflammée ou encore, Scarlett O'Hara la Fille excitante au châssis classieux. Sous le coup des interdictions, les théâtres ferment, pour le plus grand bénéfice des *night-clubs* qui récupèrent l'effeuillage. Celui-ci subit alors des métamorphoses qui vont progressivement signer la fin du genre. L'exiguïté des lieux réduit l'espace de l'effeuilleuse, celle-ci se produisant de plus en plus souvent à même le sol, voire au milieu des consommateurs :

Blaze Starr qui, à ses débuts, jouait sur le registre de l'élégance, descend de la rampe et se promène dans la salle sur l'air de « That's My Desire », en lançant à la cantonade : « Qui veut me poudrer le derrière ? » (...) Hors du circuit burlesque, les danseuses exotiques sont de plus en plus nombreuses et, pour se faire un nom dans la profession, chacune doit être plus démonstrative que l'autre¹.

Le strip-tease moderne commence à s'ébaucher dans les années 50. Les préludes de ce nouveau genre, (il n'est plus alors question de Burlesque), donné comme institution américaine, s'exporteront dans l'Europe de l'après-guerre. En France s'organisent les premiers concours de strip-tease amateur; dès 1955, « de nombreuses petites salles (...) se spécialisent dans l'exploitation du strip-tease "express" (...) Comme aux Etats-Unis, l'effeuillage à la chaîne se multiplie. »² La libéralisation de l'exploitation commerciale du sexe, au cours des années 60, entérine définitivement la disparition du Burlesque. Et si les *pin-up* des années 50-60 qui envahissent les couvertures de magazines et les réclames publicitaires, inspirent aujourd'hui une partie du New Burlesque, il faut cependant rappeler qu'à l'époque, elles sont déjà partiellement victimes d'une *sexploitation* naissante qui spéculait davantage sur la taille de leur tour de poitrine que sur l'originalité de leur prestation³. Lorsqu'en 1962, Ann Corio remporte un franc succès à Broadway, le titre de sa revue ne permet cependant aucune illusion : *This was Burlesque* met en scène les numéros d'un genre désormais désuet.

¹ *Ibid*, p82.

² *Ibid*, p115.

³ « Les danseuses exotiques apparaissent en pleine page avec le détail de leurs mensurations. » « Les *Big Bosoms*, *Busty Babes* ou *Buxom Beauties*, plus familièrement appelées *B and B* (...) occupent les pages des magazines », *ibid*, p90-91.

I. 2. La culture Burlesque

I.2.a. Naissance et essor du New Burlesque (Années 90 à aujourd'hui)

Au cours des années 80, une partie de la jeunesse américaine redécouvre et s'entichent de sa propre culture populaire des années 50. Le *Rockabilly* et le *Swing* animent à nouveau les clubs où de jeunes adultes, qui ont exhumé des greniers robes à pois, crinolines, perfectos, cravates et gomina, renaissent aux joies du twist. Mais le courant ne se borne pas à la seule culture rock des années 50. Emblématiques de l'époque, les cartes postales et les affiches de pin-up sont de nouveau collectionnées ; les films *Striporama*, *Teaserama* et *Varietease*, réédités en 1993¹, font connaître les reines d'un Burlesque sur le déclin, Tempest Storm, Rosie Royce, Bettie Page, qui deviennent les icônes de la nouvelle génération. De façon spontanée et conjointe, des strip-teaseuses et des gogo-danceurs, lassés des shows érotiques *mainstream*, commencent à créer leurs propres spectacles, qui se révèlent humoristiques et décalés, voire teintés de fétichisme, et imprégnés de toute la subculture américaine des années 30 à 50². Cependant, comme le souligne Michele Baldwin, ces précurseur.e.s du New Burlesque sont encore dans une relative méconnaissance de ce qui constitue leurs racines. A l'aube du mouvement, les artistes ne savent encore définir leur pratique qu'ils appellent, pour la distinguer du strip-tease des *table-dance* clubs, « *performance art* », « *female-to-female drag* », « *creative-stripping* », « *comic-erotic-performance* » ou encore, « *weird-nude-performance* ».

De part et d'autre des Etats-Unis, des troupes s'organisent : à Los Angeles pour le *Velvet Hammer Burlesque*, à Seattle pour les *Fallen Women Follies*, à Coney Island pour le *Circus Sideshow*. La scène new-yorkaise est d'autant plus bouillonnante qu'elle exerce un contre-pouvoir à la politique « épuratoire » du maire³ qui ferme clubs de strip-tease et sex-shops. Une conscientisation de leur propre inscription dans un courant commence à se créer chez les artistes, au cours des années 90 :

My performance art was already known for partial nudity, and the next thing I knew I was doing burlesque quite by accident. Someone said, 'I love your burlesque', and I thought, 'Oh, that is kind of what I'm doing.' It was a

¹ Source BALDWIN, Michele, *Burlesque {and the New Bump-n-Grind}*, Speck Press, Denver, 2004, p19.

² Je reviendrai sur les différentes influences du New Burlesque au chapitre I.2.c de cette partie.

³ « New York's revived scene was not just a rebirth, but also a reaction to Mayor Rudy Giuliani's sanitization of the city », Michele Baldwin, *Burlesque...*, *op.cit.*, p28.

*subconscious inspiration, I think, and once I realized what I was doing, my interest in it grew*¹.

Les artistes s'intéressent alors aux origines de leur pratique, découvrant le *Burlesque Hall of Fame*, parfois connu sous le nom d'*Exotic World Museum*. Le musée, fondé par la Reine du Burlesque Jennie Lee au milieu du désert de Las Vegas, et préservé par son amie et collègue Dixie Evans, compte une incroyable collection de costumes d'époque, de photographies, de lettres et de témoignages audiovisuels. *Miss Exotic World*, créé en 1990, à l'initiative de l'*Exotic World Museum*, élit la Reine du Burlesque de l'année, et permet de propulser sur une scène bientôt internationale des artistes telles que Catherine D'lish, réputée pour son *teasing* rétro-classique, Miss Dirty Martini et son glamour « *overweight* », Erochica Bamboo, artiste multiforme qui s'inspire autant des marquises du XVIII^e libertin que des geishas et des rêveries de Méliès, ou encore la sulfureuse Kitten deVille qui débuta dans le *Velvet Hammer Burlesque*. Au début des années 2000, des festivals toujours plus nombreux s'organisent. Au *Toronto Burlesque Festival*, au *Southwest Burlesque Festival* d'Albuquerque, au *Texas Burlesque Festival* d'Austin, à *Vancouver Burlesque Festival*, ou encore au *Colorado Burlesque Festival* de Denver, pour n'en citer que quelques uns, performeur-se-s se rencontrent et échangent sur leur pratique, animent des *masters-classes* et répondent aux interviews. Des revues, des livres, des sites et des blogs² relayent le phénomène. *Burlesque Magazine*, *21st Century Burlesque* ou *Pin Curl* éditent des interviews d'artistes, commentent l'actualité, offrent des conseils aux débutantes ; l'ampleur du mouvement n'échappe pas aux maisons d'édition qui commencent à publier les photographies et les ouvrages d'artistes du New Burlesque : *Tease*, d'Immodesty Blaize, *Dita : Striptease* et *Dita : Fetish Goddess*, de Dita Von Teese, *The Burlesque Handbook*, de Jo « Boobs » Weldon³.

Depuis les années 2000, le New Burlesque s'exporte à l'étranger. L'exposition *New Burlesque* de Katharina Bosse, qui met en scène les artistes dans une Amérique de série B, clin d'œil aux subcultures qui nourrissent le genre, est organisée à Cologne, Chicago, Paris, Rottweil et Kitzbühel entre 2002 et 2005. La publication du catalogue de l'exposition par les éditions françaises *Filigranes* en 2003, alors que l'édition

¹ World Famous *BOB*, citée par Michele Baldwin, *Burlesque...*, *op.cit.*, p29.

² www.Joebates.com, www.bootlegburlesque.com, <http://burlesquebeat.com/>, <http://burlesque-today.livejournal.com/> etc.

³ Respectivement aux Editions Edbury Press, UK, 2009. Harper Collins, USA, 2009, Marquis Edition, 2010, Harper Collins, USA, 2010.

américaine sera plus tardive¹, montre l'intérêt grandissant de la France pour le phénomène. Une scène Néo Burlesque parisienne commence en effet à trouver son public : en 2003, l'artiste pluridisciplinaire Juliette Dragon crée *Le Cabaret des Filles de Joie*, qui regroupe des artistes de tous bords, danseuses, comédiennes, musiciennes, graphistes. Dès 2004, le *Drag King Fem Show*, animé par Wendy Delorme, M. Mister et Louise De Ville, performe les stéréotypes de genre, les trois artistes aimant à se travestir en voyeurs, petites filles perverses, femmes au foyer, pinup, putains ou macho men, et à jouer avec des *sex-toys* sur scène². Proche de cet univers, le groupe *Kisses Cause Trouble* mixte « le glam rock, le punk fétichiste version The Cramps (cuir et porte-jarretelles), le cabaret des années trente et les grandes divas vulgaires de la culture *queer* (les homos qui n'ont pas honte d'être des tapettes) à la Divine. »³ L'effeuillage Burlesque participe de ces shows militants *queer*. En 2009 enfin, Paris inaugure le *Paris Burlesque Festival*.

Le film *Tournée* de Matthieu Amalric, en 2010, fait découvrir le phénomène à une plus large audience française. Sur les marches du *Festival de Cannes*, les performeur-se-s américain-e-s, Dirty Martini, Julie Atlas Muz, Mimi le Meaux, Kitten on the keys, Evie Lovelle, et Roky Roulette, attisent la curiosité des médias. Les robes colorées et *vintage*, les cheveux peroxydés et l'exubérance de « ces cinq femelles cinglées », « salaces, bavardes, tonitruantes, drôles, outrageusement maquillées »⁴, détonnent dans le contexte guindé et starisé du festival. Durant deux ans, les vedettes du film se produisent en France à guichets fermés. Le succès de *Tournée* et du cabaret qui lui a succédé ont contribué à l'essor du mouvement en France. Les scènes et les festivals se sont multipliés : Lyon compte à présent des soirées *Burlesqu'O'rama*; les artistes organisent régulièrement des événements, parmi lesquels, par exemple, les *Glitter Fever* de Miss Glitter Painkiller, les *Oh La La Party* de Emilie Oh La La ou les soirées *Pretty Propaganda* de Louise de Ville.

Le New Burlesque a également gagné le reste de l'Europe. En 2006, Londres crée le *London Burlesque Festival* ; au Volupté, « The Most Decadent Little Super Club

¹ *Distributed Art Productions* de New York en 2004.

² “We perform gender stereotypes - yes, we love being a voyeur, a little girl who likes suckers, a housewife, a macho man, a gay boy's band, a pinup, a female whore, a perverted dyke, a straight white man... We love dildos and play with them on stage.” <https://www.facebook.com/pages/The-Drag-King-Fem-Show/20407186297712?sk=info&filter=12>

³ KSSIS, Nicolas, « Kisses Cause Troubles. Ras-le-bol de la norme », *Regards*, février 2007.

⁴ SANTUCCI, Françoise-Marie, « Mimi Le Meaux et Dirty Martini, talents aiguilles », *Libération*, 14 mai 2010, <http://next.liberation.fr/cinema/0101635344-mimi-le-meaux-et-dirty-martini-talents-aiguille>

in Town »¹, au Café de Paris, Au Proud Cabaret, des revues britanniques se produisent. Le Palais Mascotte de Genève organise régulièrement des soirées New Burlesque avec des thématiques différentes (*Money, Money, Las Vegas* et *1001 Nuits*, par exemple, cette année). Milan compte maintenant des *Sparkling Burlesque Night, Burlesque Night and Cabaret Ball* et des *Varietease Showtime*. La Suède et la Finlande sont également très actives et ont leurs festivals internationaux, le *Stockholm Burlesque Festival* et le *Helsinki Burlesque Festival*. Pour donner un échantillon du phénomène du New Burlesque sur un plan international, je citerai encore le *Hi Ball Burlesque* de Melbourne qui s'est créé en 2002 à l'initiative de trois artistes australiennes souhaitant développer, avec succès, la pratique dans leur pays, la petite communauté Burlesque de Nouvelle Zélande qui commence depuis trois ans à élargir son réseau de production (avec les artistes Miss La Vida, Miss Busty la Belle ou encore Eva Strangelove) et enfin, les *Murasaki Babydoll* du Japon qui se sont fait connaître au festival *Tease-o-rama* de San Francisco.

I.2.b. Ethique et pratique du métier

To me, burlesque in 1994 seemed like punk rock. It was a natural transition (...) It was a small group of like-minded girls who were saying 'fuck you' to the cookie cutter models and the sex industry, run by men telling us what we should look and act like. We had a different idea of sex and glamour, body size and music, and we were not afraid to put ourselves on stage and say, 'Look at this, we are putting some danger back into being a girl, some tease and surprise'².

Dès ses débuts, le New Burlesque est une réaction à l'hégémonie des représentations du corps féminin dans la presse féminine, la publicité et les clubs de strip-tease où les précurseur-e-s du mouvement ont souvent débuté leur carrière. Blondeur, minceur et candeur sont les normes d'une féminité que le complexe mode et beauté continue à nous vendre, aujourd'hui encore³. Il s'agit donc de s'opposer aux standards contemporains d'une beauté féminine orchestrée par les hommes, comme le souligne Kitten de ville⁴, et de renouer avec un glamour qui ne se borne pas uniquement aux critères esthétiques d'un corps, mais qui réside dans le charisme, la joie et la

¹ <http://www.volupte-lounge.com/>

² Kitten de Ville, « The Queen of the Quake », *Burlesque Magazine* n°5, <http://www.burlesquemag.com/>

³ Voir à ce sujet le livre de Mona CHOLLET, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Editions Zones, février 2012.

⁴ Rappelons au passage que les créateurs de Haute Couture, les directeurs d'agence de mannequinat ou de publicité sont (plus que majoritairement) des hommes.

singularité de la performeuse. Certaines troupes sont même radicales : lors de ses auditions, Michelle Carr, du *Velvet Hammer Burlesque*, avait établi une grille de critères de sélection, parmi lesquels figurait en deuxième position : « No fake breasts »¹.

Autre ambition féministe, la volonté de concilier « pouvoir de séduction » et « libération de la femme », sans que les deux termes ne s'excluent, est régulièrement évoquée. « Beaucoup de femmes ont peur d'être sexy, car les filles sexy sont trop souvent cataloguées comme stupides »², explique Juliette Dragon, faisant écho à Miss Glitter Painkiller : « Le féminisme ne veut pas non plus dire que la femme n'a pas le droit de jouer de sa séduction et qu'elle doit s'habiller comme une patate! »³ Il s'agit donc de renouer avec les accessoires emblématiques d'un glamour hollywoodien ou avec les charmes de la Belle-Epoque, crinolines, corsets, talons-aiguilles, faux-cils et porte-jarretelles, sans les concevoir comme des instruments de soumission à l'homme.

La distinction nécessaire à faire entre le strip-tease moderne (et, d'une certaine façon, l'industrie pornographique) et le New Burlesque, anime également les performeur-se-s, qui emploient d'ailleurs plus volontiers le terme « effeuillage » pour désigner leur pratique. Les premières troupes de New Burlesque eurent même soin de rappeler aux postulantes qu'elles ne souhaitaient ni *porn-stars*, ni strip-teaseuses professionnelles, encore moins de vulgarité dans les mouvements⁴. C'est également ainsi que se concevait le métier de strip-teaseuse, avant que la *sexploitation* n'en modifie les conditions : « No vulgar displays of human biology or a peek into the dark crevices of human anatomy then, no sir! »⁵ Tétons et sexe sont donc dissimulés, la nudité est proscrite ; elle paraîtrait incongrue. Ce qui motive en effet le déshabillage n'est pas l'exhibition sexuelle, mais un jeu savamment organisé autour de la lenteur, de la suggestion et du *teasing*. « Le symbole, c'est Rita Hayworth dans *Gilda*: elle enlève juste un gant et l'effet est incroyable! »⁶. La dextérité, l'humour ou l'inventivité avec lesquels l'artiste ôtera ses vêtements sont salués, et par la profession, et par l'assistance

¹ Source BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit*, p51.

² BALLETT, Virginie, « Désinhibez-moi », *Libération*, 26 avril 2011.

³ CASSELY, Jean-Laurent, « Comment le strip-tease est devenu féministe », blog *Slate.fr*, 22 octobre 2009, <http://www.slate.fr/story/11937/comment-le-strip-tease-est-devenu-feministe>

⁴ « No bad attitude » figure dans les exigences du *Velvet Hammer Burlesque*. *Le Cirque Rouge*, lui, s'était contenté de placarder à l'entrée de ses locaux : « No Fake Boobs, No Stripper Moves ». Source BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit*, p51.

⁵ EVANS, Dixie, « That old bump and Grind », article de Tom Garretson, *Paraphilia magazine*, Issue 3, p51.

⁶ Lila O, « Strip-tease Burlesque. Le retour des Pin-up », article de Laurent Favre, *L'Illustré*, 20/04/2011.

dont il faut rappeler qu'elle est plus majoritairement composée de femmes que d'hommes, *a contrario* de la clientèle des clubs de strip-tease moderne.

Discipline artistique donc, et non service érotique, le New Burlesque propose de véritables spectacles qui requièrent créativité et originalité. Chacun(e) doit développer son univers, en se nourrissant des multiples références qu'offrent le Burlesque, le Music-hall, le cinéma de l'âge d'or hollywoodien. « Faites des recherches ! » conseille Miss Ann Thropy, « je vois trop de débutantes reprendre des numéros qui existent déjà sans rendre hommage aux artistes qui les ont créés. »¹ La connaissance culturelle et historique du courant permet de nourrir l'imaginaire de l'artiste. Dita Von Teese s'est notamment fait connaître en prenant son bain dans une coupe de *Martini* géante, un classique du genre inventé par Lili St.Cyr² ; la *Fan-dance* de Sally Rand compte maintenant parmi les incontournables des concours de New Burlesque « rétro-chic ». Si l'intérêt des performeuses pour le travail de leurs aînées a permis la perpétuation des standards du Burlesque, la nouvelle génération ne se contente toutefois pas d'une reproduction servile. Elle (ré)invente la discipline en lui faisant bénéficier des apports des *subcultures* postérieures aux années 30. « [Le] néo-burlesque (...) serait un peu la face anarchiste du burlesque : il n'y a aucune limite aux choix de musique, aux thèmes, aux costumes, aux revendications, à la mise en scène ou à l'audace! »³ Immodesty Blaize puise ainsi son inspiration auprès des héroïnes hitchcockiennes, de Brigitte Bardot ou des top-models des années 90 ; lors de la création de ses numéros, Valentina Del Pears se réfère aux classiques du cinéma, « comme *Le Dictateur*, *The Attack of the 50 Foot Woman* ou *Scarface* d'Howard Hughes », son numéro « *Le Cass*, quant à lui, est un clin d'œil à Arsène Lupin (...), *Pierrot* [est] inspiré par David Bowie »⁴.

Le nom de scène (*moniker*) participe de cette créativité nécessaire au show. Certain-e-s transforment le nom d'une ancienne Reine du Burlesque (Gypsy Wood fait possiblement référence à Gypsy Rose Lee et Lillian Starr, à Blaze Starr) ; d'autres font entrer un peu d'alcool dans la composition de leur nom (Champagne Sparkles, Dirty Martini ou Cerise Diva Champomy⁵) ou ne refusent pas quelque gourmandise (Sucre d'Orge, Louise Berlingot, Pomme d'Amour). Les américaines sont, quant à elles, très sensibles aux noms à consonance française (Mimi Le Meaux, Kitten De Ville, Michelle

¹ Ann Thropy, entretien avec Romain, <http://www.soburlesqueblog.com/p/interviews.html>

² A la différence toutefois que Lili St. Cyr préférerait le champagne.

³ Lily Delys, entretien avec Romain, <http://www.soburlesqueblog.com/p/interviews.html>

⁴ Valentina Del Pearls, entretien avec Franz, <http://beburlesque.com/entrevues/entrevue-avec-valentina-del-pearls>

⁵ Cette dernière est sage.

L'amour). Le cabaret berlinois trouve aussi ses adeptes (Idda Van Munster, Eva Von Slut, Générale Inga Waffenkülo). Citons encore les électrons libres, dont le nom ambitionne surtout la cocasserie : A'Dora Derrière, Canelle Doublekick, Cherry Shakewell, Kalani Kokonuts.

Le New Burlesque procède également d'une véritable « culture de soi ». Pour nombre de performeur-e-s, il est un art de vivre davantage qu'un métier, réclamant de l'artiste qu'il-elle se façonne quotidiennement. Le *teasing* ne peut s'acquérir que par une étude approfondie des gestes, des déplacements, des regards dits « glamours », et par l'apprentissage des techniques du métier (poser des faux-cils, marcher sur des talons hauts, lacer un corset, enfiler une chaussure sans le faire « avec les pouces comme chez mémé »¹, ôter ses bas langoureusement, etc.). L'artiste Néo Burlesque travaille donc régulièrement maintien et gestuelle (la plupart suivent des cours de danse ou sont danseur-se-s), apprend à se coiffer et à se maquiller : « Si on ne connaît pas [la culture], on ne fait pas les bons gestes. Par exemple, un coiffeur professionnel ne sait pas faire la coiffure que moi je sais faire, parce que je l'ai apprise de ma grand-mère »². Cette culture de soi atteint parfois les frontières du *body-art* ou de la *body-modification*. Certaines artistes pratiquent le *tight-lacing*, discipline qui consiste à porter un corset tous les jours, pour réduire le tour de taille. Elles se composent ainsi, années après années, une silhouette digne des gravures d'antan, quand le port du corset modelait le corps de la femme dès la puberté. Les tatouages participent de ce façonnage de l'artiste. Très répandus dans la communauté New Burlesque, ils sont, pour certain-e-s, une véritable « seconde-peau » que le costume valorise; pour d'autres, ils font partie du personnage et jouent sur les références de l'univers, pin-up pour les inspiré-e-s du Rockabilly, figures de *Santa Muerte* pour un New Burlesque à tendance fétichiste ou *freaks*, par exemple. Ils se font parfois acte de contestation, les artistes tatouées témoignant, en effet, de vives critiques rencontrées : « Pour certains/certaines, les filles du burlesque doivent avoir la peau vierge et un physique très épuré. »³

¹ BALLET, Virginie, « Désinhibez-moi », *Libération*, 26 avril 2011.

² Lada Redstar, « Strip-tease Burlesque. Le retour des Pin-up », article de Laurent Favre, *L'Illustré*, 20/04/2011.

³ Cerise Diva Champomy, entretien avec Marie Meier,

<http://www.burlesquecorner.com/2011/01/interview-with-cerise-diva-champomy.html>

Michelle Baldwin témoigne également de cette critique d'un journaliste du *New York Press* : « I don't know how you can do beautiful, glamorous burlesque with tatoos », *op.cit.*, p131.

La confection des costumes tient également une place importante. Cette *do-it-yourself* tradition que les artistes ont héritée de leurs aînées¹ ne résulte pas uniquement d'un manque de ressources, mais témoigne aussi du plaisir de maîtriser toutes les étapes de création. Chiner dans les puces, les brocantes *vintage* et sur internet, pour y dénicher la pièce rare qui complètera la parure de scène, est habituel. L'œil s'exerce : « Je suis toujours émue quand j'ai l'occasion de détailler les points de diminution derrière le mollet ou le 'trou de serrure' derrière la cuisse et le soin avec lequel les bas doivent être fabriqués »². Les artistes créent parfois elles-mêmes leur *nippies*, certain-e-s les commercialisant³, ou « passe[nt] des nuits à broder des culottes »⁴. Partie prenante du numéro, le costume allie, à ses atouts esthétiques, une commodité facilitant l'effeuillage. Les crochets et les lacets doivent pouvoir se détacher aisément, d'autant plus lorsque le numéro contraint l'artiste à effectuer danse ou acrobatie.

La posture sciemment artisanale qui se traduit dans la conception des numéros participe aussi d'une appartenance à une *subculture*. Même si quelques performeuses ont atteint une notoriété internationale, la plus célèbre d'entre elles étant incontestablement Dita Von Teese, la majeure partie des artistes considère avant tout l'effeuillage comme une passion dont il ne faut attendre aucune rétribution et poursuivent en parallèle une autre activité professionnelle. Né dans les milieux underground des soirées américaines, fétichistes, *queers*, *geeks* ou *rockabilles*, le phénomène poursuit son évolution en dehors des institutions⁵. Son réseau de diffusion se tisse donc essentiellement au sein de la communauté ; les festivals, même internationaux, sont souvent à l'initiative d'un-e artiste (*Le Paris Burlesque Festival* a ainsi été créé par Juliette Dragon, fondatrice également de l'*Ecole des filles de joie*) qui organisent également leurs soirées, de la location d'un lieu à la programmation des artistes, en passant par la gestion de la communication et des relations à la presse. Inutile d'ajouter que l'économie du New Burlesque est majoritairement souterraine et que la prestation des artistes est rarement encadrée par des contrats de travail. Les

¹ "Gypsy Rose Lee had a sewing machine mounted in the back of her Rolls Royce, and Tempest Storm and Blaze Starr also sewed their own costumes. Often, when they came up with a new act, the girls would just rework an old costume, adding a few more sequins, cutting up a top to make a bra..." BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit*, p67.

² Lily Delys, entretien avec Romain, <http://www.soburlesqueblog.com/p/interviews.html>

³ Lady Tornade a ainsi ouvert sa propre boutique où elle vend ses créations de *nippies*.

⁴ Mrs Rose et Wanda de Lullabie, entretien avec Romain, <http://www.soburlesqueblog.com/2011/09/pour-ce-nouvel-article-de-la-rentree-je.html>

⁵ En France, quelques structures institutionnelles se sont intéressées au New Burlesque, notamment le Lieu Unique à Nantes, mais il s'agissait uniquement de la programmation des vedettes du film *Tournée*. Le Ministère de la Culture et de la Communication semble encore ignorer le phénomène pour l'instant.

frontières entre un New Burlesque professionnel et un New Burlesque amateur sont ténues ; j'ajouterais même qu'elles ne se pensent sans doute pas en ces termes, mais sont davantage conçues sur un mode débutant-e/initié-e/star qui se partagent d'ailleurs souvent la scène.

I.2.c. Classique-Vintage, Fetish, Trash-burlesque, Queer, Boylesque... Taxinomie des divers courants possibles du New Burlesque

Classifier les différentes mouvances du New Burlesque est une entreprise simplificatrice, à laquelle s'opposent nombre d'artistes, préférant au contraire ne pas se cantonner à un seul univers. On peut toutefois dénombrer quelques influences, dans lesquelles certain-e-s s'inscrivent avec récurrence¹.

Le « classique-vintage » ou « rétro-chic » s'inspire du Burlesque et du Music-hall. L'élégance et le raffinement d'antan sont recherchés ; les artistes vont puiser dans les standards (*old routine*) des reines du *Bump and Grind*. Aux *fane-dance* et *champagne-glass routines* déjà évoquées, s'ajoutent d'autres numéros, comme le *birdcage* ou le *spiderweb* qui emprisonnent une effeuilleuse faussement désarmée dans une cage d'or ou une toile d'araignée, ou la danse des ballons qui couvrent le corps de l'effeuilleuse avant qu'elle ne les éclate un à un. Les classiques du Music-hall trouvent aussi une seconde vie : la ceinture de banane de Josephine Baker ou la danse de Salomé ont fait l'objet de nombreuses reprises. Si Dita Von Teese reste scrupuleusement fidèle au modèle original, volonté qui fait d'ailleurs sa spécificité², les plus célèbres de ses consœurs, Catherine D'Lish, Cherry Malone ou Dirty Martini, s'inscrivent dans une réactualisation des numéros. D'Lish n'est plus l'innocente victime d'une araignée géante qui lui ôte ses vêtements : elle devient l'araignée et se contorsionne sur la toile. Le courant *vintage* s'intéresse également au Burlesque des débuts, voisin du Vaudeville, qui produisait encore, aux côtés des effeuilleuses, humoristes, chansonniers, imitateurs, acrobates et Mr Loyal. La troupe Burlesque *As It Was* compte ainsi un ventriloque, une chanteuse, des effeuilleuses, et met en scène des petits actes, proches de ceux que l'on pouvait trouver dans le Vaudeville ; ses revues s'achèvent sur un grand final de *chorus-girls*.

¹ Je ne prétends pas à l'exhaustivité. Découvrant, à chaque nouvelle recherche, des ramifications et des influences que j'ignorais, je suppose que j'en oublierai ici.

² "You don't see authentic burlesque being done today. I think that Dita is very close." Rick Delaup, historien américain, cité par BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit*, p77.

Si la communauté fétichiste possède ses propres réseaux, indépendants de ceux du New Burlesque, elle influence cependant quelques effeuilleuses. Le fétichisme partage avec le BDSM¹ les mêmes inspirations sadiennes : sombres donjons où les victimes attachées reçoivent coups de fouet et fessées, humiliation en société, tortures à la cire chaude et autres réjouissances punitives. Nombre de performeuses fétichistes, qui organisent des sessions publiques de bondage et de *spanking*, se produisent parallèlement sur les scènes de New Burlesque. Vivid Angel ou Dita Von Teese y firent leurs premiers pas ; le *Montréal Fetish Weekend* produit des effeuilleur-se-s ; dans le sillage d'un fétichisme glamour, Lala Morte renverse de la cire sur son ventre à la *Paname Burlesque Revue* de 2010 et on lace à même le dos de Roxy Diamond, couvert de piercings, un ruban de soie, au *Cabaret Bizarre* de 2010. Certaines bases du costume fétichiste, telles que corsets, bustiers, porte-jarretelles, laçages, sont évidemment similaires à celles du New Burlesque, qui emprunte à son tour le latex du fétichisme. La créatrice de la ligne *Anatomic Bomb* confectionne ainsi des tenues de pin-up ou de stars hollywoodiennes en latex coloré² et performe elle-même, sous le nom de Bunny Warren. L'icône du fétichisme, Bettie Page, pin-up qui se fit connaître dans les films d'Irving Klaw, où elle apparaît notamment attachée avant d'être fessée par sa maîtresse³, est régulièrement citée comme une référence. La fessée publique participe d'ailleurs du folklore Burlesque : Juliette Dragon chantait ainsi *Spanke me*, joignant le geste à la parole, en juin dernier à la Bellevilloise ; lors d'une *Oh La La Party*, à Grenoble, la maîtresse de cérémonie fit monter sur scène un jeune homme que toutes les participantes fessèrent avec application.

Le New Burlesque *fetish* côtoie un autre courant que d'aucuns définissent comme « *trash* ». Le *Trash-burlesque* propose un genre plus sombre, volontairement inquiétant, cherchant la provocation sur un mode identique aux happenings, comme l'effeuillage de Missy Macabre dans une baignoire remplie de tessons de bouteille ou les shows de Roxy Velvet qui éteint des cigarettes dans sa bouche, sort des faux boyaux de son ventre ou, costumée en infirmière des années 40, se couvre d'hémoglobine et s'enfonce des aiguilles sous la peau. Une partie du *Trash-burlesque* revisite aussi la tradition des *freakshows*, mais détourne l'ancienne exhibition d'êtres humains,

¹ Bondage/ Domination et Discipline/ Soumission et Sadisme/ Masochisme.

² <http://www.anatomicbomb.com/marilyn-monroe-collection-20-c.asp>

³ *Spanked Slave Girl*, 1955, réédité dans la compilation *Bizarro Sex Loops! #20*, Something Weird Video, 2008.

considérées comme des bizarreries de la Nature, en performance de *self-made-freaks*¹. Au *Cabaret Bizarre*, on peut admirer des cracheur-se-s de feu, des fakirs modernes qui s'enfoncent des clous dans les gencives, des effeuilleuses à barbe et des Monsieur ou Madame Loyal. L'univers du courant « *freakshow* » n'est pas toujours noir. Il peut aussi détourner les références du genre sur un mode ludique : Julie Atlas Muz se caresse avec une fausse main « baladeuse » qu'une mécanique rend indépendante d'elle, des gorilles géants perdent leur pelage et se métamorphosent en pin-ups, Bambi The Mermaid portait à ses débuts des masques animaliers et s'affublait du pseudonyme « Dog-Faced Girl ».

Proche également d'un New Burlesque à tendance fétiche ou *trash*, une scène *queer* mixte effeuillages trans-genres et numéros aux frontières de l'éducation sexuelle. Wendy Delorme, qui a fait ses débuts dans la troupe *Kisses Cause Trouble*, y « réalis[ait] un strip masochiste sur une chanson où une nana décrit qu'elle aime se faire cogner par son mec. » ; il s'agissait là d'« un moment hyper-déstabilisant, qui exprim[ait] des dimensions dérangementes sur la violence »². La même Wendy Delorme, qui participait à la création du *Drag King Fem Show* en 2004, s'y montre à genoux, haletante, recevant un sucre de la main de Mister Wesh, performeur-se *drag-king*. Autre activiste *queer*, Louise de Ville propose les interventions de son double, Louis de Ville, organise des stages « Drag-Kings. Faites-vous mâle » et des soirées garçons. Certaines troupes revendiquent clairement leur appartenance à la communauté lesbienne et leur volonté de proposer des spectacles érotiques à destination des femmes : « [Lesbosagogo] was created by founder Angela Pulliam, who fights homophobia and stereotypes that assume that lesbians are unattractive. »³

Le Boylesque, comme son nom l'indique, effeuille des garçons⁴. Le phénomène du strip-tease masculin est récent et doit essentiellement sa naissance à la communauté gay. Dans le Paris et le Berlin des années 20 à 30, les bars et les bals homosexuels foisonnent ; les travestis commencent à se produire. Célèbre pour ses qualités de transformiste et ses costumes de grande dame, O'dette ouvre un cabaret place Pigalle où viennent se distraire les milieux interlopes et intellectuels ; au Moulin Rouge, les

¹ « ... a revival featuring self-made 'freaks' rather than the less politically correct, physically deformed human oddities of the past. » Source BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit.*, p28.

² KSSIS, Nicolas, « Kisses Cause Troubles. Ras-le-bol de la norme », *Regards*, février 2007.

³ BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit.*, p100.

⁴ L'histoire du strip-tease masculin pouvant faire l'objet d'un travail de recherche à part entière, je me bornerai malheureusement à une synthèse.

spectateurs découvrent le trapéziste et funambule américain Barbette, en costume féminin jusqu'à la fin du numéro où, ôtant sa parure, il fait saillir sa musculature. A la faveur du mouvement de libération féminine des années 70 et de la remise en cause de la suprématie masculine (et, par voie de conséquence, hétérosexuelle), la communauté gay occidentale multiplie les strip-teases masculins : « L'homme s'expose nu et, de 'sujet désirant', devient 'objet désiré'. »¹ Le phénomène est exploité par des clubs qui proposent des shows à destination, cette fois, d'une clientèle féminine : les *chippendales* puis le *go-go-dancing* sont nés.

