



HAL
open science

Ballroom scene : la vulnérabilité à l'épreuve du catwalk

Alix Caron

► **To cite this version:**

Alix Caron. Ballroom scene : la vulnérabilité à l'épreuve du catwalk. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02291273

HAL Id: dumas-02291273

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02291273>

Submitted on 25 Sep 2019

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.

Université de Lille

Faculté des Humanités - Département Arts -

Mémoire de Master 2 Arts - Théories et pratiques du théâtre
contemporain

Alix CARON

Ballroom scene :
la vulnérabilité à l'épreuve du catwalk

Sous la direction d'Ariane MARTINEZ

Soutenu le 27 juin 2019

Alix CARON

Ballroom scene :
la vulnérabilité à l'épreuve du catwalk

sous la direction d'Ariane MARTINEZ

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, Madame Ariane Martinez pour sa patience, sa bienveillance et ses conseils.

Je remercie également le Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne de m'avoir accueillie dans ses locaux le temps d'une résidence de chercheur. La richesse des rayonnages du centre de ressources a guidé mes recherches.

À Clara Joly, Alice Pilette et Audrey Laloy, pour leurs encouragements et pour leurs mains secourables,

À l'association *Vogue in Lille*, pour son inventivité,

À Maylisse pour sa force d'âme,

À Brigitte pour sa philanthropie et son hospitalité,

À Zoé, pour son amitié et son écoute incommensurable.

Sommaire

Introduction	5
I. Le vulnérable indispensable	8
I.A Usages et sociolecte du voguing	8
I.A.1 Les origines du voguing	8
I.A.2 Les acteurs de la Ballroom scene	9
I.A.3 Les balls	14
I.A.4 Le voguing	18
I.B Du déni au défi de vulnérabilité	22
I.B.1 Du vain désir de contrôle	22
I.B.2 De la vulnérabilité fondamentale à la vulnérabilité problématique	26
I.B.3 L'invisible invincible	31
II. À vulnérabilité variable	42
II.A Sur le spectre de la vulnérabilité	42
II.A.1 La formation de l'identité pratique	42
II.A.2 Protection rapprochée : entre liens forts et liens faibles	52
II.B Balls : L'exercice de l'autonomie	65
II.B.1 Un espace mental de liberté	65
II.B.2 Le catwalk ou la liberté comme non domination	74
II.B.3 L'appropriation de sa propre voix	77
III. S'acquitter de la vulnérabilité	80
III.A Balls : l'expérience du chaos	80
III.A.1 Enjeux communautaires, enjeux individuels	80
III.A.2 Le chaos ordonné	88
III.A.3 Le monde à l'envers ou la mise en scène du déséquilibre	98
III.B Balls : l'entre deux mondes	103
III.B.1 Une pratique ritualisée	103
III.B.2 La liminalité	110
Conclusion	125
Bibliographie	128
Annexes	130

Introduction

Confronter la communauté *Ballroom scene* à la vulnérabilité peut être curieux étant donné l'assurance dont font preuve les *vogueurs* qui en sont membres. Chaque *Ball* donnée par la communauté est un rendez-vous pris pour les *vogueurs* qui y font démonstration de leur audace et de leur talent selon les catégories auxquelles ils participent. Elles recouvrent les champs de la mode à la danse en passant par l'acrobatie et l'art de la répartie et se pratiquent dans l'espace scénique nommé *catwalk*, emprunté au podium des défilés de mode. Parmi ces catégories où les membres s'affrontent sous forme de *battle*, une danse, le *voguing*, émerge au point d'en devenir emblématique. La danse connaît un tel succès qu'elle quitte l'entre-soi des *balls* pour se répandre dans la culture populaire. Impuissants, les *vogueurs* assistent à la récupération médiatique et à l'appropriation culturelle de leur(s) mouvement(s). Les origines du *voguing* sont ainsi passées sous silence.

Situer les origines du *voguing* signifie remettre la danse dans le contexte des *Balls* de New-York dans les années 80 où le premier style de *voguing* a fait son apparition. Si remonter jusqu'aux origines du *voguing* peut se faire sans trop de difficultés, il faut plus de persévérance pour parvenir aux racines des *Balls*. Dater les événements relatifs à la *Ballroom scene* s'apparente à un véritable casse-tête en raison de la transmission orale de la culture. La réalité des faits se confond avec les légendes urbaines mais Jérémy Patinier est parvenu à identifier les prémices des *balls* dans le New-York des années 20 à 30. Des autobiographies datées de cette époque ont laissé une trace écrite prouvant l'existence de bals costumés dans le quartier de Harlem, connu pour son patrimoine afro-américain.