Si la communauté *drag-queen* américaine, qui a maintenu industrie et tradition du glamour quand les féministes des années 70 rejetaient majoritairement celles-ci, partage avec les effeuilleuses du New Burlesque un goût commun pour l'ultra-féminité, elle possède ses propres réseaux de diffusion. Quelques troupes, notamment *queers*, travaillent avec des *drag-queens* (Dr. Vaginal Davis partage ainsi quelquefois la scène avec des effeuilleuses) mais les collaborations sont relativement rares et ne doivent pas, à mon sens, être confondues avec le Boylesque.

Le Boylesque n'a aucun équivalent dans le Burlesque historique. Parodistes, imitateurs ou maîtres de cérémonie, les hommes avaient pour fonction, entre deux effeuillages, de relancer l'attention des spectateurs, suivant la traditionnelle formule à succès : *Funny men and pretty women*². Le New Burlesque garde des réminiscences de ce rôle dévolu aux hommes. Les effeuilleurs y sont encore peu nombreux. Lorsqu'il se produit à la première édition du festival *Tease-O-Rama*, Tigger est effaré de constater qu'il est le seul homme à s'effeuiller :

*There were men, but they were emcees, they were baggy pants comics, they were musicians, they were managers, it was really odd. What male roles there were, were generally traditional.*³

Pour Tigger et ses confrères, le Boylesque ne diffère pas de son pendant féminin. Ils ont plaisir à se dénuder, sur un mode coquin, glamour ou comique, selon leur sensibilité, et cherchent à s'émanciper des stéréotypes qui véhiculent l'idée d'un strip-tease masculin exclusivement à destination de la communauté homosexuelle (dans

¹ FUENTES, Rémy, *Striptease, Histoires et légendes*, op.cit, p136.

² BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, op.cit, p105.

³ *Ibid*, p104. « *Baggy Pants* » désigne les comiques du Vaudeville et du Burlesque des débuts. Je n'ai pas trouvé d'explication sur l'origine du nom, mais l'observation de photographies des *baggy pants* contemporains, reprenant les classiques du genre, m'amène à penser qu'il y a un rapprochement à faire entre le pantalon de l'Auguste traditionnel, celui des comiques du Burlesque et, probablement, le fameux blue-jean des travailleurs américains de la fin du XIX^e.

le cas des *drag-queens*) ou des enterrements de vie de jeune fille (dans le cas des *chippendales*). Le Boylesque commence à se développer, davantage aux Etats-Unis qu'en Europe pour l'instant. Parmi les plus célèbres performeurs, The Evil Hate Monkey a remporté, avec sa partenaire Trixie Little, le trophée du meilleur duo de l'Exotic World Festival de Las Vegas, en 2006 ; Roky Roulette tient l'affiche avec ses consœurs, dans le film *Tournée*.

Une petite section du New Burlesque revendique les apports des minorités noires, latino-américaines, amérindiennes, arabes et asiatiques dans les nude-shows. Les artistes de couleur sont en effet rares dans le New Burlesque et les critiques affluent ici et là sur les tendances ethnocentriques du mouvement :

I personally own at least 10 books on burlesque, neo-burlesque, and striptease (...). Despite their claims that they are a "Pictorial History of Burlesque," a compendium of "Legendary Stars of Stage" or an "untold history" of striptease, these books disturbingly omit countless black and brown performers (...). Mainstream documentation of the neo-burlesque performance scene is very similar in its exclusions¹.

Les processus d'accréditation d'une histoire officielle du (New) Burlesque semblant négliger une partie de leur passé, quelques artistes et troupes s'attèlent à la mise en valeur d'un patrimoine délaissé : Loulou Champagne « [s'] inspire beaucoup des oubliées de l'histoire, les Harlem Shake et les effeuilleuses sud américaines qui avaient une vraie place dans les années 40 à 60 »². Les *Hot Pink Feathers* basent leurs interventions sur les danses du Brésil, renouant ainsi avec la tradition du Burlesque qui proposaient des danses exotiques, plus ou moins authentiques. Ami Goodheart, qui créa son propre style en le nourrissant de ses expériences dans les ballets africains, cubains et haïtiens, est surnommée la « Josephine Baker du Nouveau Millenium ». Enfin, plus engagées, les *Browns Girls Burlesque* souhaitent amener sur scène l'érotisme et la parole des femmes de couleur, en mêlant aux standards du Burlesque leur culture et leur tradition. La présentation qu'elles font d'elles-mêmes et de leur art sur leur site est un véritable manifeste³.

Enfin, sans qu'il ne soit possible de le définir sous une appellation distincte, une majeure partie du New Burlesque s'inscrit dans une (re)création contemporaine du

¹ <http://www.racialicious.com/2011/06/03/women-of-color-in-burlesque-the-not-so-hidden-history/>

² Loulou Champagne, entretien avec Romain, <http://www.soburlesqueblog.com/2012/01/soburlesque-rencontre-avec-loulou.html>

³ Voir <http://browngirlsburlesque.com/about>

genre, et s'émancipe des formes classiques. Julie Atlas Muz se déshabille dans une bulle translucide géante qu'elle éclate à la fin de son numéro ; Roobie Breastnut roule dans une BoobMobile dont la carrosserie arbore de fiers et d'innombrables tétons ; Kitten on the Keys chante d'innocentes comptines (*My Girl's Pussy*, par exemple) qu'elle assaisonne de jeux de mots à double-sens ; elle compose des ballades toutes contemporaines (*Grandma Sells My Panties on eBay*) ; la robe de Louise de Ville se métamorphose en « Chatte Géante » offerte aux mains des spectateurs. L'art du cirque tient une place importante : de nombreux performeur-se-s dansent avec du feu, font du trapèze, du contorsionnisme. S'interrogeant sur la nécessité, aujourd'hui, d'intégrer ou non des *Baggy Pants*¹ au show pour le diversifier, Michelle Baldwin rapporte :

One theory suggests that modern burlesque doesn't need the variety because it is the variety. Trapeze artists, bawdy songstresses, sultry songbirds, circus girls, fire dancers, and other acts that combine striptease with offbeat acts keep the interest of the audience².

Bien qu'elles ne relèvent pas de courants distincts au sein du New Burlesque et qu'elles soient davantage des références ponctuelles à une culture, je citerai encore quelques récurrences, constitutives d'un certain folklore du genre. On trouve ainsi régulièrement des citations à la Santa Muerte, sainte mexicaine dont l'Eglise a réprouvé le culte en ce qu'il lui paraissait païen, voire satanique. L'univers fantasmatique, digne d'un film de Tim Burton, qui entoure la Santa Muerte, produit des filles à têtes de mort, brandissant des faux. L'imaginaire tahitien occupe également une place importante. Prenant sa source dans l'arrivée des danses exotiques en Occident, lorsque l'on venait découvrir les vahinés, cet imaginaire présente tous les clichés du genre : colliers à fleurs, robes de pailles et ukulélé. Je ne présente plus l'almée et sa danse du ventre, régulièrement revisitée. L'univers hollywoodien et sa femme fatale connaissent encore également de belles réactualisations. Le New Burlesque revisite ainsi tous les archétypes féminins historiques, de la sorcière à la marquise libertine, en passant par l'empoisonneuse des boudoirs, la petite fille mutine et champêtre, la congai des fumeries d'opium ou la geisha, l'androgynisme des milieux interlopes, la dominatrice et son fouet, l'infirmière perverse et la Blanche-Neige des contes de fées.

Bien que relativement récente, puisqu'elle s'ébauche en Europe et aux Etats-Unis à la fin du XIX^e, l'histoire des *nude-shows* ou des spectacles érotiques a créé en

¹ Voir note 3 à la page précédente.

² BALDWIN, Michele, *Burlesque...*, *op.cit.*, p108. (Le sous-lignage indique les italiques dans le texte)

moins d'un siècle des nouveaux genres dans l'industrie du divertissement. Le Music-hall développa davantage des spectacles de revue avec des stars féminines et des chœurs de danseuses, invitant parfois chanteurs et humoristes ; il se spécialisa dans le strass, l'élégance, les descentes d'escalier et le french-cancan. Le Burlesque conserva longtemps sa parenté avec le Vaudeville et ses *varieties* qui mêlaient comiques, girls, danseurs, brèves scénettes, avant de concentrer le show autour de ses vedettes féminines. Malgré les croisades anti Burlesque dont elles furent victimes, celles-ci firent progressivement reconnaître l'effeuillage comme une véritable institution américaine. Si le Burlesque semble avoir disparu dans les années 60, lorsque la libéralisation de la pornographie et des mœurs autorisa un strip-tease à forte connotation sexuelle, il continua cependant de perdurer dans la culture populaire américaine, de façon souterraine. Nombre d'effeuilleur-se-s reconnaissent ainsi avoir été influencé-e-s par *The Carol Burnett Show* ou *The Muppet Show*, qui perpétuaient une certaine tradition du kitsch, du glamour, du comique et de la parodie.

Nourri du Burlesque perceptible dans ces émissions télévisuelles et des *subcultures* du *Rockabilly*, des séries B, du fétichisme, du *Grunge*, voire des apports de la communauté *drag-queen*, le New Burlesque combine références aux classiques du genre et authentiques créations contemporaines, proposant ainsi des effeuillages cocasses, glours, engagés et/ou dérangeants. Il offre aux performeuses l'occasion de concilier féminité et féminisme, en réinvestissant les codes de séduction d'un art tombé en désuétude et en opposant à l'hégémonie des représentations du corps féminin dans la presse et dans le strip-tease *mainstream*, des physiques variés, voire hors-normes.

La posture de libération féminine, communément véhiculée par les artistes du New Burlesque, doit cependant être mise en perspective dans un réseau de phénomènes contemporains qui lui sont connexes, et qu'il me semble opportun d'identifier comme les produits des idéologies de libération sexuelle et féminine des années 70. Revendiquer une sexualité (féminine) libérée des carcans de la religion et/ou du patriarcat participe aujourd'hui des idéologies communément véhiculées par la presse et les médias, dans lesquelles s'inscrivent nombre de féministes. Au sein de ces logiques de libération sexuelle et féminine, strip-tease et effeuillage deviennent quasiment des outils de développement personnel.

PARTIE II. STRIP-TEASE ET EFFEUILLAGE DANS UNE ÈRE POST-LIBÉRATION SEXUELLE ET POST-FÉMINISTE

L'évolution du striptease est intrinsèquement liée au développement de la *sexploitation*. En moins de quarante ans, la libéralisation du commerce du corps et du sexe a incontestablement modifié les codes de représentation de la nudité et de la sexualité au sein de la société occidentale. Des ouvrages théoriques sont de plus en plus nombreux à interroger les conséquences de ce qu'ils nomment une « sexualisation de la société occidentale », entérinant un modèle de « culture du striptease » (*a striptease culture*), de « culture de la libido » (*a raunch culture*), ou encore de culture « pornographisée » (*a pornified culture*), soumise à des « politiques sexuelles » (*sexual politics*¹) qui imposent un mode de relation hégémonique à la sexualité.

Concomitantes à la généralisation de la pornographie, une partie des revendications d'un féminisme dit « post-féministe » ou « de la troisième vague » se caractérisent par leur mise en scène et leur monstration d'un *éros* féminin. Soucieuses de rétablir les valeurs d'une féminité que leurs aînées leur semblent avoir condamnées, au motif qu'elles étaient produites *dans* et *par* une économie masculine, ces nouvelles féministes entreprennent donc de renouer avec les attributs de séduction féminine rendus obsolètes par les générations précédentes, et exacerbent parfois la dimension genrée de la femme, dans un processus d'hyper-féminisation. Dans ces idéologies post-féministes, l'usage du vêtement et la spectacularisation de la sexualité ont une fonction de revendication politique qui ne me semble pas étrangère aux postures du New Burlesque.

Il s'agira donc de mettre en perspective le mouvement du New Burlesque dans les mutations sociologiques engendrées par la libéralisation de la pornographie et par une partie du féminisme de la troisième vague. Un premier chapitre s'intéressera donc à la transformation progressive d'un striptease « artistique » en une forme de service érotique tarifé et à la généralisation d'une industrie pornographique, traditionnellement conçue comme transgressive. Ce chapitre s'attachera à dégager des points d'analyse sur les modifications de réception de la nudité et de la sexualité dans la société occidentale

¹ Pour de plus amples développements, voir McNAIR, Brian, *Striptease Culture: Sex, media, and the democratisation of desire*, Routledge, London and New York, 2002; LEVY, Ariel, *Female chauvinist pigs: Women and the rise of raunch culture*, Simon and Schuster, London, 2005; PAUL, Pamela, *Pornified: How pornography is transforming our lives, our relationships and our families*, New York, Times Books, 2005.

depuis les années 70. Un second chapitre étudiera les postures de libération post-féministes, en définissant, dans un premier temps, leurs antagonismes avec les idéologies féministes les précédant, et en observant, dans un second temps, comment la spectacularisation de la sexualité et la réappropriation des stigmates du patriarcat sont devenus leurs principaux outils de revendication. Le troisième et dernier chapitre questionnera la posture paradoxale du post-féministe, et du New Burlesque, constituant la femme-objet de désir tout en revendiquant sa faculté d'être femme-sujet. Ce chapitre se conclura sur l'interrogation de la valeur transgressive du New Burlesque, dans un contexte où *pole-dancing* et effeuillage sont devenus des disciplines acceptables.

II.1. « Raunch and Strip-tease Culture »: Un corps et une sexualité marchands

II.1.a. « From Strip-tease to Strip-please »

Le strip-tease –du moins le strip-tease parisien- est fondé sur une contradiction : déssexualiser la femme dans le moment même où on la dénude (...) 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 (...) 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 chair¹.

L'article de Roland Barthes est à la jonction des métamorphoses du strip-tease de la seconde moitié du XX^e, puisque sa parution est, de quelques années à peine, antérieure à la libéralisation du commerce sexuel de la fin des années 1960. Les effeuillages du Burlesque et du Music-hall commencent à décliner, bientôt remplacés par les premières formes d'un strip-tease moderne, dont Barthes donne l'exemple en commentant les concours de strip-tease amateur. La démonstration qu'entreprend Barthes me permet ici d'établir des points de comparaison précis entre les deux formes de strip-tease se succédant.

Selon Barthes, les procédés de mystification du striptease permettent paradoxalement de domestiquer l'érotisme, en créant un rituel rassurant, puisque connu, qui ôte au dénuement sa subversion. Mise en scène, accessoires, danse et technicité des

¹ BARTHES, Roland. *Mythologies*, article « Strip-tease », Editions Points, Collection Essai. (Première parution en 1957)

praticiennes sont autant de moyens de placer la femme dans un lointain symbolique, suggérant la sexualité et la conjurant à la fois, et de révéler l'insignifiance de leur finalité, à savoir le dévoilement du corps. La nudité garde en filigrane le souvenir de ses parures magiques ; « habit naturel de la femme » que l'artifice masquait, elle recouvre sa pureté originelle. En comparaison, les concours de striptease amateur, en vogue à l'époque, « rétabli[ssent] incontestablement le pouvoir érotique du spectacle »¹ par la maladresse visible des filles et l'absence de magie des numéros. C'est justement sur ces points d'analyse que s'opère la mutation entre le striptease que Barthes a connu et défini dans son article et le striptease lui succédant et prédominant aujourd'hui.

Première distance de la série de couvertures décrite par Barthes, le mythe disparaît. Vamp hollywoodienne, almée, pin-up de l'après-guerre ou héroïne d'opérette deviennent synonymes d'un genre désormais désuet. Sans ambitionner de dresser une liste exhaustive des clubs de striptease actuels et de leurs propositions scéniques, une recherche sur Internet, notamment sur le site de *l'Hustler Club*, chaîne internationale dont le fondateur est le célèbre Larry Flint, mais aussi sur les sites de clubs moins prestigieux, montre des mises en scène peu soucieuses de créer un imaginaire². Seules concessions à un traitement esthétique de la nudité, peaux huilées et projecteurs rehaussent l'aspect sculptural du corps ; plus rarement, strass et paillettes réfèrent à un glamour orientaliste ou hollywoodien, dans un *kitsch* souvent involontaire.

Le déshabillage semble également superflu. *String*, *tanga* et tuniques transparentes ont remplacé « le rayon entier de la parure » que Barthes énonce (fourrures, éventails, gants, plumes, bas-résille, etc.) et qu'il définit comme deuxième procédé de distance. Aucun cache-sexe, élément incontournable des numéros de striptease jusque dans les années 1960, ne « barre le sexe comme une épée de pureté » : au contraire, la vulve et l'anus sont souvent offerts au regard, par un écartement plus ou moins prolongé des jambes.

La réduction de l'espace scénique, voire sa suppression, sont une des modifications les plus importantes du striptease moderne. Quand la danseuse du Burlesque présentait ses charmes sur une scène surélevée, dans un rapport principalement frontal, la stripteaseuse moderne ne dispose souvent que d'un espace réduit, une plateforme d'environ deux mètres de diamètre entourant le *snorting-pole* ou

¹ Toutes les citations entre guillemets de la partie II.1.a sont extraites de l'article « Striptease » de Barthes.

² Voir ICONOGRAPHIE, images 1 et 2, p126.

une petite rampe à laquelle sont accoudés, comme à un bar, les consommateurs. Certains numéros, notamment les numéros de *lapdance*, s'effectuent dans la plus grande proximité avec l'assistance, au corps à corps¹.

La danse, enfin, que Barthes considère comme la clôture la plus efficace, a subi de nombreuses transformations. Si le *go-go dancing* des années 1970 exagère déjà les mouvements pelviens du *bump and grind* du Burlesque, la *lapdance* et la *poledance* d'aujourd'hui figurent les impulsions du bassin lors d'un coït. La danse n'ambitionne plus l'art, ou sa caution dénoncée par Barthes, mais le sensationnel et la forte connotation sexuelle.

La disparition de l'ensemble de ces distances ne révèle pas uniquement la fragilisation du protocole du striptease qui n'a plus personnages, scénographie, accessoires, parures et séparation physique pour se prémunir des débordements, elle démontre également une transformation de l'idéologie du métier. Le striptease n'est plus un numéro de déshabillage, mais présente tous les critères d'un service érotique tarifé et particulier. Les pratiques des ventes de *tips*, billets que le consommateur dépose dans la jarrettière ou la culotte de la stripteaseuse (l'art de celle-ci consistant à éviter tout attouchement), de la *lapdance* où la danseuse effectue des mouvements de bassin sur les genoux du spectateur assis, moyennant rétribution, des *peepshows* enfin, où le client paie la vision d'une femme, derrière une vitrine ou un judas, alimentent une ambiguïté entre striptease et prostitution. S'il ne faudrait pas accuser de proxénétisme l'ensemble des directeurs des clubs actuels ni oublier qu'existe un cadrage très strict du protocole du striptease², on ne peut nier en revanche que certaines pratiques actuelles proposent davantage des entraîneuses que des stripteaseuses.

Il me semble y avoir, dans cette évolution du striptease, un indicateur possible des conséquences de la *sexploitation*. La banalisation de la pornographie dans les médias et son essor commercial ont conditionné en partie les modalités de réception des représentations du corps nu et de la sexualité. L'accès à la dimension sexualisée du corps se fait plus immédiat et sans retardement, dans ce que l'on pourrait identifier comme une relation consumériste au corps représenté : on exige, et ce qui constitue son intimité la plus forte, et que cette intimité soit de plus en plus spectaculaire.

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 3 et 4, p126.

² Le client de la danseuse de *lapdance* n'a aucunement le droit de la toucher, malgré la forte proximité ; tous gestes ou paroles déplacés d'une stripteaseuse sont interdits dans les clubs qui revendiquent un certain standing.

Loin de m'établir en censure du porno et d'un strip-tease commercial, puisque nous verrons dans un prochain chapitre comment *peepshow* et industrie pornographique sont investis par les féministes du *sex-positivism* américain¹, je souhaiterais principalement dégager ici certains rapports contemporains à la monstration du corps, de l'érotisme et/ou de la sexualité, façonnés par le développement de la *sexploitation*, et analyser comment ils participent, des manifestations d'un nouveau féminisme. Par voie de conséquence, j'observerai comment ces rapports contemporains au corps et à la sexualité, doublés d'une certaine idéologie post-féministe, influencent le New Burlesque. Les deux prochaines sous-parties nous éloigneront donc du New Burlesque, mais elles m'apparaissent nécessaires à sa mise en perspective dans certaines mutations sociologiques ou idéologiques.

II.1.b. De la subversion à la banalisation de la pornographie

On trouve des productions à caractère pornographique dès l'Antiquité, dans l'œuvre des peintres ou sur des poteries, représentant explicitement l'intimité de couples ou l'activité d'hétaïres². Mais la littérature érotique est déjà censurée par l'autorité : au motif qu'il y encourage l'adultère, Ovide doit l'exil à son *Art d'aimer* conseillant les femmes sur les positions amoureuses à adopter en fonction de leurs caractéristiques anatomiques. Cette méfiance des institutions occidentales pour les écrits sensuels, hors quelques périodes exceptionnelles, traverse la majeure partie de l'Histoire. Les « mauvais livres » condamnés par l'Eglise, le rayon « Enfer » de la Bibliothèque Nationale de France, les arrestations des auteurs licencieux au XVII^e siècle³, en témoignent : écrire sur le sexe et ses plaisirs est une activité dangereuse ou, pour le moins dégradante, qu'il est préférable d'exercer clandestinement. Jusqu'aux années 1960, on publie donc « sous le manteau », comme le font par exemple Pierre Louÿs pour *Trois filles de leur mère* (1926) et Apollinaire pour *Les Onze Mille Verges* (1907) ou protégé par un pseudonyme comme celui de Pauline Réage pour *Histoire d'O* (1954)

¹ Voir le chapitre III.1.c « Donner voix au chapitre... », p76

² Les poteries d'Arezzo de l'époque augustienne, par exemple, et certaines peintures de Pausias, Aristide et Nicophane. Source : Laurent MARTIN, in « Jalons pour une histoire littéraire de la pornographie », *Le temps des médias*, Nouveau Monde éditions, 2003/1, n°1, p10 à 30

³ « En 1662, Claude Le Petit, auteur du *Bordel des muses ou les neuf pucelles putains* a le poing tranché en place de Grève avant d'être étranglé sur le bûcher auquel la justice du roi l'a condamné (...) Autre exemple célèbre, Fougeret de Montbron, auteur de *Margot la ravaudeuse* (1750) et qui s'est réfugié dans les Provinces-Unies est arrêté à la demande de l'ambassadeur de France à Amsterdam et transféré à la Bastille. », Laurent MARTIN *Ibidem*

ou de Lord Auch pour *Histoire de l'œil* (1928). Les premiers films pornographiques gardent la même clandestinité puisqu'ils sont projetés dans les maisons closes afin de faire patienter le client ou réalisés par de riches amateurs à leur usage personnel.

Le caractère transgressif de la pornographie rencontre l'adhésion des mouvements de libération sexuelle des années 1960, aspirant à combattre les tabous. Mais la mutation est double : l'évolution des mœurs côtoie la libéralisation du commerce du sexe qui transforme progressivement la nature contestataire de la pornographie en un phénomène de consommation de masse. Premiers jalons de l'essor d'un *sexy-business*, la presse de charme fait son apparition en 1950¹, années 1950 qui verront aussi les Etats-Unis tempérer, par des aménagements successifs, la sévérité du code Hays réglementant la monstration de la nudité au cinéma et autoriser ainsi les débuts de la *sexploitation*. Celle-ci devient un secteur florissant dès les années 1970 : *Gorge Profonde (Deep Throat)* en 1972 rapporte 100 millions de dollars quand le film n'en a coûté que 40 000 à la production² ; à Copenhague, la première foire internationale de la pornographie en 1969 attire 50 000 visiteurs et 300 journalistes³.

Si certains intellectuels pensaient encore la pornographie comme un instrument politique (Catherine Millet, par exemple, rêve d'une « formidable prise de conscience » qui fera « entrevoir que *tout* est sexualité »⁴), le marketing des années 1990, lui, s'intéresse davantage à sa force de vente. Le *porno chic* qui alimente la publicité exploite les codes du cinéma porno sous un glacis luxueux. Orgie, onanisme, cravate de notaire et BDSM détournés envahissent les réclames pour des parfums ou des vêtements⁵ jusqu'à vendre des produits dont l'usage n'implique pourtant aucune fonction de séduction lorsqu'il s'agit par exemple de barres chocolatées, de produits laitiers ou de verres de contact pour lesquelles sont mises en scène des références à l'érection, à l'éjaculation et à la fellation⁶.

La banalisation de la pornographie va de pair avec la croissance du secteur qui investit les nouveaux medias que sont le DVD et Internet ; à l'approche des années

¹ « Le magazine playboy tire déjà en 1959 à 400 000 exemplaires », Anne-Marie SOHN, « Le corps sexué » in *Histoire du corps*, sous la direction de J.J Courtine, volume 3, « Les mutations du regard. Le XXe siècle ». Editions du Seuil, 2006, p98.

² McNeil L., OSBORNE J., *The other Hollywood. The uncensored oral story of the Porn Film Industry*, New York, HarperCollin, 2005. Cité par Christophe Guias in « Le corps de l'homme dans le X est une expérience de femme », *Champ psychosomatique*, 2010/3 n° 59, p83.

³ Laurent MARTIN, *op.cit.*, p25.

⁴ MILLET, Catherine, *Art Press* n°22, janvier/février 1976, cité par Laurent MARTIN, *op.cit.*, p27.

⁵ Voir ICONOGRAPHIE, respectivement images 5, 6, 7, 8 et 9 p127.

⁶ Voir ICONOGRAPHIE, respectivement images 10, 11 et 12, p128

2000, l'industrie pornographique représente une part non négligeable dans l'économie mondiale¹. La facilité d'accès à des films X gratuits sur Internet, la légitimité internationale d'une pornographie qui a ses stars, ses festivals et même ses récompenses, mais surtout la « pornographisation » de la société, engendrée par une partie de la publicité et de la presse féminine, modélisent le rapport au corps et à la sexualité des sociétés occidentales. Le sujet est épineux : la critique de la pornographie sert souvent la cause de partis politiques ultraconservateurs ; à cela s'ajoute le retour, ces dernières années, d'un certain puritanisme, ce qui tempère fortement le donné d'une société sexualisée.

On peut toutefois concéder que la radicalisation du strip-tease moderne, instituant le genre comme la démonstration, non plus d'un déshabillage et d'une semi-nudité, mais d'une sexualité dont on monnaie l'exclusivité, la durée et l'intensité, illustre l'impact d'une conception marchande entérinée par la *sexploitation*. Le réinvestissement des codes de représentation pornographiques dans la publicité a contribué à la conception d'un corps-marchandise, outil de marketing pour des produits aussi divers qu'une crème de soin, une voiture ou un morceau de ragamuffin, mais aussi d'un corps sexualisé, dont on connote la propension à être objet de plaisir et de jouissance. Cette modification des représentations de la nudité et de la sexualité s'accompagne d'une forme d'impératif sexuel qui dénonce les tabous et les interdits sexuels, encourageant, sous couvert d'affranchissement, la monstration et la mise en discours de la sexualité.

II.1.c. De nouvelles formes d'intimité publique

*We are developing new forms of « public intimacy » and what Brian McNair has called a « striptease culture » which is preoccupied with self-revelation and exposure. The confessional, first described by Foucault as the modern place to discuss sex, is fast becoming mediatised. Confession no longer takes place in church or on an analyst's couch but in talkshows and kiss-and-tell stories.*²

¹ « Hollywood produit environ 400 films par an, mais l'industrie du porno en produit 10 000 ou 11 000. Sept cent millions de vidéos ou de dvd pornos sont loués chaque année (...) Les revenus annuels de la pornographie –magasins, sites Internet, chaînes câblées, programmes diffusés dans les chambres d'hôtel, sex toys- sont compris entre 10 et 14 milliards de dollars.». WILLIAMS, L. (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004. Cité par Christophe Guias, *op.cit.* p80. [Les chiffres concernent le secteur du *porno-business* aux Etats-Unis, début des années 2000.]

² ATTWOOD, Feona, *Mainstreaming sex. The sexualization of Western Culture*. Ib-Tauris, London-New York, 2009, pXXV.

Les postures de libération sexuelle et féministe véhiculent probablement un phénomène de « mise en discours » du sexe dont Foucault retrace l'histoire depuis le XVII^e, qui a produit une véritable « science de la sexualité »¹. Pour mieux s'affranchir d'une répression sexuelle *supposée*, puisque pensée en termes réducteurs alors qu'il conviendrait, selon Foucault toujours, d'en analyser plus profondément les implications historiques, théoriques et politiques, la société moderne a induit le besoin de dire le sexe et de l'analyser sans cesse.

Comment ne pas lire, dans la profusion d'articles de presse féminine sur la sexualité ou dans la volontaire indiscretion de certaines interviews de stars et d'émissions télévisuelles, une mutation de la même *volonté de savoir* que Foucault analyse être à l'œuvre dans les injonctions croissantes, dès la Contre-Réforme, à confesser la chair et à s'en faire l'analyse dans les plus secrets replis de l'âme, ou dans les discours savants du XIX^e qui dissèquent les pathologies sexuelles ? Certes, la société occidentale moderne semble aujourd'hui autrement plus détachée des tabous sexuels que ne le furent les sociétés précédentes, ne serait-ce que par la reconnaissance du droit au plaisir des femmes et par l'affranchissement des interdits religieux, mais elle a institué en contrepartie un « impératif sexuel » qui insinue la performance comme indice d'émancipation sexuelle. Il suffit de feuilleter quelques revues féminines pour constater ici et là des invitations à dépasser ses propres réticences (« Fantasmés, tabous, j'ose tout », *Bien dans ma vie !*, été 2005 ; « Sodomie 101 : passer par la porte d'en arrière », *Femmes d'aujourd'hui*, été 2005), à développer ses compétences sexuelles (« On a testé l'orgasme d'une heure », *Marie-Claire*, 03/2011) et surtout à essayer les multiples possibilités qu'offrent désormais le commerce du sexe et la libération des mœurs (« Utilisez les sexy-toys ! » *Isa*, 07/2003).

Aux multiples invitations à la performance sexuelle, qui sous-entendent la réticence comme signe de « ringardise »², s'ajoute le développement, cette dernière

¹ « Peut être aucun autre type de société n'a jamais accumulé, et dans une histoire relativement si courte, une telle quantité de discours sur le sexe. De lui, il se pourrait que nous parlions plus que de tout autre chose ; nous nous acharnons à cette tâche ; nous nous convainquons par un étrange scrupule que nous n'en disons jamais assez, que nous sommes trop timides et peureux, que nous nous cachons l'aveuglante évidence par inertie et par soumission, et que l'essentiel nous échappe toujours, qu'il faut partir à sa recherche. Sur le sexe, la plus intarissable, la plus impatiente des sociétés, il se pourrait que ce soit la nôtre. » FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, volume I, « La volonté de savoir », chapitre II. 1, Editions Gallimard, collection Tel, janvier 2011, p46

² « Un test [du magazine *Vingt ans*] range dans trois catégories les lectrices : « 1° La super extra-salope : c'est bien, tu vas peut être un peu loin mais tu as de l'humour » ; 2° La salope normale : « Tu es une fille de ton temps, moderne, c'est bien : tu as des aventures et un peu de sentiment (...) » ; 3° La ringarde, le

décennie, de nouvelles pratiques. Se prendre en photo ou se filmer nu-e, (en moins de huit ans d'existence, le site « Ishotmyself » réunit, selon lui, un million de photos de filles posant nues expressément pour le site), voire se masturbant (le site « masturbation-passion.com » regroupe les témoignages audiovisuels des internautes sur leurs plaisirs solitaires), ou filmer ses ébats, c'est-à-dire confectionner sa propre *sex-tape*, (parmi les plus célèbres désormais, la *sex-tape* de Paris Hilton en accès libre sur Internet), me semblent illustrer une transformation de la sexualité comme « expérience privée et intimement vécue » en une exposition de la sexualité dans la sphère publique, ou du moins semi-publique.

Ces formes d'intimité publique et de spectacularisation de la sexualité sont véhiculées par une partie du post-féminisme, qui dénonce une sexualité féminine entravée, non plus uniquement par les interdits religieux ou le patriarcat, mais essentiellement par les aînées de la seconde vague. Dans ces nouvelles logiques du féminisme, la mise en scène d'un corps sexué et d'une libido féminine, l'appropriation des stigmates de la domination masculine, sont autant de moyens d'explorer et de revendiquer identité et liberté féminines.

II.2. Un post-féminisme, entre hyper-sexualisation, ultra-féminité et médiatisation du désir féminin

II.2.a. « Vibrators in hand, we're ready to fight the good fight. »¹ «*Girl Power*» et «*Barbie Attitude*»

En 1996, Julia Query livre son expérience de strip-teaseuse dans un *peepshow*, en réalisant son propre documentaire. *Live Nude Girls Unite* ne montre pas seulement des strip-teaseuses en lutte avec leurs employeurs et créant un syndicat mais également des jeunes femmes témoignant de leur plaisir à se dévêtir devant des hommes et du pouvoir de séduction conféré par cette pratique. Le documentaire devient paradigmatique d'un glissement, d'une génération de féministe à une autre, des modalités et des objectifs de leurs actions lorsqu'il révèle que Julia Query est la fille de Joyce Wallace, reconnue pour son engagement en faveur des droits et de la protection

dinosaure présoixante-huitard », source Richard Poulin, Amélie Laprade, « Hypersexualisation, érotisation et pornographie chez les jeunes », http://sisyphe.org/article.php3?id_article=2268-, 7 mars 2006

¹ STOLLER, Debbie, *The BUST Guide to the New Girl Order*, New York: Penguin, 2004, p84. Citée par Rebecca Munford, « Bust-ing the Third Wave: Barbies, Blowjobes and Girlie Feminism » in *Mainstreaming Sex*, *op.cit.*, p190.

des prostituées. Celle-ci ignore les activités de sa fille et Julia Query avoue sa peur d'être découverte :

My mum was a nice Jewish girl and her parents expected her to marry a doctor. She rebelled: she became a doctor. She was a divorced mother in the 1970s who told me not to be ashamed of my body, to feel entitled to pleasure, to be independent and strong (...). My mum raised me to believe in freedom, justice and equality for all. I dreamed of fighting the good fight. But I never dreamed that my first attempt at labour activism would be as a stripper¹.

Joyce Wallace milite depuis de nombreuses années sur le terrain pour que les travailleuses du sexe bénéficient d'une protection juridique et d'un soutien médical ; Julia Query fait le choix de travailler dans le commerce du sexe et d'y défendre les intérêts des strip-teaseuses ; la mère dénonce à la télévision américaine la précarité des prostituées ; la fille crée des *one-woman-shows* sur l'univers du strip-tease. La confrontation entre les deux femmes s'achève sur une impossible conciliation entre deux visions du féminisme. Etre strip-teaseuse témoigne, pour Julia Query, d'une expérimentation de sa propre féminité et des rapports homme-femme (et femme-femme), pour Joyce Wallace, d'un asservissement de la femme.

La tension entre deux générations de femmes que le reportage *Live Nude Girls Unite* met en scène alimente, depuis les années 90, les réflexions d'une partie du post-féminisme², dont l'une des particularités est justement son inscription, non plus dans une continuité avec les avancées précédentes, mais en rupture, voire en rejet, vis-à-vis d'elles. Ici et là se traduit l'accusation d'un féminisme matriarcal, voire d'un féminisme « à la maman », qui a entériné un nouveau modèle de féminité dont il faut se libérer, comme il a fallu se dégager du modèle institué par le patriarcat :

Underlying third-wave feminist understandings of sexual identity, then, is not only a demystification of patriarchal definitions of proper feminine behaviours, but also second-wave definitions of proper feminist behaviours³.

En dénonçant la domination masculine, les féministes de la seconde vague se sont rendues suspectes d'avoir établi une forme de contrôle et de conditionnement de la

¹ *Live Nude Girls Unite*, Vicky Funari, Julia Query, First Run Features (Distribution), USA, 2000.

² Voir par exemple FINDLEN, Barbara, *Listen up : Voices from the Next Feminist Generation*, Seattle, Seal Press, 1995. WALKER, Rebecca, *To Be Real : Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor Books, 1995. BAILEY, Cathryn, « Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminim », *Hypatia*, volume 12, n°3, Summer, 1997.

³ MUNFORD, Rebecca, "Bust-ing the Third Wave: Barbies, Blowjobs and Girlie Feminism" in *Mainstreaming Sex, op.cit*, p191. [Le soulignement indique les italiques dans le texte]

sexualité des femmes : la victimisation des femmes et la fréquente concentration du débat féministe sur les crimes sexuels commis par les hommes (dans lesquels sont parfois regroupés sans aucune hiérarchie strip-tease, prostitution, harcèlement sexuel et viol) ont non seulement servi à la démonstration d'un martyrologue féminin¹ (voire encouragé celui-ci), mais condamné également toute entreprise de séduction féminine comme participant de l'oppression sexuelle des femmes. Cette accusation post-féministe, qui gagnerait d'ailleurs à être nuancée, encourage la (re)conquête de l'érotisme et de la sexualité des femmes, *sextoy* à la main. Si le conflit va jusqu'à violemment opposer des féministes *anti* et *pro* porno, il prend parfois simplement la forme d'un renoncement à la dimension d'engagement politique, suspecte d'une essentialisation du sujet femme, pour une revendication quasi consumériste d'un droit exclusif « à jouir ». Au « *Nous les femmes* » des aînées semblerait succéder l'interrogation « *Qu'est-ce qu' (être) une femme ?* »² ; aux mouvements fédérateurs des années 70 se substituerait la quête individuelle, hédoniste (dans son acception courante) d'une sexualité et/ou d'une féminité singulière :

*A type of postfeminism (...) foregrounds individual rather than collective empowerment, and an entitlement to pleasure, where pleasure is not a function of political struggle, but of a consumer choice*³.

Il ne me semble pas anodin que l'époque où une nouvelle génération de féministes se détache, parfois violemment, de la génération précédente, soit aussi, pêle-mêle, l'époque du *Girlie Show World Tour* de Madonna et du scandale de son recueil de photos érotiques *Sex*, de l'apogée du mouvement punk et grunge des *Riot Grrrl*, ou encore, de l'essor international de groupes tels que les « Spice Girls ». L'usage du terme « girl » n'est pas anecdotique, la nouvelle génération signifiant ainsi son émancipation du féminisme des mères et opposant, à l'emploi galvaudé du mot « femme », au

¹ Il s'agit essentiellement du féminisme radical américain, et de ses plus célèbres représentantes, Dworkin, MacKinnon, Brownmiller. A ce sujet, voir Elisabeth BADINTER, *Fausse Route*, Chapitre « La logique de l'amalgame », p24/25.

² « Si 1995 est une date importante pour repérer l'émergence de ce changement générationnel, le passage du débat sur la parité à celui du Pacs et, plus généralement, à ce que l'on peut appeler avec Eric Fassin la politisation des questions sexuelles et aujourd'hui raciales, peut être considéré comme paradigmatique du déplacement opéré ces dernières années dans l'agenda féministe français et de ses enjeux actuels : militantisme gay, lesbianisme, homoparentalité, prostitution, voile, violences sexistes, question trans, racisme... Or, ces enjeux ne cessent de renvoyer le féminisme à son propre sujet : ce « Nous les femmes », c'est qui au fait ? », Marc Bessin et Elsa Dorlin, « Les renouvellements générationnels du féminisme : mais pour quel sujet politique ? » in *L'Homme et la société*, L'Harmattan 2005/4, p20.

³ MADDISON, Stephen, « 'Choke on it, Bitch!': Porn Studies, Extreme Gonzo and the Mainstreaming of Hardcore », in *Mainstreaming Sex*, *op.cit*, p43.

« sérieux » des débats antérieurs, l'insolente insouciance de la jeunesse : « Third-wave feminists set up a polarity, however, a tension between what came before -the Matriarchs- and the exciting, brave new 'young' world »¹. Paradigmatiques de cette éclosion d'une subculture *girlie* dans les années 90, ces divers phénomènes produisent sur la scène internationale des vedettes ultra-féminines, qui ne font pas uniquement la monstration de leur désirabilité, mais également (et surtout), qui revendiquent la volonté d'être à leur tour « sujet désirant ». Pour s'affranchir de la traditionnelle dichotomie mère²/putain, les *girls* des années 90 mettent en scène une libido au féminin et retournent le stigmate. Madonna, dont le pseudonyme n'est pas fortuit, inaugure une « *Whore Culture* ». Cumulant utilisation à dessein scandaleux d'une symbolique catholique et ostentation de son énergie sexuelle, Madonna jette sa culotte à ses fans et devient, pour Camille Paglia, « un symbole de la lutte à mener contre les puritanismes en tout genre »³.

Le mouvement du *Riot Grrrl* se fait aussi l'écho de cette fusion entre « *girl power* » et « *sexual empowerment* »: en 1991, Courtney Love, chanteuse grunge du groupe « Hole », chante *When I was a Teenage Whore*; autre groupe emblématique du mouvement, « Babes In Toyland », compose en 1990 *Swamp Pussy*. Robes de petites filles trop grandes pour elles, diadèmes de princesse dans les cheveux, yeux pochés par un rimmel sauvagement appliqué, les *whores* du *Riot Grrrl* renvoient l'image troublante d'une sexualité féminine qui dépasse les frontières, qu'elles soient celles du tabou fondamental de l'inceste (et de la pédophilie, ces deux dernières décennies) ou celles des archétypes féminins, l'innocente petite fille côtoyant la putain dans une même identité féminine. Les « Spice-Girls », version plus édulcorée de la *Whore* et *Girlie Culture*, dispensent les mêmes valeurs : « Le pouvoir de la Spice Girl, qui maîtrise les codes de séduction sur le bout de ses ongles vernis, est d'essence sexuelle »⁴. Autre exemple, enfin, de cette irruption de femmes-poupées dans la culture de masse, *Barbie Girl* du groupe de *dance* « Aqua » est classé dans les meilleures ventes en 1997. Si le clip est clairement parodique, il ne me semble pas s'instituer comme une virulente critique anti-Barbie, cherchant davantage à créer une connivence autour de la

¹ WILSON, Jacki, *The Happy Stripper, Pleasures and Politics of the New Burlesque*, Introduction, « Feminism and Post(-)Feminism », *op.cit.*, p9.

² Ou Madone.

³ BARD, Christine, *Ce que soulève la jupe*, Editions Autrement, collection Mutations/ Sexe en tous genres, février 2010, p61. Voir PAGLIA, Camille, *Vamps et Tramps. Une théorie païenne de la sexualité*, éditions Denoël, 2009. (Camille Paglia est une des plus farouches représentantes d'un post-féminisme sex-positivist.)

⁴ BARD, Christine, *Ce que soulève la jupe*, *op.cit.*, p64.

réexploitation de codes communs à une génération. Les paroles sur lesquelles se déhanchent les adolescent-e-s, méritent d'être citées ici, en ce qu'elles synthétisent l'esprit du courant *girlie* :

I'm a Barbie girl, in a Barbie world, (...) Dress me up, make it tight, I'm your dolly (...). You can touch, you can play, if you say: "I'm always yours".

Petites poupées à l'accoutrement soigné, les nouvelles *girls* ne sont pas cependant les naïves héroïnes de Mattel : elles font leurs la sexualisation et la « genrification » implicites de la gamme de jouets Barbie ; elles en sur-jouent la connotation sexuelle.

C'est également dans cette mutation du (des) féminisme(s) que le New Burlesque prend naissance, en témoigne cette citation de Michelle Baldwin :

The birth of the new burlesque seemed to spring, fully formed, from the heads of one hundred new feminists. (...) These young women, whose mothers had burned their bras, discovered that they actually liked their bras and thought they might look lovely covered in sequins, taken off, and tossed into the stage lights¹.

Ces nouvelles logiques du post-féminisme, contestables lorsqu'elles entretiennent une dichotomie artificielle avec le féminisme les précédant (il n'y a pas eu d'« autodafé » de soutien-gorge par exemple et la fabrication de cette légende, permettant hier de diaboliser le mouvement féministe, sert aujourd'hui la thèse d'un féminisme patriarcal à combattre), multiplient donc, dans la sphère publique, les représentations hyper-féminisées et hyper-sexualisées des femmes. La métamorphose d'attributs, considérés autrefois comme les signes d'une soumission de la femme à un régime patriarcal, en indices et facteurs d'une émancipation féminine (ou féministe), participe de ces idéologies post-féministes. Le vêtement, qui pourrait sembler un élément anecdotique dans ces évolutions des mœurs, est au contraire paradigmatique de ce renversement de valeur. Les logiques vestimentaires, qui ont fait l'objet des luttes des premières vagues du féminisme, trouvent avec le post-féminisme, et le New Burlesque, un réinvestissement pour le moins étonnant, puisque les formes les plus rétrogrades du vêtement deviennent symboliques d'une libération féminine.

¹ BALDWIN, Michele, *Burlesque, op.cit*, p47.

II.2.b. Au-delà des combats d'antan pour le port du pantalon ou de la jupe : Les vêtements « rétrogrades » d'une hyper-féminisation contemporaine

C'est aussi dans le vêtement que s'est jouée la libération des femmes, tant symboliquement lorsqu'il s'agit pour elles de se constituer égales des hommes en « portant la culotte », que matériellement lorsqu'elles tentent d'éradiquer des pratiques vestimentaires dangereuses à la santé ou contraignantes. Au gré de leurs réformes du vêtement se tisse une définition de la féminité, dont les attributs sont, tour à tour et simultanément, compris comme soumission à la domination masculine ou encouragés comme facteurs d'*empowerment* et de conquête d'une liberté, sinon sexuelle, du moins à disposer de son corps.

L'idéal d'égalité de la Révolution française, en tendant vers une uniformisation du vêtement dans un objectif premier de luttes des classes, commence conjointement à dénoncer le costume féminin comme soumission à une économie phallique. La parure, le luxe entretiennent la frivolité des femmes, « qualité adaptative qu'elles ont développé face au despotisme masculin »¹ et dont elles doivent à présent s'émanciper ; les hommes sont encouragés à chercher chez leurs compagnes d'autres qualités que celle de la coquetterie. Olympe de Gouges incite ses concitoyennes à renoncer à la futilité des modes qui génèrent un sentiment d'inégalité et de compétition ; Théroigne de Méricourt porte un costume amazone et la redingote, souhaitant « avoir l'air d'un homme et fuir ainsi l'humiliation d'être une femme. »²

La fin de la Révolution ne retire pas seulement le pouvoir des mains du peuple, elle clôt les naissances avancées de la cause des femmes, creusant le double fossé de l'inégalité des classes et des sexes : le Code civil, en 1804, met la femme mariée sous la tutelle du mari et interdit le divorce. Le renforcement consécutif des normes vestimentaires et de leur différenciation « genrée » s'inscrit en toute logique dans ce retour du patriarcat, en témoigne l'ordonnance du 8 brumaire an II qui stipule que « toute femme, désirant s'habiller en homme, devra se présenter à la Préfecture de police pour en obtenir l'autorisation »³, s'exposant, en cas contraire, à être arrêtée. Cette

¹ BARD, Christine, *Une histoire politique du pantalon*, chapitre II, « L'impossible citoyenne », éditions du Seuil, collection L'Univers Historique, août 2010, pp54.

² ROUDINESCO, Elisabeth, *Théroigne de Méricourt. Une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p.111. Citée par Christine Bard, *op.cit.*, p50.

³ Extrait de l'ordonnance du 16 Brumaire an IX, citée par Christine Bard, in *Une histoire politique...*, *op.cit.*, Chapitre III, « L'interdiction de s'habiller en homme », p69.

mesure, toujours en vigueur en France¹, condamne pour longtemps les femmes à la jupe et à la robe, puisque, pour obtenir le permis de travestissement délivré par la Préfecture de police et renouvelable tous les six mois, elles doivent faire preuve d'une nécessité à porter des vêtements masculins : activité sportive ou réservée aux hommes, voire encore symptômes d'hypertrichose².

Porter un pantalon, lorsque l'on est une femme, est donc un acte de courage. L'histoire garde en mémoire quelques unes de ces aventurières qui transgressent les interdits. Au milieu du XIX^e, Georges Sand, à qui le pantalon offre la possibilité de pénétrer les lieux intellectuels dévolus aux hommes, la peintre Rosa Bonheur, puis au début du XX^e, Sarah Bernhardt que les photos montrent en pantalon dans son atelier de sculpteur-e, les sportives Jane Herveu ou Violette Morris, ou encore Colette, pour n'en citer que quelques unes, se risquent à bousculer les codes vestimentaires et heurtent l'opinion publique qui met en doute leur moralité.

Comme pour leurs aînées de la Révolution, leur désir d'émancipation féminine passe par une conquête des attributs vestimentaires masculins, mais, si quelques unes d'entre elles, décriées comme des êtres intermédiaires, viragos ou gynandres, prônent la quasi-disparition du genre féminin, la majeure partie de ces féministes souligne avant tout la commodité du pantalon. Il ne s'agit pas de se transformer en homme mais d'accéder à une aisance de mouvement que n'autorisent pas les toilettes des femmes.

Depuis la belle-Epoque, les écrits se multiplient en effet pour condamner la folie des tenues féminines. Les corsets et les baleines emprisonnent à l'excès des tailles que les canons de la beauté exigent fines, causant évanouissements et problèmes de développement chez les jeunes filles ; le retour des crinolines et la superposition des jupons entravent les mouvements, exposant davantage les femmes aux chutes, à la noyade et, l'incendie du Bazar de la Charité en 1897 le prouvera en comptant 110 victimes féminines sur les 116 découvertes³, les mettant dans l'incapacité à fuir en cas de danger.

Il faut attendre la fin des années 60 pour que se démocratise le pantalon féminin. C'est dans la rue que le pantalon revêt une fonction politique, concomitante aux revendications sociales et féministes de 68 :

¹ En 2010, des élu-e-s au Conseil de Paris ont demandé son abrogation, qui leur a été refusée au motif que : « S'agissant des violences corporelles ou symboliques faites aux femmes, les priorités de la préfecture de police sont sans doute ailleurs que dans l'archéologie juridique ».

² Autrement dit, les femmes à barbe.

³ Voir à ce sujet Christine Bard, *Ce que soulève la jupe*, *op.cit*, p20/21.

C'était en 68, avant les évènements je pense. Avec une prof de philo, on s'est dit : « Quand même, le lycée est un sanctuaire de la jupe. Est-ce qu'on ne pourrait pas venir en pantalon ? ». Le lendemain, on était en pantalon toutes les deux, en serrant un peu les fesses, il faut le dire, quand on est entrées dans le hall du lycée¹.

La démocratisation du pantalon qui s'effectue durant les *seventies* reprend les arguments développés par les féministes de la première vague², liberté de mouvement, émancipation des interdits patriarcaux et bien entendu égalité des sexes, mais elle s'accompagne, pour la première fois et de façon ostentatoire, des nouvelles revendications d'une liberté sexuelle. Porter le pantalon n'est plus seulement un moyen de contestation d'une économie « phallique » contraignant les femmes aux attributs d'une féminité définie par l'homme, mais également la revendication du droit à disposer de son corps et de sa sexualité. Il n'est donc pas étonnant que les *seventies* voient l'apparition de la mini-jupe et des premiers collants en même temps que se généralise le port du pantalon. Disposer de son corps et de sa sexualité se joue autant dans le combat pour le droit à la contraception et à l'avortement que dans le droit à disposer de sa tenue, mais la femme peut désormais opter pour l'androgynéité du pantalon comme pour la revendication sexuelle assumée de la mini-jupe.

La jupe, quasiment métonymie de la féminité et symbole de la domination masculine jusque dans les années 60, est paradoxalement devenue aujourd'hui un outil de contestation féminine : réclamer le droit à la féminité apparaît aujourd'hui comme le nouveau combat d'un féminisme qui s'est traditionnellement opposé aux stigmates des genres (même si les féministes n'ont pas toutes condamné le goût de la parure).

Journée de la Jupe et *Printemps de la Jupe* ont été ainsi récemment créés, répondant à l'impérieuse nécessité de défendre la liberté vestimentaire des femmes, qui semblerait menacée : les pantalons constitueraient aujourd'hui la règle, les jeunes filles, dès l'école primaire, d'autant plus au collège, et ce, quelques soient leurs origines sociales, se refusant à porter la jupe par crainte des moqueries. Les témoignages des adolescents interrogés lors du reportage d'Arte confirment la correspondance désormais établie entre « porter une jupe » et « être sexuellement disponible » :

-Je ne porte pas de jupes, pour (...) les remarques déplacées.

¹ Anne Zelensky, présidente de la Ligue du droit des femmes, in *Sous les pavés, la jupe*, reportage d'Arte, signé Isabelle Cottenceau, diffusion le 10 mai 2011.

² Le féminisme du XIXe est communément appelé « féminisme de la première vague ». Certaines de ses représentantes, la plupart du temps suffragettes, ont tenté de populariser la jupe-pantalon, ou le pantalon à la turque, appelé également pantalon-bloomer, du nom de son inventeur-e Amélia Bloomer.

-Moi, ma femme, elle va montrer ses cuisses à tout le monde ? Je ne sais pas...
Déjà elle ne se respecte pas elle-même, et elle ne respecte pas son mari.
-Je ne supporterais pas qu'on me dise que je ressemble à une pute¹.

La même problématique est à l'origine des *Slut Walk*, puisque ces marches de jeunes femmes à la tenue volontairement sexy et provocante se sont organisées en réaction aux propos d'un policier canadien, Michael Sanguinetti, qui aurait enjoint aux étudiantes d'« éviter de s'habiller comme des salopes si elles ne voulaient pas se faire agresser »². Derrière ces manifestations, c'est bien la liberté de la femme à disposer de son corps et de son désir qui est en jeu, et dont le vêtement symbolise (toujours) les obstacles et les interdits.

Il me semble cependant qu'il faut distinguer, dans ces nouvelles logiques vestimentaires féministes, deux courants : *Slut Walk* et *Journée de la Jupe* revendiquent le droit à la féminité ; mais les pratiques du *New Burlesque*, du *pole-dancing* ou les divers courants du *Girl power*, exacerbent la féminité, en l'hyper-sexualisant. Dans ces pratiques, à nouveau, le vêtement joue son rôle de contestation et de signifiant politiques. La modernité a encouragé les vêtements fluides qui facilitent la liberté de mouvement : les collants ont remplacé les porte-jarretelles ; les soutien-gorge à simple armature ont détrôné les bustiers ; à la culotte à gaine d'antan, on préfère culotte taille basse et string ; les coupes droites ont supplanté les formes corolles, éclipsant baleines et arceaux. Or, les nouveaux processus d'hyper-féminisation se caractérisent par leur volonté de renouer avec les formes révolues du vêtement féminin. Les costumes désormais célèbres que Madonna commande en 1989 à Jean-Paul Gaultier remettent à l'honneur les corsets et les gaines que ses aînées ont si longtemps combattus. Les artistes du *New Burlesque* et les *punkettes* du *riot grrrl* redécouvrent porte-jarretelles, bustiers, lingerie coquine, confiés depuis quelques années aux rayons des sex-shops.

De tous ces courants, le *New Burlesque* est celui qui fait, du vêtement, l'usage le plus radical, puisqu'au port de parures rétrogrades, il adjoint la mise en scène d'un imaginaire érotique dont les *gender*, *postcolonial* et *feminist studies* ont largement démontré qu'il s'inscrivait dans une économie phallique et/ou colonialiste. Depuis la *pin-up* des années 50, symbole de *l'american way of life* qui confinait les femmes dans leur maison, équipée d'un aspirateur et d'une machine à laver flambants neufs, à la

¹ *Sous les pavés, la jupe*, op.cit.

² PASQUESOONE, Valentine, « Les marches des salopes : la liberté contre les stéréotypes », *Libération*, 27/07/2011.

femme fatale hollywoodienne, empoisonneuse et briseuse de ménages, en passant par l'armée des harems, la danseuse nue des revues nègres, la femme en cage, la soubrette fessée en public, les artistes du *New Burlesque* multiplient les utilisations de stéréotypes sexistes et/ou colonialistes.

La démarche radicale de femmes optant volontairement pour des accessoires dont le port est ardu, voire douloureux, puisque marcher en talon-aiguille, lacer un corset, attacher un porte-jarretelle, coller des faux-cils, sont des pratiques qui nécessitent un véritable (ré)apprentissage, interroge, comme questionne également leur utilisation de stéréotypes sexistes. L'amalgame post-féministe entre « pouvoir de séduction » et « indice d'émancipation féminine » demeure en effet sujet à caution.

Hyper-sexualiser la femme, l'encourager à développer sa sensualité, à en faire la monstration, privilégier la recherche d'une identité féminine singulière (se bornant le plus souvent à des pratiques de consommation), au détriment d'action collective sur un plan politique, sembleraient être les écueils d'un nouveau féminisme, souscrivant à l'hégémonie des définitions de la féminité dans les médias et n'interrogeant plus (pas ?) leurs processus d'aliénation.

II.3. L'accréditation culturelle féministe/féminine des stigmates du patriarcat

II.3.a. *Pole-dance*, New Burlesque : l'art-thérapie post-féministe

Des cours de *poledance* aux stages d'effeuillage pour se réconcilier avec ses formes et surprendre son -sa- conjoint-e, le striptease n'est plus réservé, comme autrefois, aux « femmes de petite vertu », mais se fait paradoxalement l'allié de celle que les médias nomment aujourd'hui péjorativement « la ménagère de moins de cinquante ans ».

The presentation of contemporary pole dancing draws on a range of signifiers which are already understood as acceptably feminine: dancing, display, an interest in shoes, a concern with health, exercise and self-development. Its visibility in women's media and in its association with female celebrities who represent an acceptably raunchy version of femininity in the public eye also works to position it as an acceptable feminine practice¹.

¹ ATTWOOD, Feona, HOLLAND, Samantha, « Keeping Fit in Six Inch Heels: The Mainstreaming of Pole Dancing » in *Mainstreaming Sex*, op. cit., p179.

Développée en même temps que les pratiques du *go-go dancing* et du *top-less* dans les bars américains des années 70, la *pole-dance* était encore, jusqu'à cette dernière décennie, le symbole d'une discipline vouée au commerce sexuel. L'article de Feona Attwood et de Samantha Holland, qui s'intéressent à la métamorphose d'une *pole-dance* « politiquement incorrecte » en une *pole-dance* gymnastique, à même de concilier effort musculaire, ludisme et développement personnel, met en évidence le lien qu'entretient la *pole-dance* avec les idéologies post-libération sexuelle et post-féministes. Le succès international des Madonna, Beyoncé, Lady Gaga et autres divas professionnelles du scandale habilement exploité, mais également le courant du porno-chic, déjà évoqué, qui déshabille vedettes du grand et petit écran dans ses publicités suggestives, la nudité des actrices dans les magazines¹, ont encouragé l'association entre pouvoir érotique et célébrité.

Si, manifestés par un-e anonyme strip-teaseur-se, l'affichage de sa lascivité et sa propre constitution en « objet sexuel » pouvaient encore charrier des connotations péjoratives, l'aura des stars estampille l'« opprobre » d'un glamour hollywoodien. La transaction entre dévaluation et légitimation s'effectue selon l'implacable logique du « *star-system* » : « the women on displays are 'somebodies' rather 'nobodies'. »² Shakira exploite ainsi la *pole-dance* dans ses chorégraphies ; dans l'un de ses clips, Enrique Iglésias se consume pour une *pole-danceuse*, Jenifer lui consacre une chanson, et la gamme de lingerie Aubade propose en leçon de charme n°133 de « mettre la barre un peu haut »³, les fesses d'un top-model en string, rivées à un *snorting-pole*, illustrant le conseil.

La *pole-dance* bénéficie également des idéologies post-féministes dans leur acception courante de la séduction féminine comme « pouvoir féministe ». La femme libérée moderne est à l'aise dans son corps, ose explorer sa sexualité et sa sensualité, en faire la monstration. Cette nouvelle économie féministe permet de « nettoyer » la *pole-dance* de ses origines populaires et vulgaires. Elle se développe donc aujourd'hui dans des réseaux qui n'ont plus rien en commun avec le monde de la nuit et des lieux de

¹ Une publicité pour le parfum *Oh ! Lola* de Marc Jacobs mettait ainsi récemment en scène la jeune actrice Dakota Fanning, en robe de petite fille, la bouteille de parfum entre les cuisses. La couverture de *Elle Magazine*, avec Emmanuelle Béart nue, a boosté les ventes du mensuel, en 2003. Keira Knightley et Scarlett Johansson posent nue pour la couverture du *Vanity Fair* en mars 2006. Dans le hors-série des *Inrockutibles*, spécial sexe 2010, la miss-météo devenue actrice, Louise Bourgoïn, pose nue avec l'acteur de films pornos gays François Sagat. Etc.

² ATTWOOD, Feona, HOLLAND, Samantha, « Keeping Fit in Six Inch Heels: The Mainstreaming of Pole Dancing » *op. cit.*, p167.

³ Voir ICONOGRAPHIE, image 13p129.

plaisirs semi-interdits, puisqu'elle fait désormais partie des activités proposées dans certaines écoles de danse, aux côtés du tango argentin ou du hip-hop, et compte dans ses rangs étudiantes, mères de famille, retraitées et cadres supérieures, qui viennent, dans un même mouvement, muscler leurs fessiers et développer leur *sex-appeal*. Car la *pole-dance* est acrobatique : à la complexité des figures gymniques qu'elle comprend, s'ajoute la difficulté de les effectuer en escarpins, reliquats-mêmes de sa filiation avec la *sexploitation*. Les Etats-Unis et la Grande Bretagne comptent maintenant leur fédération nationale de *pole-dance* et une pétition circule sur le net pour que la pratique soit inscrite dans les compétitions des Jeux Olympiques.

L'effeuillage du New Burlesque bénéficie d'un engouement similaire. A l'instar des amatrices de *pole-dance*, les participantes des ateliers d'effeuillage souhaitent lier pratique sportive et exploration de leur sensualité, comme Della « amoureuse de danse, [qui cherchait] (...) un lieu où elle pourrait apprendre à regarder en face ses 'grosses fesses'. »¹ L'effeuillage fait donc désormais partie des outils de développement personnel et nombres de professionnel-le-s orientent leur discours en ce sens : « J'ai réalisé combien la scène pouvait être une thérapie, qui permet de s'aimer, de se mettre en valeur »², explique Juliette Dragon ; le Bordeaux Collectif Burlesque travaille en réseau avec des associations de lutte contre le cancer du sein, dans un objectif « de reconstruction de l'estime de soi après la maladie »³ ; Jo « Boobs » Weldon en fait de même aux Etats-Unis, dans son programme *Pink Light Burlesque* et je ne recenserai pas ici tous les intitulés de stage de New Burlesque qui annoncent « bien être », « désinhibition » et « réconciliation avec son corps ». La confusion entre pratique artistique et art-thérapie est telle que certaines professionnelles sont amenées à s'inscrire en faux contre cet amalgame⁴. En tout état de cause, *pole-dance* et effeuillage ont amplement acquis, dans l'opinion publique, le statut de disciplines acceptables, voire encouragées, puisqu'ils font partie à présent des incontournables des enterrements de vie de jeune fille ou des bons-cadeaux.

¹ BALLETT, Virginie, « Désinhibez-moi », *Libération*, 26 avril 2011.

² *Ibid.*

³ Site du collectif BCB, <http://www.bordeauxcollectifburlesque.fr/qui-sommes-nous/>

⁴ Eva Montes, par exemple, rappelle qu'« il faut être portée par une vraie implication artistique » pour monter sur scène, et non par une volonté de « défi ou pour s'affirmer » Entretien avec Chris Do Carmo, blog Beburlesque, <http://beburlesque.com/entrevues/entrevue-avec-ema-mont-s>. Wanda de Lullabies conseille, elle, de « ne pas chercher [dans le New Burlesque] un remède décomplexant pour surmonter sa timidité, ses complexes physiques, mais un vrai amusement et le faire par passion ». Entretien avec Romain, blog Soburlesque, <http://www.soburlesqueblog.com/2011/09/pour-ce-nouvel-article-de-la-rentree-je.html>

Considéré autrefois comme une pratique licencieuse à destination des hommes, le strip-tease s'enseigne et se réalise aujourd'hui dans un cercle paradoxalement féminin. Les stigmates-mêmes de son ancienne inscription dans une économie patriarcale sont détournés : si la praticienne souhaite être sexy et désirable, c'est avant tout pour elle-même et dans un souci d'estime de soi ; la valeur érotique des escarpins de la *pole-dance* s'efface devant leur dimension gymnique. Selon Attwood et Holland, en excluant les hommes des séances de *pole-dance*, on « déssexualise » la discipline qui n'est plus une entreprise de séduction, mais un moyen, pour la femme, de se sentir forte et belle, sous les encouragements de ses comparses.

Se constituer « objet de désir » en revendiquant conjointement une émancipation de la domination masculine, constitue cependant un paradoxe difficile à résoudre : entérine-t-il les logiques sexistes qu'il prétend déstabiliser ou opère-t-il une production de nouvelle(s) identité(s) féminine(s), en retournant les stigmates des anciennes définitions (patriarcales) de la féminité ?

II.3.b. *Backlash* : quand « féminité » se substitue à « féminisme »

Dans son ouvrage qui analyse comment le complexe « Mode et Beauté » perpétue une définition hégémonique de la féminité dans les médias, Mona Chollet met en évidence la complaisance du post-féminisme envers ce processus de normalisation. Sa critique du (des) féminisme(s) précédent(s) reposerait sur un faux-procès, caricaturant les positions, en définitive minoritaires, de quelques aîné-e-s, pour mieux établir une nouvelle standardisation de la féminité :

Peut-être existe-t-il en effet des féministes puritaines refusant d'envisager que les femmes puissent être des objets sexuels dans quelque circonstance que ce soit ; mais on a surtout l'impression d'un malentendu persistant. Le problème n'est évidemment pas qu'une femme puisse être envisagée comme un objet sexuel par des hommes qui, par ailleurs, la voient comme une personne globale, dotée d'un libre arbitre. Le problème est qu'elle existe socialement comme un objet sexuel ; qu'elle soit réduite à cela et qu'elle ne puisse jamais affirmer pleinement sa dimension de sujet¹.

En se focalisant sur les positions les plus conservatrices, mais isolées, des féministes de la première et deuxième vagues, la nouvelle génération occulte les autres

¹ CHOLLET, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, label Zones, mars 2010, p209. (Le soulignage indique les italiques dans le texte)

dimensions du combat féministe, se faisant ainsi complice de l'abandon des actions sur un plan politique, et ne se manifestant qu'à travers des logiques consuméristes. Nous l'avons vu, la « nouvelle » féministe, (d'autant plus lorsqu'elle s'inscrit dans un courant *girlie*), se veut sexy et ultra féminine¹ : elle consacre donc une partie de son temps à sa tenue vestimentaire, au maquillage, aux coussins *seventies* qu'elle dénichera dans un marché *vintage*, etc. Il est difficile d'occulter la concordance entre ce type de manifestation du féminisme contemporain et les idéologies véhiculées par la presse féminine, qui « excluent (...) chez les femmes, toute compétence qui ne relève pas de l'habillement, de la beauté, de la décoration ou des choix de consommation avisés »². Le New Burlesque semble participer de cet appauvrissement du combat féministe, lorsque sa posture se résume à la quête du corset ou des faux-cils nouvelle génération, à la préparation des *cupcakes* dernier cri, aux stages d'effeuillage entre filles et aux ateliers de couture de *nippies*. La remarque de Miss Ann Thropy caractérise cette substitution des valeurs d'engagement politique au profit d'une forme de développement personnel :

*Je ne milite pas pour les droits des femmes, ni pour l'égalité des sexes. (...) Bien sûr, l'image de la femme que je représente est une image féminine, glamour, et j'espère que cela va inspirer d'autres femmes et les inciter à prendre conscience de leurs atouts et de leur pouvoir de séduction.*³

L'hyper-féminisation, à l'œuvre chez les nouvelles féministes et dans le New Burlesque, ne se fait-elle d'ailleurs pas l'écho du retour de bâton (*backlash*) décrit par Susan Faludi⁴? Publié en 1991 (au moment-même où se déploient les divers courants du *girl power*, concordance qui mérite d'être relevée), l'ouvrage de la journaliste dénonce l'insidieux sapement du combat féministe par les *mass-medias*. Présupposant que l'égalité des sexes est acquise (quand les statistiques montrent qu'elle ne l'est pas), le phénomène du *backlash* ôte toute légitimité aux revendications féministes. Pire encore,

¹ "A Girlie-Girl can be a stereotypically feminine one -into manicures and hairstyles and cooking and indoorsy activities (...) Girlies are adult women, usually in their mid-twenties to late thirties, whose feminist principles are based on a reclaiming of girl culture (of feminine accoutrements that were tossed out with sexism during the Second Wave), be it Barbie, housekeeping, or girl talk", BAUMGARDNER, Jennifer et RICHARDS, Amy, *Manifesta : Young Women, Feminism, and the Future*, Farrar, Straus, Giroux, New-York, 2000, p400. Cités par Rebecca Munford, « Bust-ing the Third Wave... », in *Mainstreaming Sex*, *op.cit.*, p189.

² CHOLLET, Mona, *op.cit.*, p65.