Composés de personnes noires et homosexuelles, ces bals où le travestissement est de rigueur, se perpétuent jusque dans les années 60 sans changement marquant. Puis la hiérarchie de la *Ballroom scene* se structure petit à petit. Même si la communauté et les *balls* font l'objet d'évolutions permanentes, le jeu des apparences traverse les époques. Depuis les origines du mouvement, les *vogueurs* arborent une attitude flegmatique qui s'inscrit dans l'histoire du faux-semblant et traduit la nécessité de garder la face. C'est par ce besoin de contrôle que les membres de la *Ballroom scene* tissent des liens ambivalents avec la notion de vulnérabilité. Le contrôle rend la prévisibilité possible et la prévisibilité accroît la sensation de sécurité. Le désir de sécurité de la *Ballroom scene* s'explique par la surexposition sociale au danger qu'elle doit affronter. En effet, les *vogueurs*, issus de minorités

ethniques, sexuelles et de milieux sociaux défavorisés cumulent des formes d'oppression variées mais constantes.

Le rassemblement de ces minorités noire et latino-américaine en communautés dans l'entre-deux guerres coïncide avec l'apparition du courant littéraire et politique français de la négritude. Les idées et pensées qui y circulent sont aussi nombreuses que les auteurs qui en sont membres. Même si ce mouvement a été vivement critiqué car jugé réducteur, la négritude a influencé la création d'une multitude d'autres mouvements — politiques, idéologiques, culturels — qui dépassent nos frontières françaises. Ces mouvements sont regroupés sous l'étiquette du « Black Nationalism ». Leur expansion est motivée par une révolte collective contre l'oppression héritée de l'esclavage et du colonialisme. L'éclosion de la *Ballroom scene* dans les années 30 n'a donc rien d'anodin.

Si en apparence les formes d'oppression ne sont plus aussi violentes que par le passé, les membres de la *ballroom scene* doivent faire face à des atteintes plus pernicieuses. Le danger n'est plus aussi systématique qu'il a pu l'être au temps où les discriminations ethniques n'étaient pas sanctionnées. Le fait qu'elles persistent sans être pour autant assumées les empêchent d'être identifiées comme telles pour ceux qui en sont victimes. La réelle difficulté pour les *vogueurs* est aujourd'hui de pouvoir anticiper toute forme de racisme, d'homophobie, de transphobie afin de s'en prémunir. D'un côté, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen libère chacun de l'inquiétude et de l'angoisse de se voir porter atteinte dans la mesure où la justice est supposée lui garantir une protection. De l'autre, la persistance des violences que les membres de la *Ballroom scene* reçoivent prouve le manque d'efficacité des lois. Ces derniers se retrouvent alors dans une position inconfortable permanente dont ils parviennent parfois à se défaire à l'intérieur de la communauté. Paradoxalement, ils s'exposent volontairement au hasard et au danger qui découle de l'échec en convoquant l'affrontement sur le *catwalk* où la manifestation de la vulnérabilité est inenvisageable.

À une époque où la vulnérabilité contemporaine se définit par l'accroissement de l'incertitude et de l'impuissance, il serait judicieux de se pencher sur les causes et les conséquences qui poussent une communauté par trois fois marginalisée, à se produire sur scène en escamotant tout signe de vulnérabilité.

Si quelques pistes ont été soulevées dans cette introduction, elles concernent la forme embryonnaire de la *Ballroom scene* américaine des années 30 jusqu'aux années 90. Cette étude concerne davantage la scène française du *voguing* même si des parallèles avec la communauté à l'étranger seront parfois indispensables. Depuis ses débuts, la *Ballroom scene* subit des vagues de popularité. Elle s'est faite discrète au début des années 90 notamment en raison des nombreux décès

que le SIDA a causés parmi les membres influents de la communauté. Dans les années 2000, elle connaît un regain d'intérêt, soutenu par l'arrivée de *Youtube* en 2005. Le site web d'hébergement de vidéos permet la démocratisation du *voguing* et de la *Ballroom scene* par la suite aux Etats-Unis, en France, mais également dans des pays où la communauté n'existait pas comme en Russie, dans des pays d'Europe du Nord, certains pays d'Afrique et d'Asie. Les recherches menées ici se concentrent sur cette dernière vague du *voguing* qui prend toujours plus d'ampleur depuis bientôt quinze ans.

En France, ce qui aurait pu être une pratique solitaire apprise par écrans interposés est devenu un savoir-faire qui se perfectionne en communauté grâce aux initiatives de Lasseindra Ninja et Steffie Mizrahi. Ces dernières sont à l'origine du développement de la communauté *Ballroom scene* française. C'est sur la *Ballroom scene* parisienne et son extension lilloise que se focalise ce mémoire. L'association *Vogue in Lille* créée en septembre 2018 regroupe de nouvelles recrues de la communauté intégrée par Maylisse Amazon, fondatrice de l'association et secondée par Maro Amazon, membre de la *Ballroom scene* depuis dix ans. Ce dernier enseigne le *voguing* dans le cadre de l'association. Tous deux sont motivés par la volonté de donner l'opportunité à des jeunes de découvrir leur potentiel, d'affirmer leur identité et d'affûter leur conscience de soi. C'est en tous cas ce qui ressort des deux entretiens que j'ai pu effectuer avec ces deux membres de la *Ballroom scene*, des entraînements hebdomadaires de l'association auxquels j'assiste depuis janvier 2019 et des événements organisés par les membres de la communauté auxquels j'ai pu assister à Lille et à Paris.