³ Miss Ann Thropy, entretien avec Romain, blog Soburlesque, <http://www.soburlesqueblog.com/search/label/Miss%20Anne%20Thropy%20interview>

⁴ FALUDI, Susan, *Backlash, The Undeclared War Against American Women*, Crown, New York, 1991.

il prône, plus ou moins implicitement, le retour des femmes au foyer, en décrivant les malheurs des *working-girls* et les bienfaits de la maternité.

L'hyper-féminisation se fait l'écho de ce mouvement réactionnaire, lorsqu'elle n'est pas uniquement une réaction aux tendances « androgynisantes » du (des) féminisme(s) précédent(s), mais qu'elle traduit aussi une forme de nostalgie d'un temps où les rôles sexués étaient définis : « C'était l'âge d'or (...). Les femmes étaient alors de vraies femmes, à la fois féminines et féministes¹ », explique ainsi l'artiste de New Burlesque Loulou D'Vil, dont la remarque laisse entendre en filigrane, et par effet de réciprocité, qu'il y eut un temps où les hommes aussi étaient de vrais hommes. Si les critères d'« authenticité genrée » restent encore à définir, il ne faudrait pas oublier que nombre de vrais hommes, en cet âge d'or cher à Loulou D'Vil, distribuaient des corrections à l'épouse insoumise qui n'avait pas su garder le couvert chaud, ni le logis propre². Le préconçu d'une féminité « vraie » entérine par ailleurs le mythe de l'éternel féminin :

[Les femelles] constituent aujourd'hui comme autrefois à peu près la moitié de l'humanité ; et pourtant on nous dit que « la féminité est en péril ». (...) Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer de cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité. (...) Bien que certaines femmes s'efforcent avec zèle de l'incarner, le modèle n'en a jamais été déposé³.

La recherche d'une « vraie » féminité ou le désir de figurer les attributs d'un éternel féminin, sur scène ou dans la représentation que l'on donne de soi aux autres, ne constituent pas, au demeurant, de « danger sanitaire ou social ». En revanche, le processus d'essentialisation de la femme à l'œuvre dans ces créations mythiques devient problématique lorsqu'il institue la femme comme l'Autre, dont « la transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine »⁴, celle de l'homme. L'hyper-féminisation du post-féminisme peut donc se faire insidieusement l'outil de la domination masculine, lorsqu'elle n'interroge pas les archétypes qu'elle utilise. Sa définition de la « vraie » féminité peut alors recouvrir et célébrer les valeurs conservatrices et stéréotypées que Mona Chollet a décrites et contre lesquelles se sont justement battues les féministes des première et seconde vagues. En

¹ FAVRE, Laurent, « Strip-tease Burlesque. Le retour des Pin-up », *L'Illustré*, 20/04/2011

² Les publicités des années 50 offrent de savoureux points de vue sur les devoirs de l'épouse et la façon d'éduquer celle-ci. Voir ICONOGRAPHIE, images 14 et 15, p129

³ BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, « Introduction », Editions Folio, collection « Essai », novembre 2006, p14.

⁴ *Ibid*, p34.

conclusion, la définition post-féministe d'une « vraie » femme peut très bien renvoyer celle-ci aux fourneaux et à la nurserie, à la différence toutefois qu'elle y retournerait aujourd'hui de son plein gré¹.

Nouvel « opium » des féministes contemporaines, la quête de la féminité remplace donc le combat pour l'égalité ; « féminité » se substitue à « féminisme » ; on abdique d'une certaine façon l'esprit critique au profit d'une mystique de la féminité, hautement profitable aux publicistes et publicitaires. A propos de la réception de la série *Mad Men*, dont l'intrigue se situe dans une Amérique des années 60, Mona Chollet commente ainsi :

D'une fiction explorant les ravages causés par l'obsession des apparences, la stratégie commerciale et la réception médiatique ne retiennent donc que... les apparences. D'une critique féministe au vitriol, elles font une célébration de la femme-objet, cantonnée aux tenues aguicheuses et aux rôles subalternes (« On s'aime en secrétaire fifties », titre d'un guide-shopping dans Elle)².

Toutes les manifestations du post-féminisme me semblent osciller entre un retournement des stigmates patriarcaux et la perpétuation, involontaire ou non, de ces stigmates, et se risquer à une souscription inconsciente aux effets de mode orchestrés par la publicité. Le New Burlesque ne fait pas exception à cette ambivalence. Si certain-e-s performeur-se-s transgressent les frontières de genre, opèrent de nouvelles productions d'identité féminine, optent pour des performances politiques et engagées (que je déterminerai plus tard), nombre d'entre eux-elles « se contentent de faire de jolies chorégraphies avec boa et *nippies* »³ et « s'étiolent un peu trop dans (...) le côté petite fille qui joue avec des habits de dame sans vraiment en comprendre le sens »⁴. Lorsqu'il est mondé de sa valeur subversive, le New Burlesque, synonyme de développement personnel, participe à la standardisation de la définition du féminisme (ou de la féminité) comme aptitude à être sexy, décomplexée et en accord avec les

¹ « Lorsque j'ai arrêté de travailler, j'ai bégayé pendant des mois en guise de réponse à la question (...) : 'Que faites-vous ?'. Jusqu'au jour où je me suis entendue dire : 'J'aime mon mari' », explique Perla Servan-Schreiber, décrivant la joie d'avoir renoncé à son métier pour se consacrer à son couple. Voir *La féminité, de la liberté au bonheur*, Editions Stock, avril 1994, p96. Le résumé de l'ouvrage, sur la quatrième de couverture, entérine d'ailleurs parfaitement l'idéologie du *backlash* : « Depuis que les femmes travaillent et prennent la pilule, elles ont acquis le droit de vivre comme des hommes (*sic*). (...) [Perla Servan-Schreiber] décrit un itinéraire : celui qui va de la liberté – ambition politique du féminisme – au bonheur-expérience intime de la féminité. (...) Une aventure où le corps, le travail, la maternité, la sexualité et le couple prennent un sens neuf, fondé sur le désir. »

² CHOLLET, Mona, *op.cit.*, p16.

³ KIRSCHEN, Marie, « Kisses Cause Trouble: un burlesque trash et jouissif à découvrir ce week end », *Têtu magazine*, 22 octobre 2010.

⁴ Marie Meier, entretien avec Lorenzo, Beburlesque, <http://beburlesque.com/decouvertes/marie-me-er>

nouvelles tendances relayées par la presse féminine (cuisines, modes, pratiques culturelles, etc.). L'engouement dont le New Burlesque fait preuve à l'égard des modes d'antan, a *fortiori* celles des *fifties* et *sixties* américaines, mais également pour l'orientalisme et pour l'ensemble des déclinaisons du mythe du bon sauvage, peut contribuer à pérenniser des stéréotypes hérités du patriarcat et/ou du colonialisme lorsqu'il ne les interroge pas et qu'il est simplement séduit par les dimensions esthétiques (ou les *apparences*, pour reprendre le terme de Chollet) de ces stéréotypes : la coiffure-banane et les petits tabliers à cerises de la *pin-up*, la ceinture en paille et les colliers de fleurs de la vahiné, par exemple.

La posture de se constituer « femme-objet » en se considérant « femme-sujet », devient donc problématique lorsqu'elle tient pour acquise, sur un plan politique et social, la dimension « sujet » de la femme et qu'elle induit que l'égalité des sexes est pleinement réalisée (et ô combien problématique lorsqu'elle se fait oublieuse du statut de la femme, dans les franges de la population qui ont d'autres préoccupations que celle de dénicher le *it-bag* dernier cri). Sans une forme d'esprit critique et de vigilance aux phénomènes de normation sexiste à l'œuvre dans les médias, d'autant plus lorsque l'on développe des pratiques qui sont nées dans une économie patriarcale (le strip-tease, donc, mais aussi la pornographie et d'une certaine manière, la volonté d'être séduisante...), il me semble alors impossible de se réaliser comme « sujet » en étant l'« objet », sans se faire la dupe de ces mêmes phénomènes de normation. Atwood et Holland soulignent ainsi l'ambivalence des discours des amatrices de *pole-dance* qu'elles ont rencontrées, qui se félicitent de développer leur *sex-appeal* pour elles-mêmes, non pour les hommes, tout en révélant inconsciemment leur vulnérabilité au dogme de la femme-objet à destination du regard et du désir masculins : « Women at pole-dancing classes resisted the idea of objectivation, even while they pursued their desire to identify with and become a 'thing of beauty'. »¹

La question de la valeur transgressive du New Burlesque se pose donc, de façon d'autant plus cruciale que cette valeur transgressive est souvent admise comme un *donné* de la discipline. Il me semble, au contraire, qu'il faut en détacher les formes subversives des formes assujetties aux processus de normation, *a fortiori* depuis que le New Burlesque devient, et un phénomène de mode, et une pratique de consommation culturelle relativement commune. Comme le rappelle Jacki Wilson, les performeuses

¹ ATTWOOD, Feona, HOLLAND, Samantha, « Keeping Fit in Six Inch Heels: The Mainstreaming of Pole Dancing » *op. cit.*, p177.

d'antan transgressaient les conventions de genre et de classe, en se produisant dans une société blanche, de classe moyenne, où elles dérogeaient au statut traditionnel de la femme. Comment cette transgression des frontières est-elle possible, aujourd'hui, dans un contexte où la femme de classe moyenne, blanche, s'effeuille à son tour pour se réconcilier avec sa féminité, et où les médias ont banalisé les représentations à caractère scandaleux de la nudité et de la sexualité de la femme ? Comment la nature subversive d'un art, dont la vocation initiale est d'offrir une alternative à l'hégémonie des définitions de la féminité, peut-elle encore opérer lorsque les manifestations de cet art participent, peu ou prou, des idéologies *mainstream* ?

*At this moment in time [Dita]Von Teese seems to be the 'it' girl who can do no wrong. However, a question that must be posed is, what happens to Von Teese's critique of the system (which is, after all, what differentiates burlesque from pure striptease) if she is now comfortably part of it?*¹

Il me semble donc important de me tourner à présent vers les formes réellement transgressives du *nude-show*, spécifiquement celles du Burlesque et du New Burlesque, et de définir en quoi elles m'apparaissent proposer, sinon un contre-pouvoir, du moins une contre-culture, aux représentations hégémoniques de genre et de classe.

¹ WILSON, Jacki, *The Happy Stripper...*, *op.cit.*, p34.

Intrinsèquement liée au développement de la *sexploitation*, l'évolution contemporaine du striptease offre un éclairage des mutations du dévoilement du corps et de la sexualité. La nudité, ou la quasi-nudité, dès le commencement du numéro, se sont substituées à l'art du déshabillage ; l'hyper-sexualisation du corps concentre à présent l'attention sur les parties « stratégiques » de la relation sexuelle quand les effeuilleuses valorisaient encore l'ensemble de leur corps, dénudant progressivement chaque partie prise dans un réseau d'attaches et de voilages ; il ne s'agit plus aujourd'hui de développer un imaginaire érotique autour du dénudement de la stripteaseuse mais de créer une performance à caractère sexuel, voire de monnayer la nature de cette performance.

Parallèle à cette évolution du strip-tease, et l'expliquant en partie, la généralisation des images à caractère pornographique et la multiplication des discours sur le sexe, achèvent aujourd'hui de brouiller les repères entre sphère intime et sphère publique. Une sexualité libérée, affranchie des interdits de la religion, se doit d'être dite, écrite, analysée, développée. Le post-féminisme souscrit majoritairement à ces postures de libération sexuelle, en suspectant le(s) féminisme(s) précédent(s) d'avoir essentialisé le sujet « femme » et établi, par voie de conséquence, de nouvelles normations de la sexualité féminine. Une partie du post-féminisme s'inscrit donc dans une radicalisation des représentations de la femme et de sa sexualité, en encourageant les femmes à assumer la monstration de leur érotisme et de leur libido. *Pole-dance* et effeuillage deviennent des moyens de réconcilier les femmes avec une dimension de la féminité « niée » ; la remise en question des logiques vestimentaires accompagne cette mutation du féminisme et réinvestit les parures d'antan, objets-mêmes des contestations de leurs aînées. Les éléments que féministes de la première et de la deuxième vague considéraient comme les signifiants de la domination masculine, permettraient aujourd'hui aux femmes d'être libérées, leur libération s'entendant essentiellement comme une aptitude à être sexuellement décomplexée.

Etre un objet de désir et se dévêtir en public, revendiquer coquetterie et goût de l'artifice, ne seraient donc plus des actes synonymes d'une soumission à une économie patriarcale, mais symboliseraient, au contraire, la femme moderne, maîtresse de son corps et du désir qu'elle provoque. Les pratiques qui usent des stéréotypes pour mieux les renverser, interrogent toutefois sur l'éventualité d'une souscription à, ou d'une perpétuation involontaire de ces mêmes stéréotypes. Le New Burlesque participe de ce paradoxe. Si le féminisme affiché des performeuses repose en partie sur leur volonté

d'étendre les critères de charme à tous les physiques, on peut s'étonner de l'analogie établie entre « pouvoir féministe » et « pouvoir de séduction » et interroger les aptitudes du New Burlesque à proposer une réelle alternative aux logiques sexistes. Les processus d'hyper-féminisation, à l'œuvre dans le New Burlesque et les courants du post-féminisme, alimentent en partie le mythe de l'éternel féminin et souscrivent, lorsqu'ils ne l'interrogent pas, à la création d'une altérité féminine, au détriment de la revendication féministe d'une autonomie et d'une transcendance féminines possibles. Enfin, la portée subversive du New Burlesque, et avec lui des idéologies post-féministes, est fortement amoindrie lorsque les postures bornent les combats du féminisme à la quête d'une féminité singulière, dont les manifestations sont davantage des pratiques de consommation que des actions politiques.

Si je viens d'analyser comment le post-féminisme et le New Burlesque peuvent être les jouets des stéréotypes patriarcaux qu'ils pensent se réapproprier, lorsqu'ils considèrent la subversion comme le donné de toute pratique où une femme dite « libérée » revendique le droit d'être une femme-objet, il me reste à définir quand et comment post-féminisme et, davantage encore, New Burlesque, transgressent les frontières établies des genres, des relations et des échanges de pouvoir, et les endroits où, me semble-t-il, ils s'émancipent de l'hégémonie des représentations de la femme, de la sexualité et de la nudité, pour créer de nouvelles représentations et nouvelles logiques. Enfin, j'aimerais achever cette recherche par la mise en valeur des spécificités artistiques du New Burlesque, et montrer en quoi il se détache des autres pratiques, décrites jusqu'ici, en proposant un genre scénique singulier.

PARTIE III. LES SUBVERSIONS DU NEW BURLESQUE : PERFORMATIVITE DES GENRES, SUBCULTURE DU KITSCH ET OBSCENITE

Avant que l'effeuillage et la *pole-dance* ne deviennent des pratiques (relativement) acceptables, la strip-teaseuse s'inscrivait en marge du statut traditionnel de la femme. Demi-mondaine ou femme de petite vertu, elle fut tour à tour, et simultanément, célébrée et calomniée. Cependant, tout en sacrifiant aux prérogatives patriarcales, instituant la femme objet de regard et de désir masculins, nombre d'artistes du Burlesque et du Music-hall firent pourtant preuve d'une liberté, tant économique qu'artistique. Il convient donc d'analyser avec prudence le strip-tease et les pratiques qui instituent la femme objet-de-désir, tant ils participent *a priori* d'une construction de l'altérité dans un rapport de dominé à dominant. S'il est légitime de mettre en lumière les structures de domination à l'œuvre dans ces modes de représentation, il est important aussi de ne pas céder à une forme d'accusation post-patriarcale (voire post-coloniale) qui les analyserait sur le mode binaire de la victime et du bourreau, niant ainsi tout indice politique ou artistique d'une émancipation possible.

Il me reste à présent à démontrer comment le strip-tease et l'effeuillage peuvent être vecteurs d'identité et d'expression, ce que leur inscription dans une économie phallique tend à faire oublier. En définissant l'interstice où la réappropriation des stigmates du patriarcat est rendue possible, je souhaiterais montrer que cette réappropriation ne remet pas seulement en question les définitions historiques de la féminité, mais qu'elle agit également sur les stéréotypes de genre et de classe.

Il s'agira donc de définir dans un premier temps, les processus de création d'une altérité féminine, qu'ils se traduisent dans la fabrication d'archétypes féminins ou dans l'organisation des représentations de la femme à destination du regard masculin, et occidental, puisque je m'intéresserai aussi aux danses exotiques de la fin du XIX^e. En conclusion, j'étudierai les réappropriations politiques des logiques patriarcales, en m'intéressant aux représentations de la nudité et/ou de la sexualité féminine par les féministes du *sex-positivism*.

Un deuxième chapitre cherchera à mettre en évidence les procédés de performativité de la féminité à l'œuvre dans le New Burlesque et dans les spectacles de charmes qui le précèdent. Je m'intéresserai aux dispositifs de mascarade qui mettent en

scène identités féminines et masculines, dans un jeu de redéfinition des pouvoirs, ainsi qu'aux processus de déstabilisation des frontières de genre.

Enfin, mon dernier chapitre détachera pour finir les particularités du New Burlesque, qu'il me semble possible de définir comme celles d'une vertu de l'obscénité et la mise en valeur d'une interrogation de l'artificialité des normes, via l'usage du kitsch et du grotesque.

III.1. Femme-objet/Femme-sujet: un antagonisme indépassable?

III.1.a. « To-be-looked-at-ness »: une production de stéréotypes sexistes

Effeuilleuse, strip-teaseuse furent longtemps considérées comme des marginales. Le sujet est rebattu : historiquement, l'honnête femme est mariée, mère. Celle qui ne respecte pas ce statut traditionnel est indigne d'être une épouse et rejoint la cohorte des âmes damnées : entre la putain et la sorcière, l'espace est vite franchi. C'est ce qu'enseigne le mythe de Lilith, hautement réexploité par les féministes, puisqu'il illustre la symbolique-même de la domination masculine : Lilith, la première épouse d'Adam, parce qu'elle refusait la position du missionnaire, fut chassée de l'Eden et vouée à la stérilité ; elle épousa en secondes noces un démon, tandis que Yahvé créait Eve à partir d'une côte d'Adam. La suite prouve qu'Eve ne fut guère plus salubre à Adam.

Dans les mythologies, la femme est principalement source de malheur : sorcière, tentatrice, fatale. Je ne détaillerai pas ici la diversité des procédés avec lesquels l'homme a constitué la femme comme son Autre, inessentiel, contingent, dont l'existence se manifeste *par* et *à travers* l'homme, d'une part parce que je n'ai pas la prétention, ni la vocation, de recenser les nombreux ouvrages qui s'y consacrent ; d'autre part, parce que la synthèse d'un tel sujet serait appauvrie et appauvrissante ; enfin, parce que je choisis d'axer mon analyse de la fabrication d'une altérité féminine à travers ce qu'il serait possible de définir comme une « industrie du regard ». En d'autres termes, je m'intéresse aux modalités selon lesquelles le regard masculin (occidental), confronté à la mise en présence scénique ou audiovisuelle d'un corps de femme, a fondé sa propre définition d'une identité féminine. La dichotomie madone (mère) /putain, qu'illustrent mythologies, contes, littérature et imaginaires populaires, sans être

développée ici donc, m'intéresse cependant dans la mesure où elle révèle une asymétrie dans le désir :

Women (...) receive subtle messages from childhood onward to use their sexuality as a bargaining chip in exchange for economic security and protection from a man under the guise of 'love' and family formation, but outright prostitution, while much more straightforward, is considered disreputable. This helps maintain the double standard that denies women the type of proactive freedom, pleasure, and agency accorded to men¹.

Au sein de ces archétypes féminins, le désir sexuel de la femme n'est pas entendu comme élément irréductible de sa psyché ou de son être, ou plus exactement, il n'est pas entendu du tout, la putain n'existant en définitive que dans les services érotiques qu'elle assure à l'homme. Par opposition, le désir de l'homme *est* ; il *va de soi*. L'homme est sujet désirant; la femme, objet du désir. L'homme est « fait » pour regarder et pour prendre possession ; la femme existe dans sa propension à être regardée (« *to-be-looked-at-ness* ») puis possédée.

Nombres d'études qui s'intéressent au statut de la femme *regardée* développent leur analyse à travers le prisme de cette asymétrie du désir. Le célèbre article qu'a livré Laura Mulvey sur l'agencement de l'image et de la narration, dans le cinéma occidental classique, à destination du regard masculin (*male gaze*), démontre ainsi une structuration en faveur de la scopophilie masculine, soit le plaisir de regarder, entendu comme une possession de l'autre par le regard, et du narcissisme masculin, celui-ci s'effectuant *via* le processus d'identification au héros. La femme se meut donc à l'intérieur de la fiction, tant pour le héros masculin qui dirige ses regards et ses intentions vers elle, que pour le spectateur, mais elle n'a d'existence qu'à travers ce qu'elle provoque chez le héros masculin, et chez le spectateur. Elle est porteuse de signification mais elle n'est pas créatrice de signification :

The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative. As Budd Boetticher has put it: "What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance."²

¹ GOODSON, Teri, "A prostitute joins NOW", in *Whores and Other Feminists*, dir. Jill Nagle, Routledge, New York, 1997, p248.

² MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", III "Woman as Image, Man as Bearer of the Look", *Screen*, 16 :03, Autumn 1975, pp6-18.

Les études féministes de l'histoire de l'Art ont assez démontré comment les processus d'attribution de valeur des œuvres se sont établis sur une supposée universalité, « valeur alibi constituant le voile d'une neutralité de genre (le genre unique non différenciable) derrière lequel le masculin produit et affirme son pouvoir »¹, excluant les singularités féminines, ethniques et/ou sociales. Parallèle à ces procédés phallocentristes et ethnocentristes d'attribution de valeur, la même logique définie par Mulvey (scopophilie et narcissisme) organise l'image *pour* et *à travers* le regard (le sujet) masculin : beautés alanguies, Diane chasseresse ou Vénus au miroir, nu féminin, assument la double-fonction de participer de la représentation (fiction) tout en étant regardées par le peintre, par l'observateur, et par un protagoniste du tableau. En 2000, au Musée du Louvre, l'exposition « Posséder et détruire » convoquait, sans les classer historiquement ou formellement, les œuvres que sous-tendent violence sexuelle et voyeurisme. Nymphes kidnappées par un satyre chez Géricault, par un centaure chez Roussel, subalternes prosternées devant le maître chez Rembrandt, modèle nue et ses parties intimes exposées comme à la morgue chez Degas, Lucrèce violée chez Salviati, nombreux sont les tableaux où la femme tient le rôle d'une victime (de la plus complaisante au souffre-douleur absolu) du désir masculin et de la force virile, et où la mise en scène du corps féminin convie l'observateur à se faire voyeur, et, par identification, violeur :

(...) l'on soupçonne que si [le satyre] découvre avec volupté le corps de la dormeuse, ce n'est pas pour en rester là (...). Le viol oculaire qui en annonce un autre, est redoublé par l'image, dont il est comme la métaphore (...) La belle endormie a trouvé la pose qui l'exhibe au mieux (...) Le spectateur est piégé par l'insistance visuelle de cette attitude oblatrice : ce corps s'offre au tout-venant. Qui devient voyeur malgré lui (?). Violeur peut être².

Misogynie de l'art et du cinéma classique occidentaux, phallocentrisme des théogonies et des mythologies façonnant les imaginaires populaires, encouragent donc la répartition des pouvoirs suivant le schéma féminin/passif et masculin/actif, féminin/objet et masculin/sujet, féminin/désiré-able et masculin/désirant. Le strip-tease est paradigmatique de cette asymétrie des rôles et des modalités du désir, l'objectif de la séance n'y étant donné que pour sa seule finalité : la mise à nu de l'objet du désir.

¹ ZERBIB, David, « Le masculin et la performance de l'universel », *Cahiers du Genre*, 2007/2 n°43, p190.

² MICHEL, Régis, « L'art du viol », *Mouvements*, 2002/2 n°20, pp85/86. [Le soulignement indique les italiques dans le texte]

Aucune fiction, aucun protagoniste, ne jouent les intermédiaires entre le sujet regardant et l'objet regardé ; l'acte de voyeurisme s'y exerce sans le filtre, ou l'excuse, d'un médium ; la femme s'y donne comme objet absolu.

Le reportage *Live Nude Girls Unite* montre combien la fondation, par Julia Query et ses consœurs, d'un syndicat de stripteaseuses, reposait sur le besoin de protéger les travailleuses des *peepshows* d'une instrumentalisation de leur corps. Si cette instrumentalisation peut s'expliquer *dans* et *par* notre système marchand¹, elle n'en révèle pas moins le libéralisme (au sens de « laisser-faire ») avec lequel on considère les actes de violence et d'irrespect à l'égard des travailleur-se-s du sexe :

*Even when a supportive hand is extended, it often comes with a stipulation: get out of the business or do without help. The not-so-silent message is, if you elect to stay in the sex industry you can expect abuse, and we can (will) do nothing to help you*².

Derrière l'indifférence des autorités (« the notorious tendency of the police to think of aggressions against us as something other than crimes »³) et l'ambivalence du positionnement d'une partie du féminisme à l'égard des métiers du sexe, se détache à nouveau la vieille dichotomie madone (mère) /putain. En se constituant objet absolu, non seulement la stripteaseuse (ou prostituée, dans l'exemple donné par Queen⁴) renonce aux prérogatives des autres femmes⁵ (respectables) mais l'on considère comme *allant de soi*, comme une fatalité, les abus de l'homme. La violence symbolique, contenue dans les « industries du regard » que sont celles du cinéma et de l'art plastique, trouve sa pleine expression, et sa justification, lors de sa mise en présence,

¹ Je ne suis guère spécialiste de la question mais il me semble que la théorie marxienne a suffisamment montré comment la société capitaliste s'approprié le corps des travailleurs... donc pas uniquement celui de la strip-teaseuse.

² QUEEN, Carol, « Sex Radical Politics, Sex-Positive Feminist Thought, and Whore Stigma », in *Whores and other Feminists*, *op.cit.*, p130.

³ *Ibid*, p129.

⁴ Je ne perpétue pas la confusion ordinaire entre prostitution et strip-tease. J'assemble juste ici les deux métiers en ce qu'ils participent de la même construction d'une asymétrie du pouvoir et du regard.

⁵ Il faudrait analyser le statut de l'homme dans le strip-tease (et la prostitution) ; les quelques essais que j'ai parcourus m'encouragent à penser qu'il est considéré comme « féminisé ». Je ne citerai que Bourdieu : « On sait que, en nombre de sociétés, la possession homosexuelle est conçue comme (...) un acte de domination (exercée comme telle, en certains cas, pour affirmer la supériorité en « féminisant »), et que c'est à ce titre que, chez les Grecs, elle voue celui qui la subit au déshonneur et à la perte du statut d'homme accompli et de citoyen tandis que, pour un citoyen romain, l'homosexualité 'passive' avec un esclave est perçue comme quelque chose de 'monstrueux' », *La domination masculine*, Editions Points, collection Essais, septembre 2002, p38. Voir aussi GUIAS, Christophe, «Le corps de l'homme dans le X est une expérience de femme», *op.cit*, MICHEL, Régis, « L'art du viol », *op.cit.* . (Reste à définir le statut de l'homme prostitué lorsque sa clientèle est féminine.)

tangible, immédiate, avec une femme se constituant d'elle-même objet absolu. On ne peut dès lors accorder à la strip-teaseuse les hommages dédiés aux autres femmes :

Men like to look (...) they are all genetically programmed to enjoy looking at women. You feel threatened because your man isn't content to confine his looking only at you. Lighten up (...) Your man doesn't compare you to the topless bar girls, because he loves you. He loves you for a thousand reasons, one of which is because you don't get up on a stage and prance around bare-bosomed, where anyone with the price of a cup of coffee can look at you¹.

Elle confère donc, à l'homme auquel elle s'offre, un pouvoir sur son corps, et sans contrepartie autres que financières ; elle satisfait la pulsion scopique masculine, plus encore : la justifie. En définitive, loin de déranger l'ordre de la société, malgré son statut marginal, la strip-teaseuse (la prostituée) (r)assure au contraire l'équilibre patriarcal de la division des pouvoirs en principes actif/passif, et de la création d'une altérité féminine, en s'en faisant la plus radicale des manifestations : ni discours amoureux² ni discours esthétique ne viennent justifier la possession et la domination masculines, qui peuvent alors se déployer dans leur plus brutale expression.

Le même processus de colonisation du corps de l'autre, au sens propre comme au sens figuré, est à l'œuvre dans la réception occidentale, à la fin du XIX^e et au début du XX^e, des danses exotiques, dont le premier chapitre a montré l'impact sur le Music-hall et le Burlesque. Il est d'autant plus radical que l'altérité féminine s'y double de l'altérité indigène.

III.1.b. Exotisme/Erotisme : une dérivation sémantique éclairante

Les 'postcolonial', 'gender' et 'feminist' studies ont assez montré que la colonisation est une affaire d'hommes, que l'aventure coloniale est aussi une aventure sexuelle, et que, dans la construction discursive de l'altérité et les structures de domination, la femme et l'indigène occupent la même place : celle des esclaves, des sous-hommes, réduits aux statuts d'animaux ou d'objets, notamment sexuels quand la femme se trouve être indigène, quand l'indigène se trouve être une femme³.

¹ JAMISON, Warren, « Dear Abby », *San Francisco Chronicle*, 12 mars 1990. Cité par Tara Maginnis, in "Transformation: The Stripper as Sexual Ideal", conférence sur le Burlesque comme phénomène social, UCLA, 1993.

² Je rappelle ici à nouveau la citation de Terri Goodson : "Women (...) receive subtle messages from childhood onward to use their sexuality as a bargaining chip in exchange for economic security and protection from a man under the guise of 'love' and family formation"[Je souligne], voir note 1p68.

³ STASZAK, Jean-François, « Danse exotique, danse érotique, perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Annales de géographie*, 2008/2 n° 660-661, pp137/138.

Interrogeant la dérive sémantique de la notion d'exotisme à celle d'érotisme dans l'usage américain du terme « *Exotic dance* » pour désigner le strip-tease, le géographe Jean-François Staszak entreprend d'analyser les éléments historiques et sociologiques qui ont pu réduire la danse exotique à une seule composante érotique. Son parcours des imbrications entre « érotisme » et « exotisme », depuis les premières danses exotiques sur les scènes occidentales lors des Expositions Universelles au réinvestissement des codes dits « exotiques » dans le strip-tease des années 30, montre que cette dérive sémantique est davantage une métonymie du processus de colonisation qu'une de ses manifestations secondaires et qu'elle révèle une conception (post)coloniale et patriarcale constituant le corps de l'Autre (l'indigène et la femme) comme un objet à disposition du regard et du désir occidentaux et/ou masculins.

La création d'un ailleurs érotisé ne caractérise pas uniquement les productions du XIX^e puisque le mythe du bon sauvage, par exemple, entérine déjà au XVIII^e la représentation d'« un Paradis d'avant la chute, où la nudité et la sexualité seraient vécues sans honte »¹. En revanche, l'apparition des danses exotiques et la diffusion importante des romans coloniaux et des cartes postales exotiques dans les métropoles européennes à la fin du XIX^e, rendent accessible aux multitudes un ailleurs jusque-là réservé à l'élite et accroissent les représentations de l'autre. On peut s'étonner que ces représentations, qu'elles aient vocation ethnographique, comme les cartes postales coloniales par exemple, qu'elles relèvent du divertissement ou de l'imagerie publicitaire, favorisent souvent la dimension érotique de l'exotisme : la nudité de l'indigène y figure comme état naturel ; les décors mettent en scène l'autre dans l'intimité de son foyer ou d'un lieu fantasmatique (harem, temple...).

Paradigme de cet exotisme érotisé, la danse est propice au fantasme, puisqu'elle met en scène le corps de la femme indigène, dans un ensemble de mouvements qui accentue son étrangeté en ne répondant pas aux codes des ballets classiques occidentaux. Les danses dites orientales, nous l'avons vu au chapitre I, fascinent autant qu'elles répugnent le spectateur occidental, découvrant les mouvements pelviens des almées. Les spectacles nègres, dont l'Europe s'entiche dès la fin du XIX^e, donnent également à voir des mouvements que n'assujettissent pas les carcans occidentaux. On envie la liberté d'un corps qui n'a pas été comprimé par un corset, ni bridé par la rigueur d'une éducation ; le noir devient le symbole d'une animalité splendide, d'une

¹ *Ibid*, p151.

saine primitivité que la Raison a étouffé en Occident : « Il y a certainement quelque chose de nègre en nous : crier, danser, se réjouir, s'exprimer, c'est être nègre. »¹ La femme noire est une panthère, dont on offre le corps félin et la joie de vivre au regard occidental.

Autre témoin de cette érotisation de l'autre, la mise en scène de son intimité, et le fantasme de cette intimité, autorisent l'intrusion du regard occidental jusque dans la sphère privée de l'indigène :

Ces images [des cartes postales exotiques] semblent avoir été (...) d'autant plus prisées qu'elles représentaient ce que l'on n'a jamais pu voir dans la chair : la femme du harem, dans le plus grand déshabillé et non pas voilée de la tête aux pieds, comme on aurait pu la voir dans les rues d'Alger. C'est l'Orient vu « de l'intérieur » dont le voyageur désire avoir la trace sur la carte postale, et non pas l'Orient qu'il a réellement vu².

Voir « de l'intérieur », c'est accéder à l'intimité de l'autre, l'intimité la plus forte étant bien-sûr celle qui se dérobe d'ordinaire à la vision de tous. Nombre de cartes postales coloniales, à l'instar des tableaux de Gérôme, Ingres et Rochegrosse, permettent à l'homme occidental de pénétrer par procuration les lieux interdits, où la femme semi-nue, almée ou congai, attend lascivement le retour du maître. Les numéros de Music-hall recourent à ce même procédé de dévoilement, en représentant leurs esclaves alanguies des *Mille et une nuits* ou leurs prêtresses de Brahma, autorisant ainsi le spectateur à voir ce qui est secrètement exécuté pour un seul : sultan, riche voyageur, colon ou encore, Brahma.

Le facteur érotique participe donc pleinement à la construction occidentale de l'exotisme, il en est même l'expression la plus radicale : le corps de l'indigène et le corps de la femme se conçoivent comme disponibles à la suprématie occidentale et masculine ; la sexualité indigène dont les représentations soulignent, sinon son détachement des principes moraux occidentaux, du moins sa singularité et son étrangeté, fait l'objet d'une curiosité que masquent parfois des enjeux ethnographiques.

Cet établissement d'une différence, spécifiquement corporelle et sensuelle, autorise donc la monstration de l'érotisme. L'« animalisation » de l'autre permet ainsi la nudité des noirs sur la scène des théâtres et des music-halls des années 20, dont les

¹ MORAND, Paul, in *Paris-Tombouctou*, 1928, cité par Sylvie Chalaye, « Théâtre et cabarets : le 'nègre' spectacle » in *Zoos humains. Au temps des expositions humaines*, Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD (dir), éditions La Découverte, 2004, p302.

² YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, éditions L'Harmattan, 2000, p36.

mises en scène soulignent la sauvagerie et la sensualité torride ; la création scénique d'un ailleurs *fabuleux* ou *romanesque*, comme l'a analysé Barthes¹, libère le performeur occidental des principes moraux de son époque. Le témoignage d'un spectateur de la *Danse de Brahma* de Mata Hari est révélateur de cet effet de distanciation par l'exotisme :

*Beneath the veil, the beautiful dancer wears on her torso a breast ornament and a golden belt... nothing else. The audacity of the costume is a minor sensation. But without the slightest trace of indecency (...). Finally, the dance of Siva, the destroyer. The priestess, in a passionately engaged dance, sacrifices every piece of jewellery, so that He hears her prayer. One veil after another drops until the end she stands in her pure, undressed beauty*².

Ici, l'éloignement créé par la double distance du mysticisme et de l'exotisme désamorce l'aspect transgressif du strip-tease. Le caractère sacré et exotique de la danse, du scénario, du décor et des vapeurs d'encens atténue l'*audace* du costume et fait disparaître *la moindre trace d'indécence*. Paradoxalement, le numéro qui s'achève sur la nudité la plus complète est décrit par le champ lexical du mysticisme : plus haut, l'article mentionne une atmosphère solennelle ; la danse de Mata Hari est une prière ; apparition digne de Junon, elle représente les amours d'une chaste jeune fille et *se tient à la fin dans toute la pureté de sa beauté nue*.

Enfin, ce témoignage révèle ce que l'on pourrait définir comme un processus d'« exotisation » consistant à créer un exotisme « plus exotique » que son original. Sa description d'une Mata Hari, de naissance hollandaise, comme « beauté exotique de premier ordre »³, révèle à quel point l'exotisme est une construction purement occidentale, devant répondre à un ensemble de critères reconnus comme exotiques.

L'ailleurs, que rend désormais plus accessible l'essor de ses représentations et le perfectionnement des moyens de transport à la fin du XIX^e, risquerait en effet d'être banalisé s'il n'était réinventé, ou du moins maintenu dans ce que la tradition littéraire et picturale a fait connaître de lui. C'est une des réponses qu'apporte Jennifer Yee à cette fabrication d'un exotisme mythique dans les cartes postales coloniales, dont il est

¹ Je rappelle la citation de Barthes : « 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. » BARTHES, Roland. *Mythologies*, article « Strip-tease », *op.cit.*

² ANONYME, « Brahmanentänze in Wien », *Neues Wiener Journal*, 16 décembre 1906, p9. Cité (et traduit ?) par Alexandra Kolb, « Mata Hari's Dance in the Context of Fertility and Exoticism », *Género e Religiao nas Artes*, revue Mandrágora n° 15, editora da Universidade Metodista de Sao Paulo, 2009, p60.

³ « An exotic beauty of first order », *ibid.*

possible de trouver des échos au Music-hall. Cette création d'un mythe implique la mise en place de stéréotypes identifiés par la communauté occidentale comme appartenant à la culture de l'Autre :

Dans le studio du photographe, la mise en scène est créée par le rajout de certains objets : bambou, boîte à bétel (...) en Indochine ; (...) narguilé et coussins en Afrique du Nord ; détails qui sont destinés à donner non pas un « effet de réel », mais un effet d'exotisme. Ils ne connotent pas le réalisme de l'image mais sa différence, son éloignement du quotidien européen. [Ils] sont des codes pour la reconnaissance rapide et sans ambiguïté de l'altérité de l'Autre¹.

La logique d'un exotisme codifié explique donc que Mata Hari puisse être « une beauté exotique de premier ordre » alors qu'elle est occidentale et que l'on reproche au danseur sénégalais Féral Benga, parce que son numéro utilise des partitions de Debussy et des costumes occidentaux, de ne pas « danser selon sa loi (...) en ramassant en lui des souvenirs ancestraux »². La rencontre avec l'Autre se fonde sur une attente de sa concordance avec son stéréotype, qui doit exprimer l'africanité, l'indianité ou la sinité telles qu'elles sont comprises par l'Occident. Il importe donc finalement peu que Mata Hari ou Lilly Christine aient été initiées aux danses balinaises ou hawaïennes, comme elles le laissent entendre à leurs contemporains, ni que leurs prestations respectent fidèlement ces danses, puisque, répondant à l'imaginaire exotique et à ses codes, elles symbolisent l'exotisme par excellence. Au motif que les vingt-cinq danseurs et musiciens noirs de sa *Revue Nègre* ne donnent pas un spectacle assez nègre à son goût, le directeur du théâtre des Champs Elysées fera découvrir la jeune Josephine Baker, à qui l'on demande de se dandiner, de loucher, de grimacer, pour sortir enfin dans les coulisses à quatre pattes, le bassin au-dessus de la tête³. Que des noirs ne soient pas assez nègres, qu'une jeune femme, originaire du Missouri et afro-américaine, puisse symboliser la négresse par excellence, et que cette négresse soit représentée sous des traits simiesques, illustre bien, d'une part l'étendue des stéréotypes attendus, d'autre part, la cruauté de stéréotypes transformant l'indigène en animal.

La fabrication d'un cliché fait doublement sens dans l'économie du strip-tease : l'usage de l'exotisme, nous l'avons vu, permet la transgression des principes moraux

¹ YEE, Jennifer, *Op.Cit.* p44 (Les mots soulignés sont en italique dans le texte).

² DIVOIRE, Fernand, *La Revue de France*, janvier-février, 1934, p67. Cité par Anne Decoret-Ahiha, « L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs », in *Civilisations*, vol. LIII, n°1-2-Musiques « populaires », p161.

³ Source Sylvie PERAULT, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall : la permanence d'un stéréotype » in *Corps*, 2007/2 n°3, p65.

occidentaux et la monstration de l'érotisme ; dans un même mouvement, il crée de nouveaux archétypes féminins à même d'essentialiser, et l'indigène, et la femme. C'est ainsi, par exemple, que la figure de Salomé, en vogue sur les scènes à la fin du XIX^e et véritable création des poètes occidentaux, entérine le modèle de la femme fatale, qu'il est possible d'associer autant à la femme orientale, mystérieuse et dont le charme hypnotise, qu'à l'effeuilleuse occidentale qui subjugué les hommes, les conduisant au suicide comme la Belle Otero, ou les trahissant, comme Mata Hari, l'espionne. Les corps de la stripteaseuse et/ou de l'indigène sont exposés, selon la convention attendue, au regard masculin et/ou occidental, et c'est ce regard qui les institue Autre en réclamant d'eux les caractéristiques de leur altérité.

Il ne faudrait cependant pas analyser le détournement des danses exotiques à des fins plus ou moins érotiques ou de propagande coloniale, comme symbole absolu de la suprématie masculine et occidentale, dont indigènes seraient d'impuissantes victimes, pas plus qu'il ne faudrait dénier aux effeuilleuses (et indigènes) une aptitude à s'approprier et à détourner les stigmates de la domination masculine (occidentale). Comme l'énonce le géographe Jean-François Staszak :

(...) en négligeant la parole de ceux/celles qui n'ont pas voix au chapitre, ne risque-t-on pas, une fois de plus, de réduire ceux/celles-ci au rang de victime passive de leur (?) histoire et de perpétuer les effets de domination qu'on cherche à analyser ? La danse exotique n'est pas nécessairement un stigmaté porté par celle qui s'y adonne. La danse, tout aussi bien que d'altérité et d'oppression, peut être vecteur d'identité et d'expression¹.

III.1.c. « Donner voix au chapitre »

En dernière partie de son article, Staszak pondère le pouvoir que son analyse semble accorder à ce processus de colonisation du corps de l'autre, en reconnaissant que la danse est créatrice d'identité(s), ce qu'illustre en partie le parcours de « certaines danseuses noires [qui] parviennent à récupérer et déstabiliser les stéréotypes propres à leur ethnicité »². Les recherches d'Anne Decoret-Ahiha, qui s'intéresse à l'invention d'un Autre par le spectateur occidental des « danses d'ailleurs », montrent également que la découverte de ces danses a « constitué un champ d'expérimentation et un espace

¹ STASZAK, Jean-François, « Danse exotique, danse érotique... », *op.cit.*, p153.

² STASZAK, Jean-François, « Danse exotique, danse érotique... », *op.cit.*, p155.

de créativité » pour les danseurs occidentaux, répondant ainsi à « leur inclinaison à danser autrement »¹.

Le parcours de Josephine Baker rend visible sa capacité à façonner son image et à réaliser, au sein même de frontières prédéfinies, ses aspirations personnelles. De la Fatou des débuts, dans *La Folie du Jour*, qui offre ses charmes et ses bananes à l'explorateur fatigué, à la reine de l'élégance qu'elle symbolise à l'apogée de sa carrière, l'évolution montre bien comment elle parvint à s'émanciper des représentations colonialistes et à s'approprier les codes du glamour hollywoodien pour créer sa singularité artistique. Son combat politique pour la reconnaissance des noirs et de leurs droits achève d'en faire l'une des icônes de la Renaissance de Harlem et de la culture afro-américaine aux Etats-Unis, quand la France lui décerna plusieurs récompenses, dont la Légion d'honneur, pour son engagement durant la seconde guerre mondiale dans le contre-espionnage et auprès de la Croix-Rouge.

On peut certes objecter que la carrière de Josephine Baker s'est fondée sur sa complaisance à l'égard d'une imagerie colonialiste, sur son assentiment à être représentée sous les traits d'un animal, sur son dénuement qui assura incontestablement son premier succès dans *La Revue Nègre*, et qu'elle s'est développée sur l'appropriation de normes occidentales, non sur la revendication d'un art spécifique au mouvement du New Negro:

Although many people celebrate Baker's career, many could argue that her initial success was achieved at the expense of her integrity and the principles of African-Americans. These opposing views are part and parcel of the debate between African-American writers, philosophers and artists who disagreed on how black figures, physiognomies and lifestyles should be depicted².

Il ne faudrait cependant pas négliger les apports de Josephine Baker dans le renouvellement des formes du Music-hall et, plus vastement, dans la danse occidentale et de salon. Elle fit découvrir de nouveaux mouvements, dont s'entichèrent les Français, et qui inauguraient ceux du *twist* et de la *breakdance*. Quant aux danseurs exotiques qui se produisirent sur les scènes occidentales en plein cœur de l'idéologie impérialiste, ils permirent un brassage des cultures. Ils furent une source d'inspiration pour les danseurs occidentaux et les strip-teaseuses à qui ils montrèrent d'autres possibilités d'exploration du corps et des mouvements. Les associations multiculturelles jalonnent ainsi l'histoire

¹ DECORET-AHIHA, Anne, « Réinventer les danses exotiques... », op.cit., p127.

² BARNWELL, D. Andrea, « Like the Gypsy's Daughter » in *Rhapsodies in Black, Art of the Harlem Renaissance*, Hayward Gallery, University of California Press, Berkeley, 1997, p86.

de la danse au XX^e, comme celles de l'amérindienne Molly Spotted Elk et de l'indienne Anita Platel, ou du japonais Toshi Komori et de la française Jeanne Ronsay. Le voyage en Occident permit également aux danseurs exotiques de renouveler leur pratique :

En 1939, Natsuya Mitsuyoshi rappelait déjà en quoi la danse européenne avait contribué à la formation de la « danse moderne » du Japon et comment celle-ci avait absorbé cette influence extérieure. « Nos danseurs n'ont fait que chercher dans les danses étrangères un vocabulaire de mouvements propres à exprimer mieux la vie et le sentiment des japonais modernes, dont la manière de vivre a été européanisée. Dans ce sens, on peut dire que la danse étrangère est déjà devenue une propriété japonaise par l'effort de nos danseurs¹.

Si, indéniablement, les productions des danseurs exotiques (et érotiques) furent perçues à travers le filtre d'une idéologie colonialiste (et patriarcale) qui instituait leur altérité, ce témoignage de Mitsuyoshi illustre bien la complexité des échanges entre les cultures et relativise le pouvoir accordé à l'idéologie impérialiste occidentale : dans un pays européenisé, les danseurs ont réussi à utiliser les influences occidentales pour créer un nouveau langage moderne, devenant leur spécificité.

La critique post-coloniale peut donc *perpétuer les effets de domination qu'elle cherche à analyser* lorsqu'elle réduit les rapports entre indigène et empire colonial au simple rapport de dominé à dominant, sans entrevoir les échanges possibles à l'intérieur des carcans idéologiques².

La même pondération me semble nécessaire lorsqu'on analyse le spectacle de charme, aussi marchand soit-il. Alexandra Kolb livre ainsi une étude pour le moins étonnante du parcours de Mata Hari, puisqu'elle s'intéresse à la contribution de celle-ci dans le renouvellement des formes de la danse occidentale, contribution que son activité de courtisane et sa condamnation à mort ont souvent éclipsée lors de la fabrication de sa légende. La connotation érotique des numéros du Burlesque ou des effeuillages de la Belle-Epoque a bien souvent fait oublier leur part créative ; on concède à Maud Allan

¹ DECORET-AHIHA, « Réinventer les danses exotiques... », *Op.cit.*, p129.

² Lire à ce sujet l'analyse critique que donne Claude BLANCKAERT du livre *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*: « Ainsi, les corps dénudés, les danses, « renvoient toujours à la 'barbarie', à une animalisation des conquis qui légitime les brutalités de la conquête » (394). Belle analyse freudo-marxiste, certes, qui déchiffre dans l'exhibition tous les signes d'une idéologie dominante, une conscience fautive du rapport de force et intéressée à sa méconnaissance. En un autre passage du livre, nous apprenons que « le plus frappant, dans ce brutal processus d'animalisation de l'Autre, est la réaction du public » (68). Le problème, si j'ose dire, est que cet horizon d'attente des foules, leurs affects et leurs goûts esthétiques, sont bien mal connus. Le public des foires n'a pas d'archives. (...) J'admire donc avec quelle suffisance on fait parler les publics. ». A propos de *Zoos Humains...*, (BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, DEROO, Eric, LEMAIRE, Sandrine (eds), Paris, La découverte-2002), in « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2002/2 n°7, p231

ou à Ruth St. Denis une contribution dans le renouvellement des formes de la danse occidentale, mais rares sont les ouvrages qui s'intéressent à la modernité dont firent preuve les créations de Mata-Hari, par exemple. Si les chorégraphies d'Allan et de St. Denis dégageaient un érotisme indéniable, serait-ce en raison de leur formation classique et/ou parce qu'elles n'étaient pas courtisanes, qu'elles bénéficient aujourd'hui de la reconnaissance du monde professionnel de la danse? Les créations de Mata-Hari, pourtant, montrent les mêmes innovations que les chorégraphies d'Isadora Duncan, préceuseure de la danse moderne :

Solo dancing (...), dancing barefoot ; actual or evoked natural settings (...); the shedding of the corset ; the use of 'reformist' clothing such as veils which enabled a wide range of movement ; and her penchant for the fashion of orientalism, one of the two crucial dance trends expressing 'otherness' along with antique models¹.

Il serait donc malvenu d'exclure les strip-teaseuses de leur propre fabrication d'une destinée. Malgré les tendances à une certaine spectacularisation du sexe, décrite dans le chapitre précédent, le statut des travailleuses de l'industrie du charme et du sexe continue d'être assujéti aux stéréotypes tenaces qui entourent la profession : lorsqu'une femme fait commerce de son aptitude à être objet du désir, elle ne peut au mieux (lorsqu'on lui reconnaît une infime emprise sur ce qui est en train d'advenir) qu'érotiser sa subordination², mais bien souvent, elle est la victime d'une économie patriarcale : on lui ôte la parole (de nombreuses féministes ont d'ailleurs commis cette erreur) ; on lui dénie tout libre-arbitre³. En ne reconnaissant pas que les travailleuses du sexe jouent un

¹ KOLB, Alexandra, *Op.Cit*, p59.

² « Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif (...), le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. », BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions Points, collection Essais, septembre 2002, p37. [Je souligne] [Je n'accuse aucunement Bourdieu des simplifications que je cherche à définir. Sa citation me permet uniquement de souligner *le principe de division fondamentale* de l'ordre sexuel, construit comme un *arbitraire naturel* quand il relève d'un *arbitraire culturel*.]

³ Badinter dénonce ainsi les simplifications d'une partie du féminisme à l'égard de la prostitution : « [Le Collectif féministe contre le viol] affirme : "Il y a dans le viol et la prostitution la même appropriation par les hommes du corps des femmes. Le système de la prostitution est en soi une violence sexiste et sexuelle à prendre en compte à côté des autres violences contre les femmes, violés et violences conjugales. » (...) Alors que les femmes violées se plaignent légitimement de l'offense qui leur est faite, nombre de prostituées refusent l'amalgame. Pour les faire taire, on a inventé pour elle le statut de "victime absolue" qui les réduit au silence. Alors que la moindre parole féminine vaut de l'or, celle de la prostituée ne vaut pas tripette. Elle est considérée d'emblée comme mensongère ou manipulée. », BADINTER, Elisabeth, *op.cit*, p36/37

rôle, dans tous les sens du terme, dans la mise en scène de leurs charmes, on entretient à nouveau l'arbitraire asymétrie sexuelle que l'on prétend dénoncer.

Le courant féministe du *sex-positivism* se propose à l'inverse de recouvrer les domaines symboliques de la domination masculine, en agissant au cœur-même de ses stigmates. Ses activistes peuvent être penseuses, chercheuses, enseignantes, thérapeutes, artistes et simultanément strip-teaseuses, actrices ou productrices de porno, prostituées ou encore dominatrices professionnelles. L'abondance des écrits théoriques du courant¹ témoigne de la volonté d'analyser une pratique que d'aucuns considèrent comme, sinon dégradante, du moins peu valorisante. Si les auteures de la *strip literature* reconnaissent les dérives de leur métier, elles n'en soulignent pas moins, et la joie et le sentiment de pouvoir qu'elles en retirent, et les indices de réappropriation d'un désir « au féminin » que les structures traditionnelles de division sexuelle ont retiré aux femmes.

Dans son article publié en 1997², Tawnya Dudash, strip-teaseuse de *peepshow* et chercheuse, recueille ainsi de nombreux témoignages de ses collègues où domine le sentiment d'avoir (re)conquis, en s'exerçant à danser et à se caresser *pour* et *devant* les clients, un plaisir pour (voire un droit à) l'onanisme qu'elles s'interdisaient peu ou prou auparavant, mais aussi une meilleure connaissance de leur sexe. Ce dernier constat pourrait sembler étonnant si l'on n'établissait pas un parallèle avec les « mystères » qui entourent encore aujourd'hui le sexe féminin : au même moment où Tawnya Dudash publiait son article, les cours d'éducation sexuelle des lycées français se contentaient de nommer le clitoris sans en préciser la fonction (*a priori* essentiellement dédiée au plaisir) et en oubliant de mentionner, malgré de savantes coupes transversales, la partie invisible du clitoris, qui s'étend du pubis à l'anus³. Si les consœurs de Tawnya Dudash n'ont certes pas recours au scalpel pour découvrir leur anatomie, le jeu de miroirs complexe des *peepshows* et la nudité permanente des femmes leur offrent de nombreux

¹ Voir par exemple ALMODOVAR, Norma Jean, *Cop to Call Girl: Why I Left the LAPD to Make an Honest Living as a Beverly Hills Prostitute*, Simon & Chuster, New York, 1993. ANTHONY, Jane, "Prostitution as 'Choice'" in *MS*, January/February, 1992. DRURY, Rebecca, *Pole Dancing: The Naughty Girl's Guide*, Connections Book Publishing, London, 2006. FRENCH, Dolores, LEE, Linda, *Working: My Life as a Prostitute*, E.P Dutton, New York, 1988. LEIGH, Carol, (ed.) *In Defense of Prostitution: Prostitute Debate their 'Choice' of Profession*, Gauntlet, Vol.I, n°7, 1994. NAGLES, Jill (dir.), *Whores and Other Feminists*, op.cit. TISDALE, Sallie, *Talk Dirty to Me: An Intimate Philosophy of Sex*, Doubleday, New York, 1994.

² DUDASH, Tawnya, « Peepshow Feminism », in NAGLES, Jill (dir.), *Whores and Other Feminists*, op.cit, pp98/118.

³ La lycéenne que j'étais en 1997 en témoigne. J'ignore ce qu'il en est des programmes de SVT aujourd'hui ; je sais juste qu'ils ont créé un tollé en comptant récemment la question de l'homosexualité (mais est-ce une question ?) et du genre dans les livres d'éducation sexuelle.

points de vue, au sens propre quand il s'agit de s'amuser à découvrir ensemble où se trouve le méat urinaire, au sens figuré lorsqu'il s'agit de considérer la diversité des corps que le Lusty Lady Club engage pour satisfaire aux attentes multiples de la clientèle. Une strip-teaseuse témoigne aussi de sa prise de conscience des mythes et des stéréotypes entourant la sexualité, notamment lorsqu'ils désexualisent les personnes âgées, qu'elle a elle-même longtemps considérés comme « a-sexués » (*nonsexual*)... avant de les compter parmi ses plus nombreux clients. Enfin, loin de satisfaire aux préconçus qui invisibilisent les travailleuses du sexe de la sphère scientifique et/ou politique en leur ôtant leur faculté d'analyse et de choix, Tawnya Dudash relate au contraire l'activisme de ses collègues :

Instead of conforming to my stereotype of sex workers as downtrodden, victimized, or helpless, I found these women to be strong and outspoken. Many were politically active and/or writers and artists, and I was dazzled by the richness and diversity I found. I was working alongside women who were straight, lesbian, and bisexual; high-school graduates and multiple degree holders; women of all races and class backgrounds¹.

Dans son article "Sex Radical Politics, Sex-Positive Feminist Thought, and Whore Stigma"², la prostituée, strip-teaseuse, sexologue et chercheuse Carol Queen livre, non sans humour, un véritable manifeste sur les bénéfices que peuvent retirer, et la société, et les conjoint-e-s, de l'action des prostitué-e-s : depuis la forme de dépressurisation des tensions conjugales qu'elles permettent, puisqu'elles minimiseraient l'impact des contradictions sexuelles du couple en offrant à l'homme la possibilité de vivre et d'expérimenter ce que la couche conjugale ne lui autorise pas toujours³, jusqu'aux reformulations des identités sexuelles que leur métier (lorsqu'il est choisi) appelle, puisqu'il interroge les définitions traditionnelles d'un désir masculin, actif, et d'un désir féminin, passif. Queen conclut son analyse en incitant les féministes à prendre en compte, dans leurs débats et réflexions, la parole des travailleuses du sexe, quelque soit le degré d'asservissement de celles-ci. Le féminisme moderne ferait ainsi preuve de son ouverture aux minorités, de son acceptation d'une féminité plurielle,

¹ DUDASH, Tawnya, « Peepshow Feminism », *op.cit*, p98.

² QUEEN, Carol, « Sex Radical Politics, Sex-Positive Feminist Thought, and Whore Stigma », in *Whores and other Feminists*, *op.cit*

³ "Like my parents, a majority of our parents have marriages marked by desire discrepancies and difficult communication about sex. Many women have grown up fearful of sex, either because of unpleasant experiences or because these feelings were inculcated in them at (sometimes literally) their mother's knees. Others have grown up believing that sexual experimentation is wrong. Feminism, when it successfully reaches to these women at all, rarely contradicts the deep sexual antipathy they carry." *Ibid*, p131.

hétérogène, et non principe unique et indépassable. Enfin, la pensée féministe bénéficierait de l'expérience de terrain de femmes qui (se) sont exposées en première ligne du patriarcat. Queen tente de dépasser l'habituelle question de l'oppression des femmes, inhérente aux débats sur la prostitution, en posant celle d'une possible réexploitation féministe (féminine) des instruments-même de la domination masculine. En fondant en 1984 *Femme Productions*, Candida Royalle, actrice de porno, opte pour la même logique d'une redistribution des pouvoirs en faveur d'un porno éthique :

I saw that there was nothing wrong with what I had done (...), but rather the underlying societal attitudes toward sex that were revealed in pornography. I decided that the answer was to create materials that bespoke a more loving and healthy attitude toward sex and women. Were women exploited? Yes, because while we were essential to the production of porn and in fact were what drove the sales of pornography, our sexual needs were not addressed: we might as well have been blow-up dolls. This inspired me to create an alternative form of erotica or pornography, if you will¹.

Pour ces féministes pro-sexe, reconnaître l'oppression des femmes (et relativement, l'oppression des hommes) dans l'industrie pornographique ou dans la prostitution n'induit ni abolition ou pénalisation, qui stigmatiseraient le statut des travailleur-se-s du sexe et les plongeraient dans la clandestinité, mais encourage au contraire à réfléchir à d'autres modes de production et à un encadrement légal en faveur des ces travailleur-se-s. Le porno responsable réfléchit ainsi aux images et à l'idéologie qu'elles produisent, d'autant plus lorsqu'elles mettent en scène les minorités, ethniques, *trans*, *queers*, *nain-e-s*, etc., ainsi qu'aux conditions sanitaires de tournage et aux conditions de rémunération².

En regard des productions d'une actrice de porno, d'une strip-teaseuse de *peepshow* ou d'une *lapdanseuse*, l'effeuillage du New Burlesque semble autrement plus « innocent » et par là même, admissible, comme l'a montré le chapitre précédent, au rang des pratiques acceptables. Cette innocuité qu'on tente de lui conférer contribue cependant à perpétuer les stigmatisations dont les strip-teaseuses font l'objet, lorsque la volonté de le distinguer du *peepshow*, du *gogo-dancing* ou du *lap-dancing*, use des préjugés excluants décrits jusqu'ici. « Le striptease classique permet aux professionnelles de gagner de l'argent et n'a jamais été une vocation. L'approche

¹ NAGLE, Jill, « First ladies of Feminist Porn. A Conversation with Candida Royalle and Debi Sundahl », in *Whores and Other Feminists*, *op.cit.*, pp156/157.

² Voir à ce sujet BOURCIER, Marie-Hélène, « Red Light District et porno durable. Un autre porno est possible » in *Queer Zones 3. Identités, Cultures, Politiques*, *op.cit.*, pp173/192.

burlesque est, à l'inverse, plutôt un loisir, voire un engagement »¹, explique ainsi Laurent Cassely, qui me semble bien téméraire en décrétant que, non seulement les strip-teaseuses « classiques » (*sic*) n'embrassent jamais leur métier par goût, mais qu'en outre, leur pratique ne peut recouvrer la moindre fonction politique.

Ici et là pointe donc le besoin de disculper le New Burlesque d'une quelconque appartenance à la *sexploitation*, ce qui est indéniable si l'on comprend la *sexploitation* comme l'industrie du sexe, mais contestable lorsque cette disculpation cherche à rendre « bon enfant » la discipline pour mieux lui faire intégrer les « rangs » : « Il est certes question ici de striptease, donc forcément un peu de nudité, mais pas du tout de sexe ni de sexisme. Ce n'est pas glauque mais joyeux, pas vulgaire même si un peu provocant »². En quelques phrases, le New Burlesque est *forcément un peu, mais pas du tout, même si un peu*. Sans ces précisions, on aurait presque pu avoir peur... Non seulement, le journaliste nie les numéros de New Burlesque à forte connotation *sexuelle* ou d'esthétique *glauque*, mais, dans un même mouvement, il achève d'enterrer définitivement la propension du New Burlesque à être subversif. Au contraire, quelques lignes plus tard, le Palais Mascotte où les effeuilleuses se produisent « est devenu une adresse respectable ». En d'autres termes, les prostituées qui arpent(ai)ent le quartier des Pâquis, à Genève, sont sans doute devenues plus discrètes.

C'est retirer au New Burlesque les fondements-mêmes de son éthique que de l'identifier comme un strip-tease convenable en opposition à un strip-tease *vulgaire* (pour reprendre les mots de Favre). Cette différenciation reproduit les traditionnelles délimitations entre une sexualité féminine acceptable et une sexualité féminine condamnable, à la différence que ces délimitations se sont vues élargies par les idéologies (post-)féministes et post-libération sexuelle, elles-mêmes récupérées par une standardisation des représentations du sexe et de la nudité, analysée en partie II.

Il me semble au contraire que certaines formes du New Burlesque sont potentiellement transgressives. Loin de rassurer la dichotomie madone (mère)/putain, qui s'évertue à perdurer sous des aspects beaucoup plus sournois qu'ils sont masqués, certains numéros du New Burlesque produisent de nouvelles représentations des genres et, non seulement bousculent les frontières traditionnelles des désirs masculin et féminin, mais invitent également à une reconsidération de la correspondance établie entre différences sexuelles/genre et pouvoir.

¹ CASSELY, Jean-Laurent, « Comment le strip-tease est devenu féministe », *op.cit.*

² FAVRE, Laurent, « Strip-tease Burlesque, le retour des pin-ups », *op.cit.*

III.2. Performer le pouvoir et les genres

III.2.a. Parodier, visibiliser, resignifier le pouvoir (masculin) : mascarade et méta-discours

Si les effeuilleuses du Burlesque et du Music-hall (naissant) bousculaient les mœurs, on peut se demander quelles frontières peuvent être aujourd'hui déstabilisées, et comment la transgression du New Burlesque peut-elle agir, puisque visiblement, elle n'opère pas (plus) sur les interdits de la bienséance.

Au premier degré de la réflexion, on pourrait faire appel, et justement, au principe de mascarade¹ à l'œuvre dans les bals masqués et les carnivals, et dont les études ont montré combien il permettait, aux femmes de transcender leur statut traditionnel en autorisant l'expression de leur érotisme, au peuple, de dérégler, un temps, les divisions de classe. Lorsque la femme occidentale était encore assujettie aux règles du patriarcat, le principe de mascarade s'exerçait plus visiblement qu'aujourd'hui, et par voie de conséquence, pouvait être caractérisé aisément :

Masquerades in 18th century English ballrooms (...) permitted women to don masks in order to disguise and transcend their true identities, as well as providing an erotically charged atmosphere. In the liberated context of the ballroom settings, women were able to express some of their otherwise suppressed erotic desires and, to some extent, exert power; the disassociation from their own selves offered them a space for resignification of identity and detachment from conventional morals².

La carrière de Mata Hari offre un bon exemple des possibilités offertes par la mascarade, d'autant plus que « sa » mascarade s'exerça, et sur les limites consenties aux femmes dans l'expression de leur sexualité, et sur les barrières de classe. Si elle connut une issue malheureuse, puisqu'elle fut exécutée comme espionne en 1917, Mata Hari n'a pas moins fait preuve, durant sa courte carrière, d'une liberté à laquelle ne pouvaient prétendre les femmes de son temps. Elle sut forger sa propre légende, par l'invention d'un passé mythique (elle aurait été la petite fille d'un prince régent de Java dans certaines versions ; métisse d'une native javanaise et d'un colon allemand, offerte au temple de Bouddha comme danseuse, selon d'autres versions), bénéficiant ainsi de l'attrait de ses contemporains pour un exotisme fantasmé. La mascarade de Mata Hari,

¹ Je n'emploie pas le terme de « mascarade » au sens où il fut développé par Lacan ou Riviere, ne souhaitant absolument pas me servir ici d'outils psychanalytiques que je ne maîtrise en rien.

² KOLB, Alexandra, *Op.Cit.*, p62.

figurée par l'utilisation de diverses identités exotiques, lui permit de manifester sa propre sensualité et de construire sa propre identité féminine, dans une société patriarcale. En regard de la dépendance financière de ses contemporaines et du carcan des principes moraux réglant leur conduite, Mata Hari put, non seulement mener une vie cosmopolite et se constituer son propre revenu, mais également pénétrer les salons de la haute société où s'élaboraient les réflexions inaugurant le féminisme de la première vague¹.

Le même principe de mascarade est à l'œuvre dans le Burlesque américain. Il suffit de parcourir les témoignages des reines du Burlesque américain, pour trouver des indications d'une véritable joie à créer des archétypes féminins, à la faveur des multiples costumes et imaginaires érotiques. Il ne faudrait pas oublier l'origine italienne de l'appellation « Burlesque », *burlare* (« bafouer », « se moquer de »), qui s'exprime dans la nature satyrique et transgressive des numéros. Et si Gypsy Lee Rose, comme nombre de ses camarades, heurtait la bienséance en se déshabillant, elle s'offrait en outre le luxe de dénoncer à voix haute, et d'être applaudie pour cela, le jeu de masque (et de dupe...) dont elle était instigatrice, en récitant par exemple, tandis qu'elle s'effeuillait :

*Je lève ma jupe. Et pourtant,
 Je suis en train de calculer,
 Quelle part je compte donner à
 Une œuvre de charité (...)
 Vous voyez mes cuisses, c'est vrai,
 Mais en dedans, mon grand secret (...)
 Croyiez-vous que réellement
 Je ne pensais qu'à ça ... Mais oui, certainement².*

La transgression procède bien du *jeu* d'identité de la mascarade. Le masque de l'effeuilleuse du XIX^e, figuré ici par l'archétype féminin qu'elle représente, lui permet de braver les interdits, comme la folie du bouffon autorisait celui-ci à se gausser du Roi. Cette dimension ludique est trop souvent négligée dans les analyses féministes ou post-coloniales qui s'intéressent à la danse exotique et érotique (sans doute par sa difficulté à être théorisée). D. Barnwell, dans l'étude qu'elle consacre à Baker, met en

¹ "The salons in which Mata Hari first performed (...) provided an ideal playground for self-fashioning her identity (...). Whilst, moreover, the salons lacked the explicit eroticism and disguise of masquerade balls, they played an important role in socialising between the sexes and even women's education, as many women (...) used them to participate in and lead political and intellectual discussions. As the women's studies scholar Goldberg Moses notes, they were therefore sometimes perceived as a threat to male dominance." KOLB, Alexandra, *Op.Cit.*, p62

² Cité (et traduit ?) par FUENTES, Rémy, *Strip Tease...*, *op.cit.*, p158.

évidence cette joie de l'artiste, dont un extrait du film *Zou Zou* lui paraît fournir un bon exemple : seule sur scène et se pensant à l'abri des regards, Josephine Baker joue avec son ombre et entame un charleston, riant de l'interaction qui se crée entre son propre corps et la vision que son ombre lui en donne. Elle cesse brusquement son jeu lorsqu'elle s'aperçoit que son frère, le producteur et le directeur la contemplent :

The sheer joy and personal pleasure of creating this display, evident from her laughter and expressions, are significant elements often neglected in discussions of Baker's performances¹.

Josephine/ Zouzou est bien en train de secrètement *jouer* avec son identité et de la façonner en observant son ombre, littéralement dans le dos du pouvoir patriarcal. On discute donc du degré de souscription de Josephine Baker à l'idéologie impérialiste, mais on omet de s'intéresser au plaisir qu'elle pouvait témoigner, et d'analyser les vertus de ce plaisir : était-il uniquement le reflet d'une naïveté à l'égard des stéréotypes qu'elle contribuait à reproduire, ou les dénonçait-il au contraire, en provoquant le rire à travers eux ?