Affronter l'autre dans un *ball* s'apparente à une quête personnelle de la performance. Il ne s'agit pas ici de la performance scénique ou sportive mais de la recherche d'une version améliorée de soi-même, puissante, fière et légitime. En partant de ce principe, aucune trace de doute n'est permise dans les *balls*. Il est toutefois impossible que les *vogueurs* puissent réellement échapper à leur vulnérabilité. C'est pourquoi, après nous être familiarisés avec le vocabulaire de la *Ballroom* et la grammaire du *voguing*, nous aborderons la façon dont les *vogueurs* investissent le *catwalk* sans perdre de vue cette notion et le fait qu'elle ne soit, ni un sentiment qu'il faille éradiquer, ni un caractère qu'il est possible de supprimer.

Un second temps sera consacré à l'étude de la surexposition des *vogueurs* aux situations de vulnérabilité et aux moyens déployés pour s'en prémunir.

Enfin, nous appréhenderons le *catwalk* comme vecteur d'estime qui tend à faire disparaître temporairement la sensation de vulnérabilité.

I. Le vulnérable indispensable

I.A Usages et sociolecte du voguing

I.A.1 Les origines du *voguing*

Le *voguing* (*Vogue* en anglais) peut être considéré à la fois comme une danse et un mouvement culturel né à New York. Il est issu du système communautaire *Ballroom scene* créé à l'origine comme un lieu de rassemblement par et pour les minorités discriminées, principalement noires et latino-américaines *LGBTQ*. Ainsi le *voguing* se pratique sous forme de *battle* et entre membres de la *Ballroom scene* dans ce qu'on nomme les *balls*. La date de naissance officielle de la communauté reste floue et des légendes concernant les racines du *voguing* circulent. Pour certains, les *balls* ont une filiation certaine avec les soirées d'exhibitions des années trente qui consistaient à remporter des prix pour la réalisation des costumes les plus réussis. Les personnes noires avaient l'autorisation de s'y produire à condition de se blanchir le visage. La prison de New York sur Rikers Island aurait accompagné la genèse de la danse, créée comme vecteur de divertissement. Pour d'autres c'est Audrey Hepburn qui dessine les prémices du *voguing* dans *Funny Face* où elle se prête à une proto-danse qui aurait influencé la communauté *Ballroom* par la création d'une série de poses et mouvements spécifiques. Enfin, on entend parfois que c'est la performance de Paris Dupree qui défile lors d'un *ball* avec un numéro du magazine *Vogue* ouvert entre les mains afin de reproduire les poses de mannequins présentes sur les pages qui signe l'acte de naissance du *voguing*.¹

Toutefois il est possible de dater l'apparition de la première *House*, terme attribué aux clans qui structurent la communauté *Ballroom*. En 1977, Miss Lottie, *Drag queen* originaire de Harlem incite Crystal, une *Drag queen* afro-américaine, à fonder un espace qui puisse recueillir toutes les personnes déçues par le circuit traditionnel des *balls* de l'époque où la discrimination raciale se faisait sentir. Après avoir perdu un concours de travestissement (les *balls* se résumaient alors à cette principale activité) contre Rachel Harlow décrite comme une jeune provinciale blanche et sans expérience, Crystal crée la *House of Labeija*. Les deux *Drag queens* organisent ensemble le premier *Black Ball*. D'autres suivront et de manière régulière. D'autres *Houses* se fondent en parallèle. Les *leaders* de ses maisons se désignent sous le nom de *Mother*. Chaque *House* compte au minimum une

¹ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, Paris, des ailes sur un tracteur, 2012.

Mother et des *Kids*. Le rôle de *Father* est loin d'être systématique dans les *Houses*. Les *kids* qui rejoignent une *House* abandonnent leur nom de famille de naissance par signe de reconnaissance à la *House* les ayant accueillis. Dans certains cas, elles peuvent faire office de famille d'adoption pour les *vogueurs* en situation de rupture avec leur famille biologique. Être membre d'une *House* est aussi une grande marque de prestige. Pour ce faire, il faut avoir remporté un certain nombre de trophées ou bénéficier d'un réseau relationnel important ou alors avoir donné de sa personne pour la communauté. Les *balls* ont connu bien des transformations mais se perpétuent aujourd'hui encore et se sont répandues mondialement.