Si la subversion de la mascarade est évidente lorsque les libertés de la femme sont réduites, elle me semble opérer aujourd'hui en partageant le plaisir de la mascarade dans une assemblée essentiellement féminine. La caractéristique essentielle qui différencie le New Burlesque du Burlesque et du Music-hall, à savoir son assistance majoritairement féminine, contribue en effet à l'établissement d'une forme de méta-discours sur le regard masculin (*male gaze*) et les fabrications à destination de ce regard masculin. Marie-Hélène Bourcier analyse une des manifestations de ce méta-discours, à l'œuvre dans *Anatomy of a Pin-Up* d'Annie Sprinkle². La photographie montre Annie Sprinkle revêtue de tous les attributs de la pin-up : porte-jarretelle, bas, bottes à lacets, bustiers, gants. L'ensemble des codes de l'imagerie des pin-up est respecté, mais la performeuse, en annotant la photographie, s'amuse à commenter les « trucs » et « astuces » de ces codes, du registre de la dénonciation (« Corset makes my waist 4 ½ smaller, but I can't breathe ») à la simple information (« extra blush », « red lipstick », « false eyelash »), avec quelques traits d'humour (« Hemoroids don't show, thank goodness »).

¹ BARNWELL, D. Andrea, *Op.Cit*, p85.

² Voir ICONOGRAPHIE, image 16, p130.

Les légendes qui établissaient la relation entre la pin-up et le lecteur ont toujours été écrites d'un point de vue masculin pour un public masculin (...). Sprinkle se réapproprie cette place d'énonciation en écrivant les légendes de son point de vue, non pour affirmer une quelconque féminité mais pour dénoncer la nature prétendue de la féminité. Ce faisant, elle visible et renvoie le male gaze et la féminité à leur teneur performative et leur historicité¹.

Destinées aux soldats américains en guerre pour pallier à leurs frustrations sexuelles, les pin-up se devaient d'être des filles fraîches, la « *girl next-door* », s'offrant comme une image idéalisée de la femme, mais dont l'érotisme semblait toujours « accidentel », provoqué par un élément extérieur (bourrasque, manche d'aspirateurs qui soulèvent les jupons...). Il était en effet important qu'elles maintiennent le moral des troupes, sans leur rappeler pour autant le délaissement des épouses².

Or, le méta-discours de Sprinkle ne fait pas que visible le *male gaze*, il me semble annuler également cette candeur souhaitée de la pin-up, en se réappropriant, comme Bourcier l'a défini, *la place d'énonciation*, mais en interrogeant aussi les objectifs et la destination de la photographie. En effet, si la pin-up de Sprinkle est provocante, ce n'est pas uniquement par son discours (qui pourrait d'ailleurs sembler dénoncer le patriarcat et le statut de la femme-objet), mais parce que son plaisir de s'ériger en icône sexuelle est ostentatoire et autonome. Quand la pin-up des années 50 était « sexy mais chaste »³, la pin-up de Sprinkle est ouvertement (et avec humour) consciente des rapports de pouvoir à l'œuvre dans l'image à laquelle elle participe ; en privant les spectateurs d'un voyeurisme *à l'insu de*, elle se crée objet sexuel et s'offre la possibilité d'être l'une des destinataires de son propre érotisme.

Ce travail de Sprinkle me semble éclairer l'une des distinctions fondamentales du New Burlesque avec les autres *nude-shows*. Que l'assistance du New Burlesque soit majoritairement féminine (les hommes venant souvent sur l'initiative de leur compagne) ne me semble en effet pas anodin. Wendy Delorme résume parfaitement combien la composition du public influe sur la valeur politique de l'effeuillage :

¹ BOURCIER, Marie-Hélène, « La féministe et la pin-up. Notes pour une analyse culturelle féministe et pro-sexe de *Anatomy of a Pin-up* d'Annie Sprinkle », in *Queer Zones (1). Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Editions Amsterdam, septembre 2011, p48.

² « Ces mises en scène (...) permettent d'érotiser la femme sans en faire un sujet sexuel actif (qui veut ou qui désire) tout en lui conservant fraîcheur et naïveté. (...) Les hommes ont plus que jamais besoin d'évasion et du réconfort du sexe, mais ils ne veulent pas qu'on leur rappelle que leurs épouses et leurs petites amies esseulées ont les mêmes besoins », FAVRE, Camille, « La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 35/20012, pp241/243.

³ FAVRE, Camille, « La pin-up US... », *op.cit*, p241.

Je suis une exhibitionniste politique, parce que ce que je montre n'est jamais gratuit. Les rares fois où j'ai fait des strip-teases juste pour le plaisir, j'en suis sortie un peu mortifiée, en me disant que ça avait simplement fait plaisir aux mâles et que je n'avais rien fait passer d'autre que le message : blonde sexuellement disponible. Devant un public de femmes, je me contente parfois de me déshabiller simplement de façon sexy¹.

L'effeuillage du New Burlesque, à destination d'une salle mixte (et majoritairement féminine) me semble témoigner d'une réappropriation par les femmes des fabrications phalliques d'une altérité féminine *a fortiori* puisque cette réappropriation est accueillie et encouragée par d'autres femmes. Les pin-up, vahinés, almées et soubrettes concourent donc à un nouveau régime de mascarade : utilisées ostensiblement avec plaisir *par* et *pour* des femmes, ces symboles-mêmes de l'oppression patriarcale, de classe, et/ou impérialiste, renvoient dès lors l'oppression, au leurre (masque) de ses fabrications, et le pouvoir, à sa naïveté lorsqu'il présuppose de l'hétéronomie de ses subordonnés.

Le New Burlesque d'esthétique ou d'inspiration fétichiste et/ou BDSM radicalise davantage encore cette resignification du (des) pouvoir(s), puisque la resignification ne s'y borne pas au pouvoir phallique, mais déstabilise également les rapports sociaux :

« Travestissement », « bondage », « fétichisme du pied », toutes ces perversions « psychologiques » peuvent (...) être relues sous un angle social et politique, comme des remakes de scripts sociaux généralement marqués par l'inversion des rôles dans des jeux sexuels qui s'inventent à [l'époque du capitalisme impérialiste, au XVIII^e] : le maître joue les domestiques ou l'esclave, les femmes (ouvrières) dominent les hommes (bourgeois).²

Que nous soyons éloigné-e-s aujourd'hui des divisions de classe du XVIII^e (l'analyse de Bourcier s'appuie sur *Imperial Leather*³ d'Anne Mac Clintock qui étudie les rapports de classe et de genre durant l'ère victorienne) n'empêche aucunement le fétichisme et le BDSM d'agir encore en performant le pouvoir. Je pense notamment au/à la performeur-se Kid qui joue un petit rôle dans *Too Much Pussy*⁴, d'Emilie Juvet. Travesti-e en policier, Kid arrête les héroïnes du film (performeuses, actrices de porno

¹ Wendy Delorme, entretien avec Yann, *Barricata*, Zine de Contre-culture libertaire du RASH Paris, novembre 2008.

² BOURCIER, Marie-Hélène, « La féministe et la pin-up... », *op.cit.*, p45.

³ MAC CLINTOCK, Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, Londres & New York, 1995.

⁴ *Too Much Pussy, Feminist Sluts, a Queer X Show*, d'Emilie Juvet, Womart Productions, La Seine Productions, Jürgen Brüning Film Produktion, 2010.

et/ou éducatrices sexuelles qui diffusent leur *Queer X Show* en Europe), sous prétexte que leurs tenues sont indécentes. Le policier est kidnappé, emmené au sous-sol du théâtre, menotté et fessé par les donzelles, avant d'être abandonné. Lorsqu'il-elle ressort de sa geôle, Kid effectue un effeuillage et découvre, sous l'uniforme, un corps féminin. La performativité du pouvoir agit ici en parodiant, à leur niveau le plus élémentaire, les rapports de domination contemporains: figure de l'autorité et représentant de l'état (dont l'intervention, au motif d'une indécence des tenues vestimentaires, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la remarque déplacée du policier Sanguinetti à l'origine des *Sluts Walks*¹), Kid-policier est joyeusement mis au pas par la bande de « salopes » qu'il souhaitait arrêter. Le jeu de déstabilisation du pouvoir opère sur plusieurs niveaux de signification, du plus littéral (on se plaît à déculotter un policier) aux logiques du *gender-fucking* (Kid-femme revêt le masque du pouvoir et de la masculinité, adopte les discours et les jugements sexistes - « Vous êtes des salopes » -, mais si le policier de la fiction est victime passive de la punition, Kid-femme aime visiblement se faire fesser).

Le Velvet Hammer Burlesque compte également de nombreuses performances où les fétiches de la culture SM sont réexploités, en particulier lors des passages des Poubelle Twins, duo de sœurs jumelles qui s'est spécialisé dans le rôle de soubrettes. Vêtues de la parfaite panoplie de la bonne, telle qu'elle est couramment représentée dans les imageries populaires, les Poubelle Twins reçoivent les fessées et les réprimandes des autres protagonistes du show, tout en nettoyant la scène entre chaque prestation. Le travestissement des Poubelle Twins est d'autant plus transgressif lorsqu'elles jouent les *chorus girls* aux côtés du drag queen Dr. Vaginal Davis, grimé en noir des *Minstrels Shows* (dont le choix artistique fut d'ailleurs très controversé, au sein-même de la communauté New Burlesque). Symbole du pouvoir patriarcal et patronal, voire blanc lorsqu'elle est de couleur, la bonne des Poubelle Sisters seconde le nègre d'une Amérique pré-guerre de Récession. Quant au drag-queen, en marge de l'hétérocentrisme et figure d'une minorité sexuelle, il parodie à son tour une autre minorité, ethnique. A travers les Poubelle Twins et Dr. Vaginal Davis, c'est le-la maître-sse blanc-he, caricaturant le noir et imposant l'uniforme à ses subalternes, qui est *joué-e*, au sens propre comme au figuré, puisqu'il-elle est, à son tour, objet de comédie et de fantasme².

¹ Voir note 2, p54

² Voir ICONOGRAPHIE images 17, 18, 19 p131

Les Poubelle Sisters sont également soumises à Miss Astrid, maîtresse de cérémonie qui arbore tous les signes extérieurs de la maîtresse-femme (ou *domina*). Véritable Janus, le « masque » de Miss Astrid symbolise autant les inégalités sociales qui séparent la femme blanche, maîtresse de maison, de ses bonnes, que l'ambiguïté de la *domina* dans une économie phallique. Lorsqu'elle punit ses deux soubrettes en les faisant fesser par un guerrier maori, dont la sculpturale nudité laisse entrevoir qu'il joue autant le rôle de serviteur que celui d'esclave sexuel, Miss Astrid figure l'impérialisme colonial dans sa plus caricaturale expression. Mais elle ne ressemble toutefois en rien à la femme respectable de l'ère victorienne : vêtue de noir, portant un cache-œil, des porte-jarretelles et de longs gants, elle renvoie davantage à l'imagerie de la dominatrice et de la putain. Cette féminité agressive de la *domina* participe des représentations d'un pouvoir féminin ambivalent (au sein d'une économie phallique) puisqu'il féminise les hommes qu'il soumet et revendique une libido féminine active, se détachant ainsi du statut et du rôle traditionnels de la femme.

Le *Drag King Fem Show* ou les Kisses Cause Trouble exploitent également abondamment les stéréotypes de genre. Dans une performance réalisée à Montpellier, Wendy Babybitch et Kid/Mister Wesh jouent une scène de domination. Figure-même de la domina-pute, Wendy ordonne à Mister Wesh de se déshabiller, avant de finir à ses genoux, jouant la chienne dressée et recevant de lui un sucre. Il y a de quoi faire hurler la féministe la plus modérée. Les deux artistes performant bien dans la plus grande tradition des scénarii de domination SM. Cependant, qu'elles pratiquent, d'une part, le « *switch* » (puisque'elles échangent le pouvoir), et d'autre part, que l'une d'elle performe le masculin, contribue à renforcer la connotation ludique de leur SM, et par voie de conséquence, contribue à souligner la performance à l'œuvre dans les jeux de pouvoirs. Si le BDSM qu'elles pratiquent est de nature *queer*, son jeu de redéfinition des identités genrées me semble montrer ici, par rebond, qu'une même performativité agit au sein des relations de pouvoir tissées par le patriarcat, et que ces relations sont autant susceptibles d'être jouées que déjouées.

De ce principe de mascarade ou de la mise en scène d'un méta-discours sur les stigmates de la domination masculine, décrits dans ce chapitre, s'est détachée jusqu'ici en filigrane, sans que je ne l'analyse, la déstabilisation des frontières de genre, mais elle a été entendue en tant que manifestations féminines/féministes d'une émancipation de la femme, à l'intérieur d'un cadre « phallocrate ». Je souhaiterais à présent me tourner vers la « queerisation » à l'œuvre dans le New Burlesque, qui ne se contente pas seulement

de questionner la nature de la féminité et la contingence du pouvoir masculin, mais qui, en performant le genre, invite également à une redéfinition de la féminité, et davantage encore, de la masculinité, *pour* et *par* les hommes.

III.2.b. Les pratiques trans-genres

Le potentiel critique du « travestissement » intéresse de façon centrale une critique du régime de vérité dominant du « sexe » que j'estime être de part en part hétérosexiste : la distinction entre la vérité « intime » de la féminité, considérée comme une disposition psychique ou comme le noyau du moi, et une vérité « extérieure », considérée comme une apparence ou une présentation de soi, produit une formation contradictoire du genre dans laquelle aucune « vérité » stable ne peut être établie. Le genre n'est pas une vérité purement psychique, « interne » ou « cachée », mais il n'est pas non plus réductible à une apparence superficielle ; au contraire, son indécidabilité doit être rapportée au jeu entre le psychisme et l'apparence (ce dernier domaine incluant ce qui paraît au travers des mots). De plus, ce « jeu » est réglé par des contraintes hétérosexistes, bien qu'il ne soit pas pour autant réductible à elles¹.

L'ensemble de la théorie *queer* rappelle la nature performative du genre : masculinité et féminité sont des performances visant à maintenir, et à faire passer pour ontologiques, les signes extérieurs et discursifs d'un genre, en définitive, historiquement et culturellement construit. Si la performeuse du New Burlesque, et avec elle, nombre de manifestations post-féministes, proposent une ultra-féminité, c'est-à-dire finalement une amplification des signes extérieurs du genre, et se présentent quasiment comme une hyperbole de la construction du genre, le New Burlesque militant *queer* investit davantage encore *le potentiel critique du travestissement*.

Avant de m'intéresser aux manifestations contemporaines d'un New Burlesque *queer*, je souhaiterais évoquer l'incroyable modernité dont firent preuve les Black Crooks au XIX^e, en ce que, d'une part, elles me semblent être un exemple sans précédent dans l'histoire du Burlesque, et que, d'autre part, elles peuvent offrir des points de comparaison avec leurs contemporaines de la scène *queer*. Si Lydia Thompson et ses consœurs heurtèrent l'opinion publique, tout en s'assurant un succès durable, c'est autant parce que leurs collants agissaient comme un simulacre de la nudité, qu'en raison de la virilité dont elles faisaient la monstration :

¹ BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, VIII « Critically Queer », Editions Amsterdam, p236.

Though they were not like men, [they] were 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, their archness in which was no charm, their grace which put to shame¹.

Bruyantes, fumant, buvant et jurant « comme des hommes », financièrement indépendantes, travesties en hommes sur scène, les British Blondes auraient pu souffrir des quolibets adressés aux viragos et autres gynandres, si leur virilité ne s'était doublée des marques d'une séduction toute féminine. Précédées de la réputation, véhiculée par la réclame publicitaire, de faire chavirer le cœur des hommes, les British Blondes savaient chanter, danser, jouer de leurs éventails ou de leur ombrelle, et valoriser une silhouette dont les atours guerriers soulignaient la courbe des hanches et de la gorge². Cette perméabilité entre les genres qu'offrait la prestation des Black Crooks explique l'oxymore du critique Howells (*their horrible prettiness*) qui témoigne simultanément de sa sensibilité au charme des British Blondes et de sa répugnance occasionnée par leur genre-monstre/autre (*a kind of alien sex*). Les Black Crooks sont reconnues par les historiens du Burlesque comme les préceuses du genre quand, paradoxalement, le Burlesque mit majoritairement en scène des vedettes ultra-féminines, se dévêtant pour des hommes. La séduction « trouble-genre » des Black Crooks, si l'on veut bien m'autoriser cette formulation, a finalement peu d'équivalent dans les productions qui lui succédèrent. En revanche, elle entre en résonance avec les manifestations modernes d'une féminité sexuellement libérée, qui combine, dans la représentation d'elle-même, attributs féminins et masculins.

Madonna offre un excellent exemple de cette imprécision volontaire entre deux genres. A la faveur de son établissement en sex-symbol, on pourrait concevoir son costume comme celui d'une féminité hyperbolique. Il est au contraire équivoque, ce qui explique peut être ses nombreux fans dans la communauté homosexuelle :

Le message [transmis par les corsets et les gaines devenus vêtements de dessus], à forte teneur érotique, confère à Madonna une puissance d'affirmation sexuelle sur scène. L'image donnée est ambivalente. Féminine dans le sens où une pièce classique du costume féminin est revisitée et valorisée, mais aussi virile tant le corps mince et athlétique de la chanteuse ainsi sanglée paraît recouvert d'une armure qui la rend inaccessible et invincible³.

¹ HOWELLS, William Dean, « The New Taste in Theatrical », *Atlantic Monthly*, May 1869, pp642/643. Cité par Robert C. ALLEN, *Horrible Prettiness, Burlesque and American Culture*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1991, p25.

² Voir ICONOGRAPHIE, image 20 p132

³ BARD, Christine, *Ce que soulève la jupe*, op.cit., p60.

Mais ni les Black Crooks, ni Madonna ne témoignent encore des manifestations trans-genres de la communauté et du New Burlesque *queer*. On ne peut en effet réduire les pratiques trans-genres à leurs seuls signifiants extérieurs (la parure) et à la transgression des conventions sociales, quand bien même ces conventions sociales définissent le genre. Si Lydia Thompson et Madonna dérangent le genre en affirmant une féminité et sexualité singulières qui outrepassent le cadre habituel de leur expression, et qu'elles adoptent certains comportements communément reconnus comme virils, elles ne provoquent pas la resignification politique des genres opérée par la communauté *queer*, et dont quelques artistes du New Burlesque donnent des exemples significatifs.

Dans son article « Des “femmes travesties” aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement »¹, Marie-Hélène Bourcier montre combien les analyses médicales et féministes du travestissement (et davantage encore du travestissement féminin) ont contribué à maintenir une binarité masculin/féminin dans leur appréhension des pratiques de travestissement, en définissant celles-ci comme une simple inversion vestimentaire, comme le passage d'une identité sexuelle à une autre (ce qui présuppose à nouveau la naturalité du genre). Les pratiques trans-genres et notamment les performances de la communauté *queer* dévoilent au contraire la nature performative du genre, et par voie de conséquence, sa constructibilité. L'usage que fait l'artiste Louise de Ville du travestissement me semble justement dépasser la simple inversion vestimentaire et de genre, pour proposer une redéfinition permanente des identités sexuelles et genrées. Dans son *one-woman-show* à caractère autobiographique, *Betty Speaks*, Louise-Betty, jeune femme au foyer découvre, grâce à sa voisine qui devient son amante, le militantisme LGBTQ² ; elle narre les multiples jeux d'identités sexuelles auxquels elle a recours avec sa partenaire. Etre tour à tour *butch* ou *fem* ne témoigne en rien d'une souscription au régime de valeur hétérosexuel, qui se traduirait par un besoin de masculiniser ou de féminiser l'une des deux partenaires lesbiennes, mais d'une adoption ludique des codes vestimentaires, comportementaux et discursifs d'un genre. Le travestissement de Louise de Ville lui permet d'explorer sa relation à l'autre et au monde, en se montrant consciente de la performativité à l'œuvre dans la définition des genres, ce dont elle témoigne, et politiquement, puisque son *one-woman-*

¹ BOURCIER, Marie-Hélène, « IV. Trans. Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement. », in *Queer Zones (1)*, op.cit., pp119/134.

² Lesbienne Gay Bi Trans Queer

show lui permet d'informer l'assistance sur les valeurs de la micro-culture à laquelle elle appartient, et artistiquement, puisqu'elle ne cesse de transformer son personnage scénique, durant le spectacle, passant de la parfaite pin-up à la *butch* en *Doc-Martens*.

Autre versant de son travail, ses performances en Louis de Ville¹ et ses stages de drag-king, où elle transmet les outils d'une transformation en mâle, me semblent, en proposant un *queer* ludique, et d'une certaine façon quotidien (au sens où il peut être pratiqué comme jeu de rôle et suivant l'humeur de l'individu), faire accéder, aux valeurs d'une communauté en définitive *underground*, une franche de la population qui pourrait ne pas se sentir concernée. Le New Burlesque permet à Louise de Ville de « dédramatiser » le débat des genres, qui se montre parfois source de tension ou d'incompréhension, en matérialisant les concepts-mêmes qu'il défend : les genres ne sont que des performances, c'est à dire le *jeu* de constructions culturelles et historiques.

Le New Burlesque peut parfois exacerber les manifestations de ce jeu des identités, au point de déstabiliser la communauté gay. C'est le cas lorsque l'artiste entreprend de performer en qualité de *female-female impersonator*, autrement dit d'être une femme jouant un homme travesti en femme. The World Famous B.O.B², qui a toujours souhaité être une drag-queen et qui a débuté sa carrière en s'inspirant des codes de représentation de la communauté drag-queen, témoigne ainsi avoir rencontré l'incompréhension des drag-queens :

They all kind of looked confused and said, « Well you can't really do that because you're a girl ». Not that I think they were trying to limit me, but they had never see it done, and it kind of challenged the identity of a drag queen, or the definition of it³.

B.O.B met en évidence combien le travestissement de la drag-queen, déjà en lui-même dispositif performatif de la féminité, est susceptible d'être performé à son tour. Comme l'explique Louise de Ville dans *Betty Speaks* : « Etre une *fem*, c'est jouer à être une femme aussi bien qu'une drag-queen ». Les productions de Louise de Ville ou de World Famous B.O.B viennent révéler la permanence des verrouillages de genre, qui subsistent même au sein des communautés de la minorité sexuelle.

Les définitions indépassables entretenues entre les genres par les reliquats du patriarcat et par une partie du féminisme ne sont pas l'unique verrouillage auquel

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 21, 22 et 23, p132

² Voir ICONOGRAPHIE, image 24, p132

³ BALDWIN, Michelle, *Burlesque...*, *op.cit.*, p99.

s'attaque le New Burlesque (*queer*). Il me semble qu'il encourage surtout, et c'est là une des grandes spécificités du New Burlesque, notamment grâce au *boylesque*, une redéfinition de la masculinité. Si la domination masculine a rendu nécessaire la mascarade féminine et renforcé le caractère performatif de la féminité, en induisant son altérité, la masculinité, considérée comme marque d'un sujet universel et absolu, peine aujourd'hui encore à se (faire) reconnaître comme performative. En définitive, la définition de la masculinité apparaît autrement plus cadencée que celle d'une féminité habituée à revêtir les différents masques que son altérité a forgés.

III.2.c. Vers l'objectification sexuelle des hommes ?

Si nombre de féministes ont dénoncé la propension du patriarcat à construire une féminité dans une forme de « *to-be-looked-at-ness* »¹ à destination des hommes, rares sont celles qui se sont penchées sur ses valeurs positives et sur le plaisir visible de nombreuses femmes à performer ce « *to-be-looked-at-ness* ». C'est sans doute parce que la suprématie du regard masculin, dans l'économie de la femme-objet, a toujours été considérée comme évidente, et que la réception féminine est finalement peu interrogée. Or, les codes de représentation de la femme-objet sont-ils systématiquement à destination des hommes ? Les femmes (hétérosexuelles) ne peuvent-elles en ressentir l'érotisme et la beauté ? Comment expliquer alors l'engouement de la population féminine pour les spectacles de *pole-dance* et de New Burlesque, sans mettre à jour le plaisir que les femmes retirent de la vision d'une autre femme s'effeuillant ? La performance de la femme-objet n'est peut être pas si codée *par* et *à destination* des hommes puisque l'assistance féminine du New Burlesque rend perceptible, et son plaisir, et son identification, lorsqu'elle est mise en présence des codes de la femme-objet.

Dans un même mouvement, on peut se demander pourquoi la majeure partie des artistes-plasticiennes féministes, Sprinkle, Merrit, Schneemann, pour n'en citer que quelques unes, construisent leur geste politique et artistique *dans* et *à travers* l'imagerie de la femme-objet, quand bien même il s'agit pour elles d'en dénoncer l'idéologie :

A question that perhaps needs to be explored is why are women so concerned with being sexy and are less concerned with sexy men –with who they find sexy?

¹ Le français n'offre pas d'équivalence parfaite de cette formule anglophone.

(...) *Why do (straight) women not ever make work about men they desire? Is there such a thing as a female heterosexual gaze?*¹

Comme le soulève Jacki Wilson, aucune de ces plasticiennes n'a opté pour la réciproque qui consisterait à construire un homme-objet. L'objectification sexuelle de l'homme, sa constitution en objet de désir et de regard, semblerait n'avoir cours que dans l'imagerie gay, où la performativité de la masculinité n'est plus (autant) à démontrer, si l'on songe aux multiples performances du genre à l'œuvre au sein de la communauté (depuis les *bears* jusqu'aux *daddies*, en passant par les *macho-men*, les *queens*, les *twinks* et en incluant également les performativités de la masculinité chez les lesbiennes *butch* et *drag-king*). En revanche, les représentations d'un homme-objet restent très isolées dans la sphère publique *straight*, à l'exception de celles du marketing qui érotisent et fétichisent, à dessein mercantile, le corps masculin. Peu d'indices témoignent donc (dans la sphère hétérosexuelle, toujours) que la masculinité puisse être considérée, au même degré que la féminité, comme une performance d'un genre.

En inaugurant, dans les années 80, un strip-tease masculin *straight*, les spectacles de Chippendales ont néanmoins montré que les femmes pouvaient apprécier les manifestations d'une performativité masculine. Exclusivement réservées à une assistance féminine, les soirées chippendales se font l'exact pendant du striptease féminin, corps huilés et glabres, plastiques parfaites, dépôts de *tips* sur le corps du strip-teaseur. L'homme y est représenté sous des archétypes fantasmatiques : pompier, motard, cow-boy, danseur étoile et dandy se partagent la scène. Mais la performativité du masculin s'effectue dans un cadre hétéronormatif qui (r)assure à nouveau la binarité des genres : la *lapdanceuse* se déshabille pour des hommes, le Chippendale pour des femmes, le drag-queen pour la communauté gay.

En revanche, c'est parce qu'il dépasse ce partage convenu des modalités de réception du strip-tease, que le performeur *boylesque* dérange l'horizon d'attente habituel du public : « There's also a stigma right away when people hear that there's a man performing that they are about to see a drag queen, or a cheesy stripper a la Chippendales. »² C'est sans doute pour ces raisons que le *boylesque* se distingue nettement des autres *nude-shows* masculins par sa relative non-inscription dans les archétypes masculins « classiques ». Ces messieurs optent au contraire majoritairement

¹ WILSON, Jacki, *The Happy Stripper...*, *op.cit.*, p62. [Le soulignage indique les italiques dans le texte]

² Bazuka Joe, entretien avec Romain

<http://www.soburlesqueblog.com/search/label/04%20-%20BOYLESQUE>

pour le grotesque ou le loufoque : British Heart se costume en rat géant ; Evil Hate Monkey, en tutu et ballerines, enchaîne entrechats et arabesques ; Roky Roulette s'effeuille en cow-boy, sur un cheval de bois à ressorts¹.

It is important men do not present their masculinities, (the way they present themselves as men), as normal, as something which is immovable, normative. Men for too long have relied on particular stereotypes how they should present themselves. However the man of reason, silence, stoicism, and strength, both sexist and violent no longer easily fits in this world where the male body is displayed as a homoerotic subject in perfume advertisements, where woman (rightfully so) are taking dominant positions in society².

La performativité du masculin à l'œuvre dans le New Burlesque ne se réalise donc pas dans une hyperbole de la virilité. Les effeuilleurs du New Burlesque s'amuse au contraire à défaire les attributs traditionnels de la masculinité. La puissance, la maîtrise et le sérieux sont détrônés par la maladresse volontaire de corps singuliers ; les costumes quêtent un ridicule assumé. Le charme ou la séduction qui se dégagent du numéro ne sont pas assurés par la performance de signes visibles de la virilité, mais paradoxalement, par la dénonciation ludique du verrouillage des définitions de la virilité.

Il me semble intéressant d'établir un parallèle entre ce verrouillage de la masculinité que dénoncent, en un sens, les performances du *boylesque* ou le New Burlesque *queer*, et ce que John Carl Flugel a analysé comme la « Grande Renonciation masculine » qui priva l'homme, dès le XVIII^e et le début de la révolution industrielle, des attributs vestimentaires à dessein esthétique, voire de séduction :

[Au XVIII^e], les hommes renoncèrent à leur droit d'employer les diverses formes de parure brillantes, gaïes, raffinées, s'en dessaisissant entièrement au profit des femmes (...). C'est pourquoi on peut considérer [cet évènement] comme « la Grande Renonciation masculine » sur le plan vestimentaire. L'homme cédait ses prétentions à la beauté. Il prenait l'utilitaire comme seule et unique fin³.

Laissée aux excentriques des milieux interlopes ou témoignant d'une attitude conservatrice, lorsqu'elle se fait l'apanage des *dandies*, la coquetterie des hommes a disparu à mesure que s'ébauchait la définition d'une masculinité moderne : pragmatisme, efficacité, productivité, performance. A nouveau, les logiques

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 25, 26, 27, 28, p133

² British Heart, entretien avec Romain,

<http://www.soburlesqueblog.com/2011/04/so-burlesque-british-heart-boylesque.html>

³ FLUGEL, John Carl, *Le Réveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier, 1982, p102-103. Cité par Christine Bard, *Ce que soulève la jupe*, Op.Cit, p8.

vestimentaires offrent un éclairage sur des modifications sociologiques et/ou idéologiques, dont elles sont les manifestations et, simultanément, qu'elles contribuent à perpétrer, voire à générer. Rien d'étonnant dès lors à ce que les effeuilleurs du *Boylesque* utilisent en grande partie le costume pour subvertir l'identité masculine et déstabiliser ses représentations habituelles. Qu'un rat, qu'une ballerine, un singe, un poulet géant ou qu'un cow-boy à ressort, puissent, en se déshabillant et en roulant des fesses, du torse et des hanches, faire rire et séduire une assemblée, qui plus est, mixte, est une des illustrations qu'offre le *boylesque* d'un usage politique et artistique du vêtement, comme l'est également son utilisation du kitsch et du strass, traditionnellement identifiés comme des outils féminins ou gays.

En composant un homme-objet de désir aux antipodes des symboles convenus de la séduction masculine, les effeuilleurs du New Burlesque proposent de nouveaux modèles masculins et redéfinissent la masculinité. Mais ils ne cloisonnent pas cette redéfinition de la masculinité à un cadrage hétéronormatif, qui en sous-tendrait les manifestations comme des réponses à un axe genre/pouvoir masculin et féminin: la performativité de la masculinité dans le *boylesque*, comme celle de la féminité dans l'ensemble du New Burlesque, transgresse les frontières traditionnelles qui ont vu l'objet de désir se constituer comme tel dans un objectif érotique, hétérosexuel ou homosexuel, et s'élabore dans une indéfinition genrée des destinataires.

Qu'un homme se constitue objet du désir, sans clarifier si les destinataires de son objectification sexuelle sont masculins ou féminins, me semble doublement créer un *trouble dans le genre* : si le strip-teaseur adopte un rôle traditionnellement dévolu aux femmes, cette appropriation du stigmaté patriarcal, en outre, ne se fait ni à la faveur (ou sous couvert) d'une inversion des rôles, *a contrario* du Chippendale, ni ne peut s'expliquer dans un processus de « féminisation » de l'homme, comme peuvent être communément compris les shows où des hommes se montrent à d'autres hommes. Les effeuilleurs témoignent ainsi des réactions fortement contrastées des hommes hétérosexuels, mis en présence d'un show *boylesque*. Certains réagissent parfois violemment, comme cet homme qui jeta une bougie dans le dos d'Evil Hate Monkey ; d'autres, au contraire, se montrent admiratifs :

Some of our best compliments have actually been from heterosexual men. (...) At any given show at least one straight guy will come up to us after the show and say

*something like (...) "Man, that takes a lot of balls to get up there and do that. I could never do it."*¹

Le *boylesque* me semble donc, par essence, davantage transgressif que son pendant féminin, en ce qu'il s'attaque au bastion le plus résistant à la théorie des genres, celui d'une masculinité que l'on commence à peine à dénaturiser, à « rendre visible en tant que concept, idéologie, système de signes »². J'oserais même affirmer que cette reformulation de l'identité masculine, sa « mise en performativité », sont probablement les plus précieuses alliées du combat féministe, puisqu'elles concourent à redéfinir et à déstabiliser les rôles et les pouvoirs des genres, en agissant directement *sur* et *à partir de* l'universalité implicite et intrinsèque du masculin. En tout état de cause, les effeuilleurs du *boylesque* montrent à quel point la performativité masculine peut être ludique et créative.

Le New Burlesque *queer* et *boylesque* dérange donc les frontières du pouvoir et du genre qui sont communément envisagés comme des entités bloquées. Mais sa transgression doit également être envisagée dans une plus large perspective : celle de ses manifestations en tant que *subculture*. Son esthétique volontairement kitsch, nourrie des apports de la culture populaire des fanzines, des séries B, du cinéma expérimental américain des années 30 à 50, dérange les représentations hégémoniques de l'érotisme et de la sexualité.

III.3. La vertu de l'obscénité

III.3.a. Kitsch et grotesque : la réappropriation politique de la *subculture* américaine

Le réseau de diffusion hors-institution du New Burlesque et son inscription au sein de communautés *underground*, *punks*, *queers*, SM/fétiches, etc., offrent déjà des éléments d'analyse sur la possible propension du New Burlesque à offrir *des productions alternatives* aux représentations hégémoniques de la beauté, de l'érotisme et des genres. En organisant ses festivals et ses soirées, en développant sa propre

¹ Bazuka Joe, entretien avec Romain

<http://www.soburlesqueblog.com/search/label/04%20-%20BOYLESQUE>

² ZAPPERI, Giovanna, « Trouble dans la masculinité. A propos de *Boyzone* de Clarisse Hahn », *Multitudes*, 2005/4 n°23, p210.