I.A.2 Les acteurs de la Ballroom scene

I.A.2.a Le Panel

Dans ces soirées, les participants « *walk* » ou « sortent », c'est à dire qu'ils défilent, dansent, performant devant un parterre de juges appelé un *panel*. Il est composé de personnalités influentes dans la *Ballroom* qui ont obtenu les titres honorifiques de *star*, *statement*, *pionier*, *legendary*, *icon*. Un *vogueur* ne peut pas être destitué de ces titres. Ils ne sont pas cumulables mais atteignables de manière pyramidales. Ces titres récompensent le talent, la persévérance ou encore l'implication du *vogueur*. Ils sont des marques de respect et des modèles à suivre pour la *Ballroom scene*. Des personnalités influentes, des icônes de la culture populaire, extérieures à la *Ballroom scene* mais qui sont des exemples de réussites pour la communauté peuvent figurer au panel. Ainsi des chanteuses comme Rihanna ont pu être invitées en tant que juges. Bénéficier de ces titres donne accès au défilé des *Legends, statements and stars* abrégé LSS. Ils correspondent à une ouverture de cérémonies où les personnes titrées se présentent tour à tour sur le *catwalk* c'est à dire l'espace scénique, à l'appel de leur nom. Elles donnent un aperçu de leur talent en dansant ou en défilant. C'est aussi un moyen de signaler leur présence. Les LSS sont suivis de l'obtention des *tens* par les *vogueurs*. Les *tens* sont donnés par le *panel*. Il s'agit de la note de 10 qui permet d'accéder à la suite de la compétition à savoir les *battles*. Ils lèvent une main ou les deux mains, paumes ouvertes et les doigts bien visibles pour montrer dix doigts et valider ainsi les *tens* d'un participant. Si un seul des membres du *panel* composé plus ou moins d'une dizaine de personnes, ne donnent pas la note de dix à un participant, il ne peut pas concourir aux *battles*. Il n'existe pas d'autres notes que celle de dix. Ou le *panel* octroie la note de dix au participant ou il l'élimine ; on dit qu'il le *chop*.

I.A.2.b Les vogueurs

Tous les membres de la *Ballroom scene* sont considérés comme des *vogueurs* même s'ils ne performant pas dans les catégories où la danse *voguing* est mise à l'honneur. (certaines catégories, comme le *runway* par exemple, interdisent tout mouvement dansé). Parmi les performeurs, on peut distinguer les habitués des novices. Les premiers cumulent les trophées et se sont fait un nom dans la *Ballroom scene*. Ils sont applaudis et reconnus par leur prénom et le nom de leur *House*. Les *vogueurs* sans *House* sont identifiés en tant que 007. Ainsi, lorsqu'un *vogueur* sans maison donne un *workshop* ou est membre du *panel*, on trouve écrit son prénom suivi des chiffres 007. Toutefois, il est très rare qu'un *vogueur* immatriculé 007 ne soit pas entouré d'une *House*. Le sens de la référence culturelle au personnage de fiction James Bond, agent 007 reste aujourd'hui énigmatique à mes yeux malgré les enquêtes effectuées au sein de la communauté. Concrètement, l'appellation 007 souligne l'absence de support d'une house mais dans un sens positif, dans la mesure où l'isolement du *vogueur* ne serait pas perçue comme une faiblesse mais plutôt comme une marque de son autonomie. Dans la fiction, l'immatriculation 007 fait référence à un permis. Le premier zéro correspond au permis de tuer et le second zéro indique que celui qui possède ce permis en a déjà fait usage. Or, les *vogueurs* s'affrontent dans des *battles* et que terme employé lorsque l'on parle de la défaite d'un *vogueur* est « *slay* ». On entend souvent que « Telle personne a *slay* telle autre personne ». *Slay*, tuer en anglais pourrait faire écho au permis de tuer de l'agent 007. Il signifierait que même sans *House*, un *vogueur* a le pouvoir de battre n'importe quel autre *vogueur* et qu'appartenir à une *House* ne garantit pas la victoire. Cette hypothèse me semble être la plus probable. Les *vogueurs* les moins expérimentés concourent dans une catégorie appelé *Baby Vogue*. Il existe un équivalent aux Etats-Unis que l'on appelle *virgin* conçu pour celles et ceux qui sortent pour la première fois dans un *ball*. Il est possible d'y participer une unique fois, contrairement à la catégorie *Baby Vogue*, plus souple avec les débutants.

À la différence des salles de spectacles habituelles où les acteurs sont ménagés, bénéficient d'un temps calme avant d'entrer en scène ou même de loges, la *Ballroom scene* réclame des capacités d'adaptation de la part de ses participants. Bien que la danse et la mode y soient mises à l'honneur, les *vogueurs* ne s'y trouvent pas dans des conditions optimales pour se préparer. Aucun espace d'échauffement ou de préparation n'est mis à disposition. Ainsi, les *vogueurs* trouvent des solutions pour se changer et se maquiller, dans des toilettes par exemple. L'échauffement quant à lui, est tout simplement oublié ou alors réduit de manière très sommaire alors que certaines figures de *voguing* nécessitent un réchauffement rigoureux des muscles. Ces habitudes ont de fâcheuses répercussions

sur l'entraînement des *vogueurs* qui négligent au quotidien l'échauffement. Les *vogueurs* peuvent concourir dans plusieurs catégories s'ils répondent aux critères et respectent le règlement. Ils émergent de la foule, où se confondent spectateurs et performeurs, pour rejoindre le *Catwalk* quand ils y sont invités.