économie, le New Burlesque s'offre possiblement un espace où il n'a pas à répondre aux contraintes artistiques et/ou idéologiques que peuvent instaurer des politiques culturelles et/ou de mécénat. Mais cela ne signifie en rien qu'il ne développera pas à son tour ses propres formatages ou que son réseau n'exclura pas les formes en marge de ses propres critères. C'est pourquoi je préférerais davantage m'intéresser ici aux attributs contre/*sub*-culturels du New Burlesque en tant que réappropriation politique et artistique d'une culture populaire, dont on néglige souvent la portée subversive, en la dénonçant comme une culture de masse simpliste, voire bêtifiante.

L'univers cinématographique de Russ Meyer influence ainsi nombre de productions du New Burlesque. Le réalisateur de *Vixens !*, *Megavixens*, *Faster, Pussycat! Kill! Kill !*, *Beyond The Valley of The Dolls*, est connu pour ses actrices aux poitrines surdimensionnées et pour son cinéma outrancier, où la pauvreté volontaire des dialogues n'a d'égale que l'incongruité des situations ou la bêtise caricaturale des personnages. Inutile de préciser que le travail de Meyer n'a jamais reçu les hommages de l'institution hollywoodienne, encore moins les *Oscars*. Si l'on borne l'œuvre de Meyer par une interprétation linéaire, le mauvais goût qui s'en dégage fera obstruction à tout autre critère de valeur : costumes « rococo » et situations rocambolesques semblent n'être prétextes qu'à une surabondance de protubérances mammaires (jamais en dessous du bonnet D) et de scènes de fornication aux frontières de la pornographie ; enfin, la caméra multiplie les zooms sur les appâts des héroïnes, ressemblant davantage à des poupées gonflables qu'à des êtres humains¹. Mais les comédies déjantées de Russ Meyer sont bien plus subversives qu'elles ne le paraissent :

*The badass villain (Tura Satana) of "Faster, Pussycat! Kill Kill!" is a nasty piece of work, a chesty sociopath who rules over her minions with brute force and zero sentimentality. But she's also a feminist and queer anti-hero who's stronger and more fearsome than any man unlucky enough to cross her*².

Les bombes sexuelles de Meyer, qui baisent, tuent des hommes ou défoncent leurs voitures à la hache (au choix), sont loin en effet de respecter les qualifications requises pour être de parfaites pin-up. Quant à la gratuité apparente des scènes sexuelles, elle n'a de cesse de déranger le puritanisme, en mettant en scène homosexualité, « perversions » sexuelles et libido féminine, dans une Amérique de

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 29 et 30, p134

² RABIN, Nathan, « There's more to Russ Meyer's films than breasts, though those are pretty important », <http://www.avclub.com/articles/theres-more-to-russ-meyers-films-than-breasts-thou,75594/>

seconde zone, à mille lieues du rêve américain. Enfin, l'outrance de Meyer annule le machisme qui pourrait caractériser sa vision des femmes : la disproportion des seins et des fesses de ses héroïnes les font paraître, non comme des objets de désir, mais comme les productions cauchemardesques d'un fantasme dégénéré. A mi-chemin entre la femme et le monstre, elles révèlent la performativité à l'œuvre dans les constructions phalliques de la féminité ; elles en dénoncent l'abstraction et le grotesque en caricaturant ses plus traditionnelles expressions.

Autre référence incontournable du New Burlesque américain, John Waters, (lui-même grand admirateur de Russ Meyer), est connu pour son cinéma expérimental et provocateur, où la femme au foyer, étouffant dans son pavillon suburbain, se met à assassiner sans vergogne ses voisins (*Serial Mom*) et où son acteur-actrice fétiche, Divine, caricature d'une drag-queen excédant les 150 kilos, au maquillage plus proche de celui d'un clown que de celui d'une diva, mange des excréments ou se fait violer par un insecte géant (respectivement *Pink Flamingos* et *Multiple Maniacs*)¹.

Cette monstruosité, à l'œuvre dans le cinéma de Russ Meyer et de John Waters, est rendue manifeste *par et dans* l'usage du mauvais goût ou du kitsch. Monstruosité et kitsch délivrent un message dérangeant, en bousculant les canons esthétiques du bon goût et de la tempérance. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nombre de performeur-s New Burlesque revendiquent la filiation du cinéma de Meyer et de Waters (eux-mêmes inspirés d'ailleurs du Burlesque et du Vaudeville). B.O.B, en hommage à Russ Meyer, prépare ainsi un cocktail en plaçant le *shaker* au cœur de son opulente poitrine et en la secouant frénétiquement ; en juillet de cette année, on pouvait voir lors de l'évènement *Pasties of Perversion : a Burlesque Tribute to John Waters*, Natacha Carrington en Divine, par exemple, et des références à *Female Trouble* ou *Cry Baby*. Certes, les influences ne sont pas toujours aussi clairement explicites que dans ses deux exemples mais elles irriguent de nombreuses productions et sont régulièrement citées par Kitten on the Keys, Dirty Martini, Juliette Dragon ou Julie Atlas Muz.

Les séries B et la subculture des fanzines américains offrent également de multiples sources d'inspirations et d'esthétique kitsch, de Wonderwoman, dont on réexploite le justaucorps aux couleurs du drapeau américain, à King Kong qui déshabille une performeuse ou qui se métamorphose en pin-up lorsqu'il retire son pelage, en passant par la cosmonaute de *Star Trek*, Catwoman, figure régulière des

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 31, p134

soirées New Burlesque, ou encore les *freaks* et les zombies des films d'épouvante. Si certaines de ces reprises semblent ne refléter qu'une forme de mélancolie du genre ou de sensibilité à une esthétique, d'autres au contraire usent des références kitsch pour interroger les régimes esthétiques et/ou pour révéler la contingence d'une supposée réalité.

Bambi The Mermaid pose ainsi pour une série de *Freaks-Pin-up*, dans Coney Island, lieu symbolique puisqu'il abrite autant les baraques foraines qu'un musée de monstres, mais qui est traité ici dans une esthétique hyper-colorée de films de seconde zone des années 70, soulignant son irréalité. Vêtue de tenues ultra-sexy, Bambi porte des masques animaliers¹ :

Bambi "celebrates the triumph of flaws and deformities to transform" the concept of "extreme beauty". An image of a pretty girl putting on her makeup with Coney Island in the background becomes a case study in extreme beauty: she goes "too far", applying layers of makeup beyond the realm of normal so that her reflection is clown-like, grotesque, monstrous, suggesting that perfect representations of female beauty are simply part of a continuum of unobtainable, abnormal, and deformed images of woman².

Le kitsch, en faisant prévaloir le faux, crée un espace où se révèle l'artificialité de la réalité. La monstruosité et le grotesque, en marge des canons de beauté, en dénoncent les frontières et agissent comme des révélateurs de l'arbitraire esthétique. Dire, par exemple, que « le simple fait de monter sur scène faire un striptease est déjà quelque chose de politique »³ lorsqu'on fait une taille 48, pourrait paraître simpliste au premier abord, si l'on n'envisageait pas combien la démocratisation du souci de beauté, engendrée par la presse féminine et la publicité depuis les années 1930 (qui ont vu les premiers tirages de *Marie-Claire* notamment) donne une définition excessivement cadencée de la séduction féminine. L'« invention » de la cellulite comme pathologie par exemple, quand celle-ci n'avait jamais causé la moindre inquiétude à nos aïeules, est une illustration des doctrines véhiculées par la presse féminine :

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 32, 33, 34, p135

² SALLY, Lynn, « "It is the Ugly that is so Beautiful": Performing the Monster/Beauty Continuum in American Neo-Burlesque », *Journal of American Drama and Theatre* 21, n°3, 2009, p11. Sally cite *Womanizer*, catalogue de l'exposition, Deitch Projects, New York 2007.

³ Générale Inga Waffenkulo, interviewée par Marie Kirchsen, « Kisses ... », *op.cit.*

La beauté a cessé d'être une grâce, en devenant « un but, qu'avec de nombreux "trucs", n'importe qui doit parvenir à atteindre » (...) La beauté doit être le signe visible d'un travail sur le corps et d'une autosurveillance permanente¹.

L'effeuillage de Dirty Martini, excédant les 120 kilos, de la naine Bobby Pinz, les pin-up à visage de chien de Bambi The Mermaid, deviennent donc transgressifs, non pas parce que les artistes « osent » montrer leur inadéquation avec les normes modernes de la beauté, mais parce qu'elles revêtent, pour cela, les fétiches-mêmes de la séduction et qu'elles s'en amusent. Le masque de la femme fatale est renvoyé à sa propre inanité, les critères de la beauté, à leur contingence. Le grotesque qui paraît émaner de leur prestation n'est, en définitive, qu'un miroir tendu à notre conception de la beauté et au formatage dont relève cette conception².

Si les effeuilleuses ne présentent pas toutes des physiques hors-normes, certaines donnent, à dessein, à leur effeuillage un traitement kitsch ou grotesque, voire même *trash*. Wendy Delorme souligne ainsi combien son physique agréable peut renvoyer tous les stéréotypes négatifs de la *blonde, un peu pétasse*, et qu'il s'agit donc de « montrer [son] corps de façon décalée »³, en couche-culotte, couvert d'hémoglobine, par exemple :

Et ça, c'est politique : que des femmes se montrent nues, pas forcément à leur avantage, pas forcément de façon sexy, pour faire passer des messages sur les normes de beauté, ça fait forcément réagir⁴.

Le kitsch offre donc la possibilité de décaler, peu ou prou, les connotations glamour de certaines productions, et de mettre en valeur un aspect parodique ou provocateur. Mais il peut également se faire l'instrument d'une critique sociale et/ou politique, comme dans le travail de Trixie Little et de The Evil Hate Monkey, où le kitsch opère sur les symboles de la culture américaine : depuis la baraque à hot-dogs, la piste de bowling, les costumes de l'*Independance Day*, jusqu'aux références

¹ GHIGI, Rossella, « Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », in *Travail, Genre et Sociétés* n°12, novembre 2004, p56. [Les mots soulignés sont en italique dans le texte]

² Les réactions parfois violentes montrent à quel point de telles prestations peuvent bousculer les conceptions : « Fat is not an aspirational goal, it is a symptom of excess consumption and the covering up of underlying psycho-spiritual issues. Rather than celebrating this manifestation of personal and societal illness, let's celebrate an attitude of aspiration and action towards a state of fitness and health. », un internaute sur *Youtube*, à propos d'un show de Dirty Martini, www.youtube.com/watch?v=Tfl_eB7XgC8

³ Voir l'interview, déjà citée, avec Marie Kirschen, « Kisses Cause Trouble : Un burlesque trash et jouissif... »

⁴ Wendy Delorme, entretien avec Yann, *Barricata, Zine de Contre-culture libertaire du RASH Paris*, novembre 2008.

cinématographiques (*King Kong*, *La Nuit du Chasseur*, les films d'aventure de série Z, etc.) L'éternel sourire figé des deux artistes et leurs poses à caractère acrobatique concourent à faire « grincer » l'imagerie utilisée, en lui donnant un aspect grimacier, et par là-même, mensonger¹.

Autre exemple d'une utilisation à vocation critique du kitsch et du grotesque, le show de Dirty Martini, *Love America*, la montre, vêtue d'une robe scintillante, aux couleurs du drapeau américain. Sur la chanson *Proud to Be an American*, dont les arrangements sont parfaitement obsolètes, Dirty avale des billets de dollar qu'elle défèque ensuite sous la forme d'une guirlande ; elle achève son numéro par un salut militaire et en faisant tourner sur ses seins des *pasties* en étoiles (du drapeau américain, toujours).

This or That, le jeu télévisé animé par The Great Fredini et Julie Atlas Muz, puise son caractère parodique, dans la grande tradition des shows influencés par le Burlesque ou le Vaudeville (*Caroll Burnett Show*, voire *The Muppets Shows*), auquel il adjoint le mauvais goût des films de genre des années 50 à 70 : l'homme-hotdog y côtoie la femme-gorille, des sœurs siamoises s'y effeuillent tandis que Miss America vole au secours des participants auxquels on fait faire des compétitions de bananes, deviner des odeurs, se dévêtir au poker, embrasser, les yeux fermés, le derrière de leur collègue, s'asseoir nus, sur un énorme gâteau à la crème, ou encore, se tartiner les seins de crème chantilly, l'ensemble de l'animation se déroulant dans un décor de paillettes, de plumes et de couleurs fluorescentes². La subversion des jeux proposés commence à agir lorsque leur débilité (qui surpasse de loin celle des animations du Club Med, joyeusement parodiées par Le Splendid dans *Les Bronzés*) est développée à l'excès, jusqu'à devenir dérangeante. Rires tonitruants, débauche de nourriture et de connotations sexuelles qui se juxtaposent, renvoient l'image d'une humanité de bacchanale, grimaçante et bestiale, que le kitsch recouvre d'un glacis doré, lui-même artificiel : « (...) that stinks so bad it's brilliant. »³

En refusant un effeuillage qui se « contenterait » de performer les codes du glamour sans les déstabiliser, certain-e-s artistes du New Burlesque permettent donc à la discipline de dépasser le simple statut de spectacle de charme et de développer des formes potentiellement critiques et subversives. Le grotesque et la loufoquerie à l'œuvre

¹ Voir ICONOGRAPHIE, images 35, 36 et 37, p135

² Voir ICONOGRAPHIE, image 38, p136

³ Description du show sur le site de Julie Atlas Muz, <http://www.julieatlas muz.com/thisorthat.shtml>

dans ce type de production m'apparaissent réellement novateurs dans le domaine du *nude-show* moderne, qui a majoritairement négligé les versants possiblement comiques de l'érotisme et de la sexualité. Exploitée par les effeuilleur-se-s du New Burlesque, la cocasserie donne donc à la discipline une place singulière dans l'ensemble des productions scéniques contemporaines. Elle permet également d'offrir un autre regard sur la sexualité, qui ne soit pas uniquement celui d'un post-féminisme radical ou de certaines conceptions post-libération sexuelle.

III.3.b. Troubles dans le nu: les rires d'un moderne gynécée

Les archives donnent peu d'éléments d'information sur les rites féminins de la Grèce archaïque, qui demeurent source de nombreuses interprétations et de fantasmes modernes. Aujourd'hui encore, les spécialistes peinent à déterminer si les rites, qui mettaient en scène parties génitales et obscénité, relevaient d'une célébration de la déesse Terre ou d'une réponse aux refoulements générés par la condition sociale des femmes. Si elle ne prétend pas à l'exactitude historique, la psychanalyste, conteuse et ethnologue Clarissa Pinkola Estés donne une interprétation étonnante d'une obscénité sacrée antique, en s'appuyant sur les récits des « déesses sales » des mythologies grecques et amérindiennes : « Il existe une expression imagée : *Ella habla por en medio en las piernas*, "Elle parle avec son entrejambe". On trouve les petites "histoires d'entrejambe" dans le monde entier. »¹

Pinkola-Estés analyse en particulier un épisode de la mythologie grecque, relativement méconnu, où apparaît la figure de Baubo². Cette dernière accueille Déméter, la déesse de la Terre, alors que celle-ci erre désespérément à la recherche de sa fille, Perséphone, enlevée par le Dieu des enfers. Ignorant les causes de la disparition de sa fille, la déesse dépérit. Baubo exhibe alors son bas-ventre à Déméter, parvenant ainsi à faire sourire la déesse, qui accepte enfin de s'alimenter et de boire. Selon Pinkola-Estés, le récit de Baubo est une des illustrations d'une complicité féminine ancestrale, ayant pour cible les petits secrets conjugaux et les maris, et qui permet(tait) aux femmes de transcender leur condition subalterne, en riant des faiblesses de la

¹ PINKOLA-ESTES, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, chapitre 11, « La chaleur : retrouver une sexualité sacrée », Le Livre de Poche, 2006, pp460.

² On trouve deux sources qui relatent l'épisode de Baubo : Clément d'Alexandrie, *Le Proteptique*, Paris, Cerf, 1949, et Arnobe, *Adversus gentes*, in Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, tome V, Paris, 1844. Voir DEVEREUX, Georges, *Baubo, la vulve mythique*, Petite Bibliothèque Payot, septembre 2011.

virilité ou en échangeant sur le plaisir spécifiquement féminin. Autre psychanalyste à s'être intéressé à Baubo, Georges Devereux en a recensé tous les équivalents, de l'Ancienne-Egypte au Japon, et a répertorié les nombreuses statuettes représentant des femmes à tête de vulve, distinctes des statues dédiées aux divinités de la terre. Son analyse rejoint en partie celle de Pinkola-Estés, mais elle s'accompagne d'une étude de l'exhibition de la vulve comme outil d'incitation à la sexualité et manifestation phallique des femmes¹.

Il semblerait que des rituels antiques, spécifiquement réservés aux femmes, autorisaient celles-ci à exprimer l'obscénité :

Dans le cadre de [la] fête [des Halôa] est célébré, entre autres, à Eleusis, une sorte de rite féminin où beaucoup de blagues et de railleries sont prononcées ; seules les femmes y sont introduites, et elles ont donc la liberté de dire ce qu'elles veulent ; et elles échangent en effet les propos les plus honteux et les prêtresses s'approchent d'elles en douce et leur parlent à l'oreille en leur conseillant des amours illicites comme s'il s'agissait d'un secret des mystères; toutes les femmes s'envoient des propos honteux et impudiques, en portant des représentations indécentes des corps masculins et féminins².

Dans leur article, Patera et Zografou restent très prudentes sur les interprétations possibles du rite féminin décrit, mais elles entrevoyent la possibilité qu'il offrirait « une occasion de se défouler sous contrôle et permettrait aussi une prise de conscience corporelle et sexuelle, une résistance au discours dominant de la société des hommes »³. Des analyses récentes tendent en effet à corroborer cette lecture sociologique des rites féminins, qui prend davantage en compte la condition féminine dans la Grèce antique, sans présupposer, comme l'ont fait nombre de lectures traditionnelles, l'existence d'un matriarcat archaïque et de célébrations à la déesse-Terre. En tout état de cause, ces divers travaux me semblent éclairer une des fonctions du New Burlesque, qui a pour vocation, à l'instar des diverses manifestations post-féminines et post-libération sexuelles décrites en partie II, de libérer la sexualité des interdits hérités du patriarcat et du judéo-christianisme, mais qui s'exerce, *a contrario* des dites manifestations, par le biais d'une obscénité humoristique et parodique.

¹ L'analyse de Devereux se développe sur de nombreux chapitres ; je simplifie malheureusement sa pensée : les exhibitions de la vulve et les statuettes exhibitionnistes mettent souvent en valeur le clitoris et agissent en créant une réciprocité du vagin et de la verge.

² Extrait d'une scholie aux *Dialogues des Hétaïres* de Lucien, cité par Ioanna Patera et Athanassia Zografou, « Femmes à la fête des Halôa : le secret de l'imaginaire », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 14, 2001, p 2.

³ *Ibid*, p7.

Journalistes et performeur-se-s établissent une distinction entre le New Burlesque et le strip-tease moderne, en insistant sur la dimension artistique du New Burlesque, qui n'a pas pour objectif de proposer un service érotique mais d'offrir un spectacle où musiques, costumes, personnages, lenteur et habileté du déshabillage, priment sur la connotation sexuelle. J'ai souligné précédemment combien ce *distinguo* pouvait perpétuer les stigmates de la dichotomie madone(mère)/putain, en condamnant implicitement l'activité des danseuses de *peepshows* ou de *lapdance*, comme non-respectable. En revanche, la propension du New Burlesque à donner de l'érotisme une vision pouvant être simultanément glamour et cocasse me semble davantage le singulariser des autres pratiques, sans condamner celles-ci.

Les représentations de la beauté la comprennent en effet majoritairement sans forme d'humour. La cocasserie est bien souvent réservée à ceux que Dame Nature n'a pas honorés de ses grâces ; les revues féminines s'expriment volontiers sur « le charme de la maladresse » mais on la pardonnera plus volontiers à la *girl-next-door* qu'à la star ambassadrice de L'Oréal. Le glamour publicitaire conçoit difficilement que la beauté féminine puisse se déparer de la maîtrise de son image et de ses émotions. Il suffit d'observer l'orchestration savante des défilés des tapis rouges, lors des festivals de cinéma, pour voir combien le glamour véhiculé par Hollywood engonce littéralement les stars dans leurs parures haute-couture, et formate leur expressivité. Le même traitement est accordé aux représentations de la sexualité, qui, en dehors du domaine de la comédie, reste étonnamment un sujet « sérieux », où les vertus de la performance et de la maîtrise sont davantage encouragées que celles de la complicité et du rire¹.

Dans de nombreuses productions du New Burlesque, il s'agit au contraire de convoquer à la fois la beauté de l'artiste et ses qualités humoristiques, sans que l'un des deux termes n'exclue l'autre. Les connotations sexuelles s'y doublent pareillement d'une certaine bouffonnerie, qui encourage la vision d'une obscénité « saine » où le rire permet à « ce qui devrait être caché » de se montrer sur scène². La cohabitation de ces deux versants, à l'intérieur du numéro, concourt à faire naître un rire que je rapprocherais volontiers du rire décrit par Clarissa Pinkola Estés :

¹ En comparaison avec les nombreux articles sur les « nouvelles » pratiques sexuelles du sexto, de l'échangisme, des *sex-toys*, etc., on trouve finalement, dans *Elle*, *Marie-Claire* ou *Gala*, peu d'articles sur le « rire au lit ».

² Rappelons au passage l'étymologie du mot « obscénité », qui dérive du latin *obscenus*, pouvant être compris comme « de mauvaise augure » ou encore, « ce qui ne doit pas être montré sur scène ».

Il y a quelques années, quand j'ai commencé à raconter « des histoires de Déesses sales », mes auditrices souriaient, puis riaient à l'écoute des exploits de ces femmes, personnes réelles ou personnages mythologiques, qui s'étaient servies de la sexualité, de la sensualité, pour faire un bon mot (...). J'ai été frappée, également, par la façon dont les femmes approchaient le rire sur ces sujets. Il leur fallait se débarrasser de leur éducation, qui leur disait qu'un tel rire était indigne d'une femme bien élevée¹.

Lorsque Kitten On The Keys s'effeuille en chantant des « cochonneries » ou lorsqu'une main « baladeuse », actionnée par Julie Atlas Muz, se met à la déshabiller et à lui caresser le sexe, une connivence entre l'artiste et la salle s'établit, reposant, me semble-t-il, sur la petite gêne à ce que ce l'intimité et la sexualité soit montrées ou nommées, et qu'elles le soient, en outre, dans un format inattendu. Que la sexualité soit mise en scène au sein d'un *peepshow* ou dans une scène de sexe au cinéma s'inscrit, en définitive, au sein d'un horizon d'attente convenu et d'un ensemble de codes et de signifiants. Dans un numéro de New Burlesque, elle est non seulement montrée (ou évoquée) sous un angle cocasse, mais la cocasserie n'annihile quasiment jamais le charme et le *sex-appeal* de l'artiste. Les maladresses visiblement volontaires de certains performeur-se-s contribuent à donner du relief à la séduction émanant de leur numéro : elles libèrent l'assistance des représentations figées et pétrifiantes de la beauté et de l'érotisme.

Le New Burlesque me semble donc recouvrir en partie les fonctions des rites féminins antiques, en agissant sur les formes persistantes d'une aliénation féminine, à l'œuvre dans les représentations modernes de la beauté. Mais il va au-delà en invitant des hommes dans son moderne gynécée et en redéfinissant avec eux et par eux (je pense bien entendu aux artistes du *boylesque*) les définitions des genres. Le rire autour des petites « choses tues » de la sexualité peut s'y partager entre hommes et femmes, en dehors des cadres habituels de l'obscénité langagière (one-man-show, café-théâtre, blagues salaces des veillées familiales ou amicales).

Bien qu'il puisse paraître anecdotique, ce détail mérite cependant d'être signalé : lors d'une soirée New Burlesque à Paris, on fit servir des petites pâtisseries colorées, en forme de vulve. J'ignore s'il s'agit d'une coïncidence ou de l'œuvre d'un-e initié-e, mais le parallèle avec le rite décrit dans *Le dialogue des hétaires* n'est pas sans signification. Il montre, en tout état de cause, la volonté d'aborder l'obscénité d'une façon gourmande et décalée.

¹ PINKOLA-ESTES, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, op.cit, p459.

Si l'effeuilleuse du burlesque américain ou des débuts du Music-hall et la danseuse exotique sembl(a)ient victimes de l'oppression patriarcale et colonialiste, les instituant objets de désir à disposition du regard masculin occidental, une analyse en faveur d'un renversement des stigmates de la domination, montre combien effeuilleuses et danseuses exotiques surent créer des identités artistiques, voire politiques. De semblables nuances peuvent être apportées à l'étude du strip-tease moderne, qui participe, pour les féministes du *sex-positivism* américain, d'un possible *empowerment* de la femme, maîtresse de son corps et du désir qu'elle inspire. En tout état de cause, la posture de la femme-objet demeure ambivalente et sujet à des questionnements sur sa souscription aux logiques patriarcales, et sa perpétuation de stéréotypes.

Si leurs aînées du Burlesque contrevenaient au statut traditionnel de la femme, les effeuilleuses du New Burlesque ne peuvent développer la même forme de transgression, puisque la liberté de la femme (occidentale, de classe moyenne) est aujourd'hui davantage garantie. La mascarade qui assurait aux reines du Burlesque et du Music-hall un jeu des identités féminines, dans une société où la définition de la féminité était verrouillée par les interdits du patriarcat et de la religion, ne peut également pas procéder des mêmes logiques. Il faut donc se tourner vers d'autres formes de transgression que celles de naguère.

L'audience essentiellement féminine du New Burlesque renseigne déjà sur la possible réappropriation des stigmates de la domination masculine, qui fait aujourd'hui l'objet d'un partage amusé entre femmes. Les postures *queer* du New Burlesque interrogent, elles, sur la constitution des sexes en genre, et jouent de la performativité à l'œuvre dans les constructions culturelles et historiques du genre. Le *boylesque* déstabilise d'autant plus ces constructions genrées qu'il joue avec la performativité de la masculinité, masculinité qui commence à peine à être resignifiée et à quitter son statut de principe universel. Enfin, l'usage du kitsch et du grotesque, via la réappropriation de références *sub-culturelles*, achève de déstabiliser les frontières de genre et les définitions de la beauté, en en dénonçant l'artificialité et la constructibilité. Les productions qui conscientisent cet usage du kitsch et du grotesque concourent en outre à générer le rire de l'assemblée, autour d'une obscénité rarement abordée dans cette esthétique. Elles réconcilient maladresse, monstruosité et ludisme avec les conceptions de la beauté et de la séduction et proposent d'autres définitions de l'érotisme et de la sexualité.

Conclusion

Questionner les manifestations d'une transgression à l'œuvre dans les productions du New Burlesque s'avère être une entreprise complexe. Si la discipline n'était pas si fréquemment définie, par la profession et par les journalistes, comme transgressive et (post)féministe, il serait même possible d'interroger le bien-fondé d'une analyse orientée en ce sens. Le New Burlesque pourrait en effet être abordé par ses spécificités d'art scénique : depuis sa démarche sciemment artisanale, jusqu'aux imaginaires érotiques qu'il met en scène, en passant par sa mise en perspective avec les arts du Cabaret et du Music-hall, la réception qui en est faite, son usage du costume et du tatouage, etc. Au point de départ de cette orientation en faveur des formes possiblement transgressives du New Burlesque, se trouvent donc des récurrences idéologiques, données comme essence-même de la discipline.

Premier préalable, la volonté du New Burlesque de mettre en scène des corps variés et hors-normes, contesterait les régimes esthétiques, cantonnant leur définition de la beauté à la minceur et à la grandeur de taille. Cette revendication semble effectivement séduisante, si l'on néglige quelques constats : hormis quelques performeuses évoquées dans ce travail, la plupart présentent des physiques conformes aux canons de beauté occidentaux modernes ; le New Burlesque doit en grande partie son essor international à Dita Von Teese, beauté sculpturale qui ne se cache pas d'avoir (eu) recours à la chirurgie esthétique pour façonner son corps ; enfin, nombre d'artistes dénoncent de plus en plus cette revendication préalable, qui crée des confusions entre discipline artistique et « art-thérapie ». En analysant plus profondément cette posture, d'autres questions apparaissent qui ne semblent guère l'alléger. Si la transgression du New Burlesque tient à sa propension à ouvrir les critères de la séduction à tous les physiques, condamne-t-il les physiques « conformes » à n'avoir jamais la possibilité de déstabiliser les normes ? Comme l'énonce Wendy Delorme¹, la transgression des « jolies » filles doit-elle, pour exister, se faire l'exact pendant de la transgression des consœurs hors-normes, c'est-à-dire refouler le charme et la séduction et donner une vision possiblement enlaidie de la beauté ? Comment expliquer alors la visible volonté des artistes d'être sexy et séduisantes, quand majoritairement déjà, elles présentent des physiques « avantageux » ?

¹ Voir note 3, p102.

Le (post)féménisme est également régulièrement donné comme préalable de la discipline. Pour étayer ce propos, on évoque les formatages du sujet « femme(s) » par les théories féminismes précédentes et le besoin de réconcilier féminisme et féminité. J'espère avoir démontré toutes les ambivalences de cette rupture générationnelle, qui ôte aux débats précédents toute nuance et entérine peu ou prou la définition du féminisme comme quête individuelle d'une féminité singulière, déconnectée des combats politiques et du militantisme. Fidèle aux logiques post-féministes, l'assumption d'être femme-objet permettrait aux artistes du New Burlesque de retourner le stigmaté patriarcal, comme le concept de négritude, l'emploi du mot « *nigger* » ou celui de « pédé », permirent aux communautés minoritaires de revendiquer et de constituer des identités fortes, au sein de la suprématie blanche et hétérosexuelle. L'idée est tentante et influença ma première approche du sujet. Or, en approfondissant cette première et séduisante perspective, des ambiguïtés apparaissent rapidement, puisque le New Burlesque est né *dans*, ou *parallèlement à*, un ensemble de phénomènes connexes à certaines conceptions post-féministes et possiblement influencés par la *sexploitation*. Il m'apparaît difficile dès lors de débrouiller si le New Burlesque transgresse des frontières, elles-mêmes transgressées par des phénomènes généralisant l'usage de l'érotisme et de la monstration de l'érotisme (voire de la sexualité) comme outils subversifs, généralisation qui a pu concourir à créer de nouvelles hégémonies dans les définitions de la féminité/du féminisme, de la sexualité et de la liberté à disposer de son corps... jusqu'à réduire, en définitive, la portée de la transgression.

Lorsque le New Burlesque revendique d'être transgressif, en invoquant cette constitution d'une « femme-objet, assumant de l'être », il se trouve en butte avec d'autres manifestations du post-féménisme, qui le font paraître bien en-deçà de leur portée subversive. Dans cette économie de la femme-objet, les putains, les stripteaseuses de *peepshows* et les actrices et productrices de porno du *sex-positivism* posent des actes (politiques ?) autrement plus dérangeants que celui du New Burlesque. Si mon propos n'est absolument pas de chercher la transgression dans ses formes les plus extrêmes et provocantes, il est difficile de nier, lorsque l'on tente d'analyser la posture de la femme-objet du New Burlesque, que la démarche de Candida Royalle ou de Carroll Queen initie davantage de réflexion sur la sexualité masculines et féminines et sur leurs formatages, que l'effeuillage d'une pin-up à tatouage. Ce dilemme éclairé peut être le choix de Wendy Delorme de diminuer son activité dans le New Burlesque, en faveur d'actions nettement plus influencées par le « *sex-positivism* » :

Je ne sais pas, avec du recul, si le burlesque était un média adapté et pertinent pour traiter de ce thème [les violences conjugales]. J'ai pris un certain recul par rapport à la scène [New Burlesque] comme moyen d'expression politique à cause de la dimension "glamour" qui est inhérente au fait d'être dans la lumière et de se dénuder (même dans un geste politique et non érotique) et qui tord en quelque sorte les messages parfois¹.

Citer, pour spécifier l'originalité du New Burlesque, sa vocation à être artistique (et non mercantile), sa monstration du charme et de l'érotisme (et non celle d'une sexualité à monnayer) est une autre tentation à laquelle j'espère ne pas avoir cédée, et que l'on trouve régulièrement dans les articles de presse ou les entretiens d'artistes. C'est faire acheminer dangereusement la réflexion vers une condamnation plus ou moins implicite des stripteaseuses de *lapdance* ou de *peepshow* et entretenir une division tacite entre pratiques convenables et blâmables, division qui n'a plus rien de post-féministe. Enfin, nous l'avons vu, c'est concourir à faire du New Burlesque une discipline innocente et inoffensive, à même d'être pratiquée ou applaudie par des « ménagères de moins de cinquante ans » réconciliées avec leur corps.

Le New Burlesque pourrait être une discipline innocente et inoffensive. Il s'agirait dès lors de l'analyser avec d'autres outils que ceux des *feminist*, *queer*, voire *porn studies*, sans signifier pour autant l'inintérêt de la discipline. Mais les artistes du New Burlesque et les journalistes persévèrent à le définir par sa posture transgressive et féministe. Et de fait, certaines productions font apparaître des éléments transgressifs. Il s'agissait donc d'identifier en quoi le New Burlesque peut bousculer des frontières, mais il s'agissait aussi de résister, dans cette identification, aux propres définitions et présupposés du New Burlesque... sur le New Burlesque.

Il fallait donc chercher les postures transgressives du New Burlesque ailleurs que dans la monstration d'un érotisme (quand bien même elle est effectuée par des physiques hors-normes) qui se fait difficilement subversive aujourd'hui. Le *boylesque* et le courant *queer* m'ont semblé répondre au mieux à cela, puisqu'ils s'attaquent aux bastions les plus résistants du combat féministe, à savoir les clivages entre sexe et genre et leurs attributions identitaires. Ils se rapprochent en ceci de leurs aînées du Burlesque américain, qui adoptaient des comportements « virils », en regard de la position sociale des femmes au XIX^e et début du XX^e, et mariaient les attributs du genre masculin et féminin, dans leur tenue comme dans leurs usages. Étonnamment d'ailleurs, la friction

¹ Extrait d'un échange de mail avec Wendy Delorme (août 2012) au sujet d'un de ses *shows* New Burlesque. Je la remercie vivement de m'avoir répondu et d'avoir éclairci les points sur lesquels je la consultais.

entre les genres dont pouvaient faire preuve les *Black Crooks* disparaît dans les années 1920, au profit de l'ultra-féminité des reines du Burlesque. Majoritairement, c'est cette ultra-féminité qui est retenue, et développée, aujourd'hui par les performeuses du New Burlesque. Or, si elle compte indéniablement des qualités scéniques, esthétiques, érotiques, cette ultra-féminité ne revêt en rien le pouvoir de transgression des pratiques trans-genres : elle n'est pas une manifestation isolée mais s'inscrit, nous l'avons vu, dans une série d'épiphénomènes, propres à la *girl culture*, qui font l'hégémonie aujourd'hui ; elle peut de surcroît contribuer à renforcer les définitions biologisantes de la division des sexes et des genres. Les performances *queer* et *boylesque* semblent au contraire déstabiliser les spectateurs et leur horizon d'attente en surjouant la performativité à l'œuvre dans les définitions des genres.