Cet espace de jeu est tri-frontal pour les spectateurs comme pour les performeurs mais à la particularité de rester frontal pour le *Panel*. Le *catwalk* est un podium. Il peut être surélevé quand les moyens financiers et pratiques sont à disposition mais il est le plus souvent délimité de manière symbolique. Il partage sa structure avec celle des podiums où les mannequins défilent. La longueur de ce rectangle fluctue tandis que sa largeur reste souvent la même. Les spectateurs se répartissent de part et d'autre des longueurs du *catwalk*. À l'une des extrémités du *catwalk* est installé le panel. Leurs réactions aux performances sont guettées par le public comme par les *vogueurs*. Les *vogueurs* font leur apparition à l'autre extrémité du *catwalk*, bien en face du panel qui lui est toujours assis derrière une table surélevée. L'approbation ou désapprobation du panel s'exprime visuellement par leur main levée, ce qui transforme ainsi l'espace scénique en « T » et non plus en « I ». Le performeur doit prêter attention au panel, aux spectateurs de part et d'autre et aussi à son adversaire lorsqu'il s'agit d'une battle. Le spectateur, lui, regarde les *vogueurs*, le panel et le public qui lui fait face et reflète sa propre présence.

I.A.2.c Les spectateurs

Le public des *balls* est un public acquis et fidèle. Le plus souvent il est membre à part entière de la communauté. C'est un public initié au *voguing* qui connaît les codes et les règles à respecter. Il arrive parfois que le public soit composé de non-initiés lors d'événements organisés par la ville ou à l'extérieur de la communauté *Ballroom*. L'énergie de ces événements est alors tout autre que celle des *balls* qui réunit majoritairement des membres de la communauté. Ce changement d'atmosphère tient au fait que le spectateur a un rôle prépondérant dans l'énergie des *balls*. Actif, il ne se contente pas d'observer le *vogueur* en scène car c'est la performance même qui sollicite le dialogue. Le spectateur répond à la performance à des moments précis, par des chants, des exclamations et des gestes qui sont adressés aux performeurs. *Panel*, *vogueurs*, DJ et maître de cérémonie sont tous spectateurs des *balls*. Même si le déroulement des *balls* est structuré, personne ne connaît à l'avance le contenu des performances et le résultat des battles, ce qui transforme tour à tour les acteurs des *balls* en

spectateurs. Par ailleurs, puisque les *vogueurs* émergent de la foule des spectateurs, il leur est possible de décider à la dernière minute de se présenter sur le *catwalk* ou non. Ainsi, des *vogueurs* qui s'étaient préparé aux *balls* dans la perspective d'y participer peuvent revenir sur leur décision, tout comme des *vogueurs* qui n'avait pas pour ambition de concourir peuvent éventuellement se lancer sur le *catwalk*, à condition toutefois de s'y lancer au moment opportun.

I.A.2.d Le Speaker

Celui qui appelle les uns et les autres à se présenter sur le *catwalk* se nomme le *Master of Ceremony*, MC ou *Speaker*. Son rôle est prépondérant dans ces soirées. Il orchestre la soirée et se fait le maître du temps. Il annonce l'ouverture et la fermeture de chaque catégorie, met en valeur la personne qui performe en répétant son nom, son statut, ou en scandant des chants pour souligner son appartenance à une *House* particulière. Il doit être en verve pour improviser vers et rimes au rythme de la *House Music*. Il « oriente la chorégraphie des *vogueurs* via des indices verbaux² ». Son but est en effet d'animer la compétition, mais l'autorité est une qualité de rigueur pour un *speaker* afin de faire régner l'ordre et la discipline. Au premier abord, les *balls* ont l'air de soirées à l'organisation douteuse si ce n'est anarchique. Or, les *balls* sont en fait régis par une multitude de règles et de cadres qui ne laissent que peu de place à l'imprévu. La confusion qui peut y régner tient en partie à la difficulté (réelle ou feinte) d'accéder à l'espace scénique en raison de l'entassement du public à l'extrémité du *catwalk*. Dans certaines occasions, en particulier lorsque le public des *balls* n'est pas familier avec cette culture, l'accès peut s'avérer difficile. Les spectateurs deviennent des obstacles à contourner, retardent l'arrivée des participants et compromettent considérablement l'énergie de la soirée en cassant le rythme. C'est pourquoi le *speaker* doit être ferme et savoir se faire entendre, à la fois des spectateurs comme des *vogueurs* retardataires qui aiment se faire attendre. Il interrompt littéralement l'action dramatique en cours. La musique cesse de jouer et tous les regards convergent vers lui. C'est l'une des rares fois où l'attention est dirigée toute entière vers une seule personne car dans les *balls*, l'action scénique est protéiforme et le spectateur alterne sa prise d'information entre public, panel, et *vogueurs* quand ces derniers sont plusieurs à se partager la scène. Lors de

² *Ibid.*, p 34.

l'intervention du *speaker*, même les *vogueurs* cessent de performer. La mise en scène est toujours présente mais on peut entrevoir l'identité personnelle du *vogueur*. Le personnage qu'il s'est construit ne disparaît pas totalement mais les identités de l'individu et du personnage cohabitent l'espace d'un instant alors que sur scène, les *vogueurs*, notamment ceux dont le personnage est éloigné de leur identité sociale, cloisonnent les deux identités. Ces événements sont révélateurs de la rupture dramatique provoquée par le *speaker*. Il endosse un rôle similaire au Monsieur Loyal, figure phare du cirque traditionnel considéré comme le maître de la piste, et le régisseur des numéros et des entrées des artistes. Il est dans la démonstration de force, incarne une figure d'autorité qui impose le respect. Cet aspect est à souligner pour une communauté dont les membres, faute de vouloir se conformer aux règles dictées par les normes sociétales ou plus concrètement à celles de leur famille et de leurs proches, acceptent de se plier à l'autorité et aux attentes du *speaker*.

Lors de la *Petite Vogue Night* du 30 mars 2019 donnée à la Gare Saint Sauveur de Lille, le *speaker* a interrompu à plusieurs reprises l'action dramatique, tantôt pour veiller à l'intégrité physique des *vogueurs* en réprimant les spectateurs (en majorité non-initiés à la culture), tantôt pour presser les *vogueurs* retardataires. Dans le premier cas, une boisson s'était répandue sur le sol du *catwalk*. Il a exigé que le sol soit nettoyé et séché afin que les *vogueurs* ne glissent pas. Son ton a suffi pour faire comprendre qu'il ne reprendrait pas le commentaire de la soirée tant que le sol ne serait pas propre. Il a tout simplement attendu que des spectateurs de bonne volonté épongent le sol en collectant des mouchoirs en papier. Dans le second cas, il a menacé les *vogueurs* qui se faisaient attendre de les disqualifier, ce dont il a le pouvoir. Le respect du temps est primordial dans les *balls* où l'action peut durer jusqu'à dix heures consécutives tant les catégories et le nombre de participants sont importants. C'est dans l'intérêt de provoquer un effet dramatique de suspense que les *vogueurs* courent le risque de la disqualification. Le *speaker* annonce la catégorie : le 30 mars, il s'agissait de la catégorie *Performance*. La catégorie est donc déclarée ouverte et le *speaker* invite les prétendants aux *battles* à venir faire leur preuve pour obtenir leur *tens*. Le *speaker* ignore le nombre de *vogueurs* qui désirent participer, alors quand il estime avoir laissé assez de temps aux *vogueurs* pour se présenter, il décompte sur le rythme de la musique. Les participants savent qu'une fois arrivée à zéro, la catégorie sera fermée et ils ne pourront plus prétendre y participer. Les *vogueurs* qui soignent leurs entrées essayent d'arriver au dernier moment pour se mettre en valeur, sortir du lot, jouer à la star que tout le monde attend sur les tapis rouges et sans qui l'événement ne peut avoir lieu. Parfois, deux participants souhaitent profiter de cet effet de surprise, et tous deux ont conscience qu'ils ne sont pas les derniers. Un tel cas s'est produit lors de la *Petite Vogue Night*. Le public en a pris conscience quand le *speaker* a cessé de décompter avant de s'adresser aux participants en question sur un ton menaçant : « Je vous

vois là-bas, depuis tout à l'heure vous ne bougez pas ». Sa prise de parole sous-entendait que la foule ne serait pas une bonne excuse pour justifier de leur difficulté à rejoindre le *catwalk*. Surélevé sur l'estrade où étaient assis le panel, le *speaker* voit tout. C'est une autre preuve de son pouvoir. Toutefois, il utilise ce pouvoir à des fins justes car il est responsable du bon déroulement de la soirée. Si un *ball* ne se déroule pas comme prévu, il en sera tenu pour responsable. Les *balls* véhiculent l'idée à travers cette figure du *speaker* que pouvoir et devoir sont corollaires. Le respect du temps et des autres est mis en avant. Cette notion est capitale, si ce n'est la plus capitale pour être à son tour un membre respecté de la *Ballroom scene* : Le *vogueur* respecte le *speaker*, le *panel*, les personnalités titrées, les *Mothers* de chaque *House*. Pourtant, le dédain et l'arrogance sont au cœur des performances produites lors des *balls*.