Moins consensuel que l'argumentaire autour d'une « redéfinition des critères de la beauté par la mise en valeur de corps hors-norme », l'usage du kitsch et du grotesque m'est apparu nettement plus créateur d'un retournement des stigmates. Plutôt que de revendiquer un droit à être sexy, qui peut révéler, en définitive et paradoxalement, une forme de regret à ne pas satisfaire aux normes, il s'agit de tendre à ces normes un miroir déformant où se révèle leurs contingences, leur fabrications, et par là même, leur monstruosité. Le kitsch et le grotesque agissent donc au cœur des représentations stigmatisantes, en décalant leurs manifestations et en amplifiant leur artificialité.

Enfin, au-delà des postures dangereuses qui opposent érotisme et pornographie, lenteur de l'effeuillage et quasi-nudité, formes artistiques et formes mercantiles, suggestion et fortes connotations sexuelles, l'aptitude du New Burlesque à générer des formes d'érotisme cocasse me semble davantage le distinguer de l'ensemble des autres pratiques, qu'elles soient celles du striptease moderne ou des manifestations post-féministes. Cette obscénité comique, qui n'est pas nécessairement langagière, mais corporelle et esthétique, me semble peu répandue dans la sphère du *nude-show* et dans la sphère des arts du spectacle. Elle permet de redéfinir l'érotisme et la beauté sans les comprendre comme des images bloquées et bloquantes d'une maîtrise et d'une performance corporelle et comportementale.

Au fur et à mesure de ce travail, il m'a donc semblé mettre à jour la relative difficulté du New Burlesque à définir ses propres outils de transgression et ses singularités, sans souscrire aux présupposés véhiculés par une partie du post-féminisme et d'une idéologie post-libération sexuelle *mainstream*. Il apparaît pourtant qu'il propose nombre de productions en marge des frontières de genre ou des définitions

cadennées de la beauté et de la sexualité. En tout état de cause, les artistes témoignent, dans plusieurs entretiens consultés, que le New Burlesque a besoin de conscientiser ses postures politiques, artistiques et/ou idéologiques, depuis les injonctions à ne pas en faire une discipline de développement personnel au détriment de son langage artistique, jusqu'à la critique d'une certaine coquetterie, sans réelle posture¹. J'achèverai ce travail sur une interrogation de Catherine D'Lish, célèbre performeuse :

*I have a fantasy that the freshly-formed multitudes will naturally create a friendly one-upmanship and what we call "burlesque" will dramatically evolve and become not only more relevant but more exciting and entertaining than it has ever been. It also seems possible that without evolution, the audiences that we are so grateful for will gradually fade away. How many times can they see the same show? So, as a performer what are you going to put on the stage that is different and more exciting than what you've already seen or done? What are you going to contribute that will keep the audiences coming back?*²

¹ « Là où certaines danseuses de burlesque se contentent de faire de jolies chorégraphies avec boa et nippies (...), la petite bande va plus loin. "Cela ne m'intéresse pas de faire uniquement des shows avec des filles qui se déshabillent" expose Delphine. "J'avais envie de raconter des histoires et de faire passer des idées. On utilise le grotesque pour dénoncer les travers de notre société: tu ne ressorts pas de la salle sans avoir un peu réfléchi." » Kisses Cause Trouble, entretien avec Marie Kirschen, *op.cit.*

² Catherine D'Lish, « Catherine the Great », entretien réalisé par *Burlesque Magazine*, n°5

Bibliographie

Histoire des spectacles de charme en France (XIX^e/début XX^e)

- ALBERT, G., Nicole, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Epoque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/04, n°53/4
- BERTAUD, Jules, *Les Belles Nuits de Paris*, Flammarion, 1927.
- BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004.
- CONDEMI, Concetta, *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992
- CORBIN, Alain (dir), *L'Avènement des loisirs, 1850-1860*, Paris, Aubier, 1995
- CORVIN, Michel, « Entre vaudeville et Boulevard... », *Europe*, 786, septembre-octobre 1994, p. 91-100
- CRO, M. & DESFOSSÉS, M., *Le Crazy-Horse vu par ses filles*, Paris, Editions n°1, 2006.
- DELATTRE, Simone, *Les douze heures noires. Paris la nuit au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000
- DELVAU, Alfred, *Les Plaisirs de Paris, Guide pratique et illustré*, Achille Faure, libraire-éditeur, Paris, 1867
- DREYFUS, Robert, *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, Eugène Fasquelle, 1909
- FLAMENT, Albert, « La décadence de l'affiche », *Comoedia*, 2 avril 1908
- FOURMEAUX, F., « Les filles de Folies, Ethnologie d'un music-hall, usage du corps et prodigalités », Thèse de doctorat en ethnologie, Université de Nanterre, 2001.
- FUENTES, Rémy, *Striptease, Histoires et légendes*, éditions La Musardine, mars 2008.
- FUGIER, Anne Martin, *La Vie élégante ou la formation du tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990
- KALIFA, Dominique, *La Culture de masse en France, 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001.
- KIMMINICH, Éva, « Chansons étouffées. Recherches sur le café-concert au XIXe siècle », *Politix*, n° 14, 1991, pp. 19-26
- LANO de, Pierre, *Les bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, H. Simonis Empis Editeur, Paris, 1893,
- PESSIS, Jacques, CREPINEAU, Jacques, *Moulin Rouge*, La Martinière, 2002
- POUGIN, Arthur, *Le théâtre à l'Exposition Universelle de 1889*, Librairie Fischbacher, Paris, 1890
- SALLEE, André, CHAUVEAU Philippe, *Music-hall et café concert*, Paris, Bordas, 1985
- SCHWAEBLÉ, René, *Les détraquées de Paris*, Paris, Darangon, 1910
- RIGOLBOCHE, *Mémoires*, Simon Maçon et Compères, Paris, 6ème édition, 1861
- VEUILLOT, Louis, *Les odeurs de Paris*, Palmé, éditeur des Bollandistes, Paris, 1867
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989.
- WITKOWSKI, G-J et NASS, L., *Le nu au théâtre, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Daragon Editeur, Paris, 1909
- Le Rire*, n°371, 8^{ème} année, numéro spécial, 14 décembre 1901

Exotisme et danse exotique

AFFERGAN, F., *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

ANONYME, « Brahmanentänze in Wien », *Neues Wiener Journal*, 16 décembre 1906, p9.

ADOLPHE, Jean-Marc & JACOT, Martine, « Le grand métissage de la danse moderne », *Le Courrier de l'Unesco*, octobre 1999, pp.40-42.

BADOU, G., *L'énigme de la Vénus Hottentote*, Paris, éditions J.C. Lattès, 2000.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal (dir), *Zoos humains. Au temps des expositions humaines*, éditions La Découverte, 2004.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles, DEROO, Eric, LEMAIRE, Sandrine (eds), *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La découverte-2002.

BARNWELL, D. Andrea, « Like the Gypsy's Daughter » in *Rhapsodies in Black, Art of the Harlem Renaissance*, Hayward Gallery, University of California Press, Berkeley, 1997

BLANCKAERT, Claude, « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2002/2 n°7

BUCKLAND, Teresa, « All dances are ethnic, but some are more ethnic than others: some observations on dance studies and anthropology », in *Dance Research Journal*, 17/1

DECORET-AHIHA, Anne, « Réinventer les danses exotiques : création et recréation des danses d'ailleurs au début du XX^e siècle » in *L'expérience métisse*, sous la direction de Serge Gruzinski, actes de Colloque du 2 et 3 avril 2004, Musée du Quai Branly, pp120-133.

« L'exotique, l'ethnique et l'authentique : regards et discours sur les danses d'ailleurs », in *Civilisations*, vol. LIII, n°1-2-Musiques « populaires », pp149-166

DESMOND, Jane, *Dancing out the Difference. Cultural Imperialism and Ruth St.Denis's 'Radha' of 1906*. *Signs*, 17/1, 1991, pp. 28/49

DORLIN, E, *La Matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, éditions La Découverte, paris, 2006.

GONCOURT, de, Edmond, *Journal des Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, VIII (1889-1891), 2 juillet 1889.

HOFFMANN, L.F., *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, éditions Fayot, 1973.

KINNEY, Troy & WEST KINNEY, Margaret, *The Dance: Its Place in Art and Life*, London, William Heinemann, 1914.

KOLB, Alexandra, « Mata Hari's Dance in the Context of Feminity and Exoticism », *Gênero e Religiao nas Artes*, revue Mandrágora n° 15, editora da Universidade Metodista de Sao Paulo, 2009.

KRAUS, Karl, « Der Schmock und die Bajadere », *Die Fackel*, 8/214, 1906, pp. 39/42

MITSUYOSHI, Natsuya, « La contribution de la danse européenne la formation de la danse moderne du Japon », brochure éditée par la Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1939.

MORAND, Paul, *Paris-Tombouctou*, 1928.

PERRAULT, Sylvie, « Danseuse(s) noire(s) au music-hall : la permanence d'un stéréotype » in *Corps*, 2007/2 n°3, pp65-72.

ROBINSON, Jacqueline (dir.), *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Editions Bougé, 1990.

- ROSE, P., *Josephine Baker, une Américaine à Paris*, Paris, éditions Fayard, 1990.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, éditions du Seuil, 1980 [1978]
- SAVARESE, E., « Montrer la féminité, figurer l'altérité. Le corps des femmes indigènes dans l'imaginaire colonial français à partir de l'illustration (1900/1940) » in Boëtsch G. et Chevê D., *Le corps dans tous ses états*, CNRS Editions, 2000, pp39/52.
- STASZAK, Jean-François, « Danse exotique, danse érotique, perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Annales de géographie*, 2008/2 n° 660-661, pp129-158.
- YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, éditions L'Harmattan, 2000

Burlesque et Vaudeville américains

Ouvrages

- ALLEN, Robert C.,
Horrible Prettiness, Burlesque and American Culture, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1991
- Vaudeville and Films, 1895-1915: A Study in Media Interaction*, New York, Arno Press, 1980.
- “B.F. Keith and the Origins of American Vaudeville”, in *Theatre Survey* 21, 1980, pp105/115.
- BADDELEY, V.C. Clinton, *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, London, Methuen, 1952.
- BIRKMIRE, William, H., *The Planning and Construction of American Theatres*, New York, Wiley, 1896.
- BODGAN, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, 1988.
- BORDMAN, Gerald, *American Musical Theatre: a Chronicle*, Oxford University Press, 1978.
- BRACKETT, J. Albert, *Theatrical Law*, C.M Clark Publishing and Co., Boston, 1907.
- CARTER, Randolph, *The World of Flo Ziegfeld*, New York, Praeger, 1974.
- CORIO, Ann et DIMONA, Joseph, *This was burlesque*, Grosset & Dunlap, New York, 1962.
- GALLAGHER, Catherine, LAQUEUR, Thomas, (dir.) *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, University of Carolina Press, 1987.
- GRIMSTED, David, *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800-1850*, University of Chicago Press, 1968.
- GOLDWYN, Liz, *Pretty Things: The Last Generation of American Burlesque Queens*, New York, Regan, 2006.
- LAURIE, Joe, Jr., *Vaudeville: From the Honky-Tonks to the Palace*, New York, Henry Holt, 1953.
- MARKHAM, Pauline, *The Life of Pauline Markham, Written by Herself*, New York, 1871.
- MARSTON, William, FELLER, John H., *F.F.Proctor: Vaudeville Pioneer*, New York, Richard R. Smith, 1943.
- McCULLOUGH, Jack M., *Living Pictures on The New York Stage*, UMI Research Press, 1981.

MINSKY, Morton and MACHLIN, Milt., *Minsky's Burlesque*, New York, Arbor House, 1986.
 NATHAN, Hans, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, University of Oklahoma Press, 1962.
 RELLA, Ettore, "A History of Burlesque", *San Francisco Theatre Research Series*, n°14, San Francisco, Works Projects Administration, 1940.
 ROTHE, Len, *The bare truth... The stars of burlesque from '40s & '50s*, Schiffer Publishing, Atglen, 1998.
 SOBEL, Bernard, *A Pictorial History of Vaudeville*, Citadel Press, New York, 1961
 WHITTON, Joseph, *The Naked Truth: an Inside History of "The Black Crooks"*, Philadelphia, H.W Shaw, 1897.
 ZEIDMAN, Irving, *The American Burlesque Show*, Hawthorn Books, Inc, New York, 1967

Articles de presse

BROWN, T. Allston, "The Theater in America, *New York Clipper*, 28 Avril 1888, p104.
 EVAN'S, Dixie, « That old bump and grind », reportage de Tom Garretson in « Paraphilia Magazine », III.
 HOWELLS, William Dean, « The New Taste in Theatrical », *Atlantic Monthly*, May 1869, pp642/643.
 SILVERMAN, Sime, *Variety*, December 11, 1909.
 WIRE, Sidney, *The Billboard*, March 22, 1913.

New Burlesque

Ouvrages

BALDWIN, Michelle, *Burlesque {and the New Bump-n-Grind}*, Speck Press, Denver, 2004.
 BLAIZE, Immodesty, *Tease*, Edbury Press, 2009.
 BOSSE, Katarina (photographies), CAMART, Cécile (texte), *New Burlesque*, éditions Filigranes, Paris, 2003.
 FORTE, Jeanie, "Women's performance art: feminism and postmodernisme", in Sue-Ellen Case (dir.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University Press, 1990.
 JONES, Amelia, "Interpreting feminist bodies", in Paul Duro, *The Retic of the Frame*, Cambridge University Press, 1996, pp223/241.
 VON TEESE, Dita,
Burlesque and the Art of the Teese
Fetish and the Art of the Teese, New York, Regan Books, 2006.
 WELDON, Jo "Boobs", *The Burlesque Handbook*, HarperCollins, 2012.
 WILSON, Jacki, *The Happy Stripper, Pleasures end Politics of the New Burlesque*, I.B Tauris, 2008.

Articles de presse

BALLET, Virginie, « Désinhibez-moi », *Libération*, 26 avril 2011
 CASSELY, Jean-Laurent, « Comment le strip-tease est devenu féministe », blog *Slate.fr*, 22 octobre 2009
 FAVRE, Laurent, « Strip-tease Burlesque. Le retour des Pin-up », *L'Illustré*, 20/04/2011

KIRSCHEN, Marie, « Kisses Cause Trouble: un burlesque trash et jouissif à découvrir ce week end », *Têtu magazine*, 22 octobre 2010.

KSSIS, Nicolas, « Kisses Cause Troubles. Ras-le-bol de la norme », *Regards*, février 2007.

LOWTHORPE, Rebecca, « Dita goes couture », *Elle (UK)*, Novembre 2005, p226/233.

SANTUCCI, Françoise-Marie, « Mimi Le Meaux et Dirty Martini, talents aiguilles », *Libération*, 14 mai 2010

Documents audiovisuels

Spanked Slave Girl, 1955, réédité dans la compilation *Bizarro Sex Loops! #20"*, Something Weird Video, 2008.

Striporama, James Intrator, Venus Production, 1953.

Teaserama, Irving Klau, Irving Klau Productions, 1955.

Welcome Sinners! The Velvet Hammer Story, documentaire réalisé par Scott Lew, Sputnik Pictures, DVD, 2001.

Ressources internet

<http://www.beburlesque.com/>

<http://www.burlesquemag.com/>

<http://www.soburlesqueblog.com/>

<http://www.burlesqueguide.net/>

<http://www.burlesquecorner.com/>

<http://www.joebates.com>,

<http://www.bootlegburlesque.com>,

<http://www.burlesquebeat.com/>

<http://www.burlesque-today.livejournal.com/>

<http://www.shimmymagazine.com/>

<http://www.mariemeier.fr/>

<http://www.burlesquehall.com/> (site de l'Exotic World of Museum)

Sites de quelques artistes du New Burlesque

<http://www.schoolofburlesque.com/> (Jo Boobs Weldon)

<http://www.missdirtymartini.com/>

<http://www.julieatlas.com/>

<http://louisedeville.com/>

<http://www.myspace.com/juliettedragon>

<http://theworldfamousbob.com/>

<http://trixielittle.com/>

<http://www.myspace.com/britishheartburlesque/>

<http://www.theatomicbombshells.com/>

<http://kittendeville.net/>

<http://browngirlsburlesque.com/>

<http://www.dita.net/>

Striptease moderne

- BANES, Sally, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London/New York: Routledge, 1998.
- BARTHES, Roland, « Strip-tease », *Mythologies*, Editions Points, Collection Essai.
- CHARVIL, Jean, *Histoire et sociologie du strip-tease*, éditions Planète, Paris, 1969.
- CHEVALIER, Denys, *Métaphysique du strip-tease*, Jean-Jacques Pauvert éditions, Paris, 1961.
- DRURY, Rebecca, *Pole Dancing: The Naughty Girl's Guide*, Connections Book Publishing, London, 2006.
- EVARD, Franck, *Effeuillages romanesques, essais sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease*, librairie Nizet, 1997.
- LIEPE-LEVINSON, Katherine, *Strip Show: Performances of Gender and Desire*, London, New York, Routledge, 2002.
- LORDE, Audrey, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Freedom, 1984.
- M.ROACH, Catherine, *Stripping, sex and popular culture*, Berg Publisher.
- SHTAIR, Rachel, *Striptease : the Untold History of the Girlie Show*, Oxford University Press, 2004.

Documents audiovisuels

- Live Nude Girls Unite*, Vicky Funari, Julia Query, First Run Features (Distribution), USA, 2000.
- Too Much Pussy, Feminist Sluts, a Queer X Show*, Emilie Jovet, Womart Productions, La Seine Productions, Jürgen Brüning Film Produktion, 2010

Pornographie

- ATTWOOD, Feona, *Mainstreaming sex. The sexualization of Western Culture*. Ib-Tauris, London-New York, 2009.
- DELEU, Xavier, *Le consensus pornographique*, Paris, Mango document, 2002.
- DI FOLOC, P., (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005.
- FALIGOT, Roger, KAUFFER, Rémy, *Porno business*, éditions Fayard, Paris, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Editions Gallimard, collection Tel, janvier 2011
- GUIAS, Christophe, «Le corps de l'homme dans le X est une expérience de femme », *Champ psychosomatique*, 2010/3 n° 59.
- GUYENOT, Laurent, *Le livre noir de l'industrie rose. De la pornographie à la criminalité sexuelle*, Paris, Imago, 2000.
- HOFF, Joan, « Why is there no History of pornography? » in Susan Gubar et Joan Hoff éditions, *For adults users only, the dilemma of violent pornography*, Indiana University Press, 1989.
- LEVY, Ariel, *Female chauvinist pigs : Women and the rize of raunch culture*, Simon and Schuster, London, 2005.
- MARTIN, Laurent, « Jalons pour une histoire littéraire de la pornographie », *Le temps des médias*, Nouveau Monde éditions, 2003/1, n°1, p10 à 30.
- MARZANO, Michela, ROZIER, Claude, *Alice au pays du porno. Ados : leurs nouveaux imaginaires sexuels*, Edition Ramsay, 2005.

- McNAIR, Brian, *Striptease Culture : Sex, media, and the democratisation of desire*, Routledge, London and New York, 2002.
- MCNEIL L., OSBORNE J., *The other Hollywood. The uncensored oral story of the Porn Film Industry*, New York, HarperCollin, 2005.
- MILLET, Catherine, *Art Press* n°22, janvier/février 1976.
- PAUL, Pamela, *Pornified: How pornography is transforming our lives, our relationships and our families*, New York, Times Books, 2005.
- SOHN, Anne-Marie, « Le corps sexué » in *Histoire du corps*, sous la direction de J.J Courtine, volume 3, « Les mutations du regard. Le XXe siècle ». Editions du Seuil, 2006.
- STOLLER, R.J., *Porn. Myths for the Twentieth Century*, New Heaven, Yale University Press, 1991.
- WELZER-LANG, Daniel, « Les hommes et le porno », *Cités*, 2003/3 n°15, p.131-139.
- WILLIAMS, L. (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

Histoire et théorie du féminisme

- ALMODOVAR, Norma Jean, *Cop to Call Girl: Why I Left the LAPD to Make an Honest Living as a Beverly Hills Prostitute*, Simon & Chuster, New York, 1993.
- ANTHONY, Jane, "Prostitution as 'Choice'" in *MS*, January/February, 1992.
- BADINTER, Elisabeth,
L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XIIIe-XXe siècle), Poche, 1981.
Fausse Route, Poche, février 2011.
- BAILEY, Cathryn, « Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminim », *Hypatia*, volume 12, n°3, Summer, 1997
- BARD, Christine,
Ce que soulève la jupe, Editions Autrement, collection Mutations/ Sexe en tous genres, février 2010
Une histoire politique du pantalon, éditions du Seuil, collection L'Univers Historique, août 2010
- BAUMGARDNER, Jennifer et RICHARDS, Amy, *Manifesta : Young Women, Feminism, and the Future*, Farrar, Straus, Giroux, New-York, 2000,
- BEAUVOIR de, Simone, *Le deuxième sexe*, Folio, Essais, novembre 2006.
- BOURCIER, Marie-Hélène,
Queer Zones (1). Politique des identités sexuelles et des savoirs, Editions Amsterdam, septembre 2011
Queer Zones 3. Identités, Cultures, Politiques, Editions Amsterdam, septembre 2011
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions Points, collection Essais, septembre 2002
- BROWNMILLER, Susan, *Against our Will. Men, Women and Rape*, 1975.
- BUTLER, Judith,
Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion, La Découverte, Paris, 2005.
Défaire le genre, traduction de Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2006.
Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe », Editions Amsterdam
- CHOLLET, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Editions Zones, février 2012
- DWORKIN, Andrea,
Pornography. Men Possessing Women, 1981.

- « Prostitution and male supremacy », University of Michigan Law School, Octobre 1992.
- « Why women must get out of men's laps », *The Herald*, Glasgow, 2 août 2002.
- FALUDI, Susan, *Backlash, The Undeclared War Against American Women*, Crown, New York, 1991
- FAVRE, Camille, « La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 35/20012, pp241/243
- FINDLEN, Barbara, *Listen up: Voices from the Next Feminist Generation*, Seattle, Seal Press, 1995.
- FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes*, 1995.
- FRENCH, Dolores, LEE, Linda, *Working: My Life as a Prostitute*, E.P Dutton, New York, 1988.
- GHIGI, Rossella, « Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », in *Travail, Genre et Sociétés* n°12, novembre 2004
- HALIMI, Gisèle,
Avortement, une loi en procès : l'affaire de Bobigny, collaboration avec CHOISIR La cause des femmes, Collection « Idées », 1973.
Fini le féminisme ?, Collection « Idées », 1984.
La cause des femmes, Nouvelle édition revue et augmentée, Folio, décembre 2003.
- HERITIER, Françoise,
Masculin/Féminin I, La pensée de la différence, Odile Jacob, 1996.
Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie, Odile Jacob, 2002.
- LEBOVICI, Elisabeth, ZAPPERI, Giovanna, « Découvertes excitantes », *Multitudes* 4/2007 (n° 31), p. 191-200.
- LEIGH, Carol, (ed.) *In Defense of Prostitution: Prostitute Debate their 'Choice' of Profession*, Gauntlet, Vol.I, n°7, 1994.
- LORDE, Audrey, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Freedom, 1984.
- MacCLINTOCK, Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, Londres & New York, 1995
- MacKINNON
Feminism Unmodified, 1987.
Sexual Harassment of Working Women, 1979.
 "Sexuality, pornography and method", *Ethics* 99, janvier 1989.
- MAIGNIEN, Claude, SOWERWINE, Charles, *Madeleine Pelletier. Une féministe dans l'arène politique*, Paris, éditions ouvrières, 1992.
- MARTIN, Jean-Clément, *La Révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*, Paris, Armand Colin, 2008.
- MICHEL, Régis, « L'art du viol », *Mouvements*, 2002/2 n°20, pp85/86
- MUNFORD, Rebecca, "Bust-ing the Third Wave: Barbies, Blowjob and Girlie Feminism" in *Mainstreaming Sex*, Fiona Atwood (dir.), I.B. Taurid, London-New York, 2010.
- NAGLES, Jill (dir.) *Whores and Other Feminists*, Routledge, New York, 1997,
- PAGLIA, Camille, *Vamps et Tramps. Une théorie païenne de la sexualité*, éditions Denoël, 2009
- ROUDINESCO, Elisabeth, *Théroigne de Méricourt. Une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- SERVAN-SCHREIBER, Perla, *La féminité, de la liberté au bonheur*, Editions Stock, avril 1994.
- STOLLER, Debbie, *The BUST Guide to the New Girl Order*, New York: Penguin, 2004

TISDALE, Sallie, *Talk Dirty to Me: An Intimate Philosophy of Sex*, Doubleday, New York, 1994.

WALKER, Rebecca, *To Be Real : Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor Books, 1995.

ZAPPERI, Giovanna, « Trouble dans la masculinité. A propos de *Boyzone* de Clarisse Hahn », *Multitudes*, 2005/4 n°23

ZERBIB, David, « Le masculin et la performance de l'universel », *Cahiers du Genre*, 2007/2 n°43

Sites :

<http://www.thirdwavefoundation.org/>

<http://www.chiennesdegarde.com/>

Ni Putes ni soumises <http://www.npns.fr/>

Vêtement d'époque et/ou féminin

Modes et Révolution, catalogue de l'exposition, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, J.London, Paris, 25 janvier 1989, pp105-127.

Au temps des merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat, catalogue d'exposition, Musée Carnavalet, Paris, éditions Paris Musées, février 2005, p70.

BARD, Christine.

Ce que soulève la jupe, éditions Autrement, Collection Mutations/Sexe en tous genres, février 2010

Une histoire politique du pantalon, éditions du Seuil, collection L'Univers Historique, août 2010,

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Gallimard, collection « Le temps des images », 1997.

CHENOUNE, Farid, *Les Dessous de la féminité. Un siècle de lingerie*, Assouline, 1998.

FITELIEU de RODOLPHE et de MONTOUR, *La Contre Mode*, L. de Heuqueville, 1642.

FLUGEL, John Carl, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier, 1982

GRENAILLE, *La mode ou caractères de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, du compliment, des habits et du style du temps.*

LANGLADE, *La Marchande de modes de Marie-Antoinette, Rose Bertin*, Paris, 1911.

LIPOVESTKY, *L'Empire de l'éphémère- La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, 1987.

MAUVAIN, Jacques, *Leurs pantalons. Comment elles le portent* (1912), édition revue et augmentée, Paris, Jean Fort éditeur, 1923.

OBALK, Hector, PASCHE, Alexandre, SORAL, Alain, *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Robert Laffont, 1984.

PELLEGRIN, Nicole, « Pantalon », *Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*, Aix en Provence, Aliéna, 1989.

PERROT, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, 1981.

QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1875.

ROCHE, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVIIe-XVIIIe siècles*, éditions Fayard, collection Points, octobre 2007

SUMMERS, Leigh, *Bound to please. A history of the Victorian corset*, Oxford, Berg, 2001.

WRIGLEY, Richard, « The Formation and Currency of a Vestimentary Stereotype : the Sans-Culotte in Revolutionary France », Wendy Parkins (dir), *Dress, Gender, Citizenship. Fashioning the Body Politic*, New York, Berg, 2002.

ZAKHAROVA Larissa, « La mise en scène de la mode soviétique au cours des Congrès internationaux de la mode (années 1950-1960) », in *Le Mouvement Social*, 2007/4 n° 221, p. 33-54.

Document audiovisuel

Sous les pavés, la jupe, reportage d'Arte, signé Isabelle Cottenceau, diffusion le 10 mai 2011.

Culture populaire, contre-culture, Kistch

«Kistch et néobaroque sur les scènes contemporaines», *Théâtre Public*, n°202, octobre-décembre 2011.

Womanizer, catalogue de l'exposition, Deitch Projects, New York 2007

ADORNO, T.W, *The Culture Industry. Selected essays on Mass Culture*, New York, London, Routledge, 2001.

AUSLANDER, Phil, *Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999.

BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du Kitsch*, Editions Allia, Paris, 2001.

BUZSEK, Maria Elena, *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, 2006.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.

ECCO, Umberto, (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

FRUEH, Joanna, *Monster/beauty: Building the Body of Love*, University of California Press, 2001.

GREENBERG, Clement, «Avant-garde and Kitsch», *Art et culture*, Paris, Macula, 1988.

GUENIN, Christophe,
Kitsch dans l'âme, Vrin, 2010.

« Le Kitsch, une histoire de parvenus », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Actes de colloque, 2006, «Kitsch et avant-garde: stratégies culturelles et jugement esthétique. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356>>

JENKINS, Henry, « At other times, like females. Gender and Star Trek Fiction », in John Tulloch, Henry Jenkins, (dir.), *Science Fiction Audiences, Watching Doctor Who and Star Trek*, Londres et New York, Routledge, 1995, p175/212

KULKA, Tomas, «Kistch», in *The British Journal of Aesthetics*, vol. XXVIII, n°1, 1996.

LEPINE, Stéphane, «La conscience du kitsch», *Erudit*, <http://id.erudit.org>

MANGARANO, Jean-Paul, « Stupidités et idioties », in *LEXI/textes 11*, Paris, l'Arche, Théâtre National de la Colline, 2007.

MOLES, Abraham,
Le Kitsch, l'art du Bonheur, Paris, Mame, 1971.

« Qu'est-ce que le Kitsch ? » in *Communication et langage*, 9, 1971.

- OLALQUIAQA, Celeste, *The Artificial Kingdom: a Treasury of the Kitsch Experience*, Pantheon Books, 1998.
- PEISS, Kathy, *Hope in a Jar: The Making of America's Beauty Culture*, Owl Books, 1998.
- RADWAY, Janice, *Reading the Romance, Women, Patriarchy and Popular Culture*, University of North Carolina Press, 1984
- SALLY, Lynn, « "It is the Ugly that is so Beautiful": Performing the Monster/Beauty Continuum in American Neo-Burlesque », *Journal of American Drama and Theatre* 21, n°3, 2009.
- STURKEN, Marita, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, 2007.

Rituels féminins

- Arnobe, *Adversus gentes*, in Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, tome V, Paris, 1844.
- BOOKIDIS, Nancy, « Ritual Dining in the Sanctuary of Demeter and Kore at Corinth : some Questions », in O. Murray (éd.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, 1994, pp. 86–94.
- BRUMFIELD, Allaire
The Attic Festivals of Demeter and their Relation to the agricultural Year, New York, Arno, 1981.
- « Aporreta : Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women », in R. Hägg (éd.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis*. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 16-18 October 1992, Stockholm, pp. 67–74, 1996.
- Clément d'Alexandrie, *Le Proteptique*, Paris, Cerf, 1949.
- CLINTON, Kevin,
The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries, (Transactions of the American Philosophical Society, vol. 64, 3) Philadelphie, 1974.
- Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries. The M.P. Nilsson Lectures on Greek Religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens*, Stockholm, Svenska Institutet i Athen, 1992
- « The Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis », in N. Marinatos, R. Hägg (éd.), *Greek Sanctuaries. New Approaches*, Londres, Routledge, 1993, pp110/124.
- DEVEREUX, Georges
Baubo, la vulve mythique, Petite Bibliothèque Payot, septembre 2011 ;
- « The Significance of the External Female Genitalia and of Female Orgasm for The Male », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, n°6, 1956.
- FOUCART Paul, *Les mystères d'Eleusis*, Paris, A. Picard, 1914.
- FOXHALL Lin, « Women's ritual and men's work in ancient Athens », in R. HAWLEY, B. Levick (éd.), *Women in Antiquity. New Assessments*, Londres-New York, Routledge, 1995, pp. 97/110.
- HALLIWELL, Stephen, in M.-L. Desclos (éd.), « Le rire rituel et la nature de l'ancienne comédie attique », in *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, pp. 155/168.
- LAGRANGE, Marie-Joseph, « La régénération et la filiation divine dans les mystères d'Eleusis », *Revue biblique*, n°16, 1919.
- MURRAY, Margaret, « Female Fertility Figures », *Journal of The Royal Anthropological Institute*, n°64, 1934.

- PATERA, Ioanna, ZOGRAFOU, Athanassia, « Femmes à la fête des Halôa : le secret de l'imaginaire », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 14, 2001
- PICARD, Charles, « L'épisode de Baubo dans les mystères d'Eleusis », *Revue d'histoire des religions*, n°95, 1927.
- PINKOLA-ESTES, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, chapitre 11, « La chaleur : retrouver une sexualité sacrée », pp457/472, Le Livre de Poche, 2006.
- RAUM, Otto Friedrich, « Female Intiation Among the Chaga », *American Anthropologist*, n°41, 1939.
- ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, 1995.
- SÄFLUND, Gösta, *Aphrodite Kallipygos*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1963.
- SINGER, Kurt, "Cowrie and Baubo in early Japan", *Man*, n°40, 1940.

Résumé

A une forme de strip-tease *mainstream* préférant, à l'agacement des sens et à la lenteur du déshabillage, le sensationnel et la forte connotation sexuelle, le New Burlesque semble proposer une alternative, comme le donne à penser son réseau de diffusion hors institution et sa vocation à être subversif. Il me semble toutefois important d'interroger la posture de transgression du New Burlesque dans un réseau plus vaste de mutations sociologiques, où la libéralisation de la pornographie et la généralisation des représentations du corps et de la sexualité banalisent, voire encouragent, la monstration de l'intimité et de la nudité, où certaines revendications post-féministes et « post-libération sexuelle » instaurent une relation hégémonique à l'érotisme et à la sexualité. L'engouement récent de la population féminine pour des stages d'effeuillage et l'important développement du réseau professionnel du New Burlesque répondent-ils à l'injonction véhiculée par une partie du post-féminisme et par les *mass-media* d'être une femme moderne et libérée, la libération se traduisant ici par une aptitude à être sexuellement décomplexée ? Le New Burlesque revêt-il une fonction de subversion et de déstabilisation des stéréotypes et des frontières de genre et de classe, à l'instar de ses aînés du Burlesque et du Music-hall ? Existe-t-il certaines formes de New Burlesque potentiellement transgressives quand d'autres, naïvement, renforcent les valeurs qu'elles devraient interroger ? Enfin, quelles sont les spécificités artistiques du New Burlesque et en quoi proposent-elles des représentations singulières du corps, des genres, de l'érotisme ?

Mots-clefs

Erotisme. Effeuillage. Kitsch. Grotesque. Obscénité. Subculture.

Burlesque. New Burlesque. Music-Hall. Peepshow. Lapdance. Poledance.

Féminisme/Post-féminisme. Théorie queer. Sex-positivism. Pratiques trans-genres.

Patriarcat. Objectification.