I.A.3 Les balls

Les *balls* sont des rendez-vous pris longtemps à l'avance et organisés par la communauté et à destination de la communauté, généralement le samedi soir dans les capitales du monde entier. Une *House* ou une personnalité de la *Ballroom* prend l'initiative d'organiser un *ball*. Souvent on parlera de ce *ball* comme étant le *ball* de telle ou telle *House*. Cette *House* prend intégralement en charge la gestion de l'événement. Elle doit trouver une salle, s'assurer de la sécurité, décider des catégories et du thème du *ball*, penser l'enchaînement des catégories dans un souci de fluidité pour la soirée, traduire les catégories, assurer la communication, trouver un *panel*, un DJ, un *speaker*, des trophées et de l'argent à remettre aux vainqueurs. Les participants ont également besoin de temps pour préparer chaque *ball* en raison des thèmes imposés. Ils doivent penser leur costume et accessoires en amont au risque de se faire disqualifier le jour J. Des thèmes en référence à des œuvres de culture populaire comme *Game of Thrones* lors du *Winter is coming ball* sont fréquents. D'autres prennent la culture et les coutumes relatives à un pays pour thème comme avec le *Cleopatra Ball* qui mettait l'Égypte à l'honneur. En raison du temps de préparation colossal des *balls*, il est inconcevable d'en organiser chaque week-end à Paris. Par contre, il est toujours possible de trouver des *balls* à l'international ce qui fait du *voguing* un vecteur de tourisme et de rencontres. Puisque la date des *balls* est fixée longtemps à l'avance, les *vogueurs* peuvent organiser leur emploi du temps en fonction de ces rendez-vous et partir pour Amsterdam, Londres, Rome, Bratislava pour ne citer que quelques exemples. Les membres d'une *House* ont l'avantage de bénéficier d'un pied-à-terre dans pratiquement toutes les capitales et grande ville du monde grâce au lien de sororité qui les unissent. Les *Mothers* des *Houses* nomment leurs *kids* en fonction des rencontres et des affinités qu'elles tissent, ce qui

forme par la suite de véritables empires internationaux. Des enfants d'une même House sont ainsi disséminés sur chaque continent. Participer à un *ball* à l'étranger est aussi une manière de rencontrer ses sœurs, de partager expériences, anecdotes, conseils et encouragements (chaque membre de la *Ballroom* est considérée comme une *girl*, indépendamment du genre et du sexe de la personne). Un *ball* n'arrive jamais seul. Il est souvent le climax d'autres événements même si ce n'est pas obligatoire. Il n'est pas rare de voir les *balls* que l'on appelle aussi *Major ball* dans ces cas-là, s'insérer entre un *kiki ball* et un *Aftermath Ball*. Le premier est davantage propice à l'amusement et est considéré comme un excellent terrain d'entraînement pour les novices. Les enjeux sont moindres, le *panel* est moins important, les prix moins conséquents. L'*afterball* prend des airs de revanche et permet de quitter en douceur l'effervescence d'un week-end vécu intensément avec la communauté avant de retourner dans la vie quotidienne.

Il n'est pas forcément nécessaire de quitter la France pour partager un samedi soir avec la communauté *Ballroom*. Des *Kiki balls*, des *petite vogue night*, spécialités françaises, font revivre à Paris ou dans certaines villes étudiantes l'esprit des *balls*. L'organisation et l'affluence est moindre que dans les *major ball* (la communauté *Ballroom* résidant à l'étranger ne fait que rarement le déplacement) mais ces soirées permettent de développer le *voguing* en dehors de Paris. Elle donne l'opportunité à toute une frange de la population stigmatisée de rencontrer une communauté dans laquelle elle pourrait s'épanouir, trouver écoute et réponses aux questions qu'elle est susceptible de se poser. Si l'intégration d'un provincial à la communauté *Ballroom* opère, il ou elle finira de toute façon par se rendre à Paris ou dans les autres capitales pour assister et ou participer à de véritables *balls*. Cette migration temporaire ou définitive est justifiée par le fait que le véritable enjeu des *balls* et de la culture *voguing* réside dans les *battles*.

Les *battles* se disputent en fonction des nombreuses catégories mises en scène par la communauté. Si au commencement, le concours de travestissement était la seule catégorie représentée dans les *balls*, aujourd'hui, une multitude de catégories existent telles que *face*, *runway*, *realness*, *baby vogue*... Le *ball* s'achève par le battle du *grand prize performance* où la tension est à son comble. Construits sur une dramaturgie du crescendo similaire à celle du cirque traditionnel, les *balls* s'achèvent avec les performeurs les plus habiles. Les mouvements de *voguing* les plus spectaculaires sont réservés pour le *Grand Prize*. À la clef, les performeurs gagnent trophées, argent, prestige dans leur quête de reconnaissance. Le *voguing* est l'aspect le plus populaire des *balls* mais les autres catégories des *balls* ne sont pas à négliger. Elles sont si nombreuses que même les *vogueurs* les plus intégrés dans la communauté auraient du mal à pouvoir toutes les citer. Elles ne sont jamais toutes représentées en une soirée. Les catégories des *balls* reflètent l'identité du public présent. Elles

évoluent en fonction de la demande et se créent en miroir des rejets et stigmates que la société prête à un groupe de personnes. Voici un échantillon des catégories les plus courantes qui ne sollicitent pas le *voguing* :

Runway : Il consiste à défiler sur le catwalk tel un mannequin. Il se divise en deux branches ; *l'American runway* et *l'European runway*. Le premier a une connotation masculine tandis que le second exploite l'imagerie féminine mais l'un comme l'autre n'accorde pas d'importance au genre et au sexe des concurrents. Les participants consacrent des sessions de travail intenses pour améliorer leur prestance, leur démarche, leur port de tête, leur regard, le balancement des bras et les poses que la catégorie réclame. Lors des *battles*, il faut savoir se mettre en valeur ou dénigrer l'autre dans des positions immobiles. Utiliser ses vêtements ou ses accessoires afin de proposer une image qui stimule l'imagination du panel est un atout supplémentaire. La performance tient à la capacité de savoir tirer profit de son attitude, de son apparence physique et vestimentaire.

Best dressed : Le soin apporté au vêtement et aux accessoires est capital. Il met en valeur le goût pour la mode et à l'épreuve les talents de couturier des participants.

Realness : Cette catégorie se divise elle aussi en sous genre binaire à savoir F. F qui signifie *Female Figure* et M. F, *Male Figure*. Les participants jouent avec les codes de la masculinité ou de la féminité. La catégorie se juge sur la capacité des participants à se fondre dans la masse hétéro-normée, à faire usage des faux semblants de façon à ce qu'une partie de leur identité (orientation sexuelle ou genre assigné à la naissance) passe inaperçue. Les membres qui concourent dans la catégorie *Female Figure* sont des personnes assignées homme à la naissance. Ainsi, une femme transgenre et un homme travesti en femme peuvent tous deux participer à cette catégorie. L'une, fait monstration de sa quête de la féminité et partage son parcours dans la construction du genre qu'elle vit au quotidien. Pour l'autre, il s'agit de s'approprier les manières, comportements, codes vestimentaires et critères de beauté jugés typiquement féminin le temps d'une soirée pour les hommes travestis.

Bizarre : Elle se juge sur la créativité des costumes, maquillages et accessoires des participants. Les personnages qui s'avancent sur le catwalk sont inattendus et loufoques.

Toutes ces catégories ainsi que celles consacrées au *voguing* sont appréhendées selon la même structure. Après les *LLS* du *panel* et des personnes influentes de la *Ballroom*, le *speaker* annonce l'ouverture d'une catégorie et les participants à cette catégorie s'avancent sur le *catwalk* afin d'obtenir leur *tens*. Ce premier passage est individuel. Il faut voir un signe de rivalité si un participant

rejoint le *catwalk* alors qu'un autre est en train d'y performer en vue d'avoir ses *tens*. Celui ou celle qui a recours à ce genre de pratique veut signifier à l'autre qu'elle ne vaut pas la peine d'être regardée, que sa prestation est une perte de temps. À travers son apparition précoce, elle pousse son concurrent vers la sortie et suggère au spectateur et au panel de « passer à autre chose ». Le passage des *tens* comme celui des *battles* ne durent pas au-delà d'une minute par personne. Le participant ayant obtenu ses *tens* le premier à l'avantage de choisir contre qui il souhaite performer. Deux stratégies sont possibles : choisir un participant dont il estime le talent plus faible que le sien en vue de remporter le *battle* ou prendre le risque de choisir un participant reconnu comme talentueux par tous. Le courage est alors salué à condition que la performance soit à la hauteur. D'autres encore choisissent leurs concurrents en raison du passif qui les unit pour des questions de rivalités entre les maisons, de revanches mais aussi par plaisir d'affronter un ami, une connaissance. Les *balls* restent de l'ordre du divertissement même si les enjeux sont grands pour certains. Il y a des règles fondamentales à respecter à la fois dans l'obtention des *tens* et l'affrontement des *battles*. Le « *No touching* », la revendication à ne pas être touché par l'adversaire est l'une d'entre elle. Toucher l'adversaire c'est courir le risque de la disqualification. L'interdiction de toucher son adversaire est une règle tacite. Si un vogueur y déroge, c'est dans la plupart des cas involontaire mais la victime a le droit de demander réparation en invoquant la règle du *No touching* si elle estime que l'action de son adversaire l'a pénalisé. Le *No touching* est un droit mais n'est pas systématique. Le respect du thème de la catégorie est primordial. Si un participant n'a pas respecté le personnage, l'accessoire ou la couleur imposée ou interdite, il sera directement éliminé. Un *battle* s'achève quand le *speaker* en a décidé. Les performeurs sont prévenus à l'annonce de son décompte sonore. La musique et les performeurs s'arrêtent après avoir entendu « 1,1,1,1,1,2,2,2,2,2,3,3,3,3,3 *Hold that pose for me* » puis les regards convergent en direction du *panel* qui tour à tour, pointe du doigt la personne méritant de remporter le *battle* à ses yeux. Ce décompte permet au *vogueurs* de se repérer dans le temps. Ils savent que la fin de leur performance doit coïncider avec la dernière syllabe prononcée par le *speaker*. La coutume est de terminer sur une image révélatrice de sa personnalité, puissante et qui le met en valeur. Il a ainsi le temps d'anticiper la pose qui va statufier son personnage. Dans l'attente des résultats du *panel*, le *vogueur* doit conserver une attitude cohérente avec la performance qu'il vient de donner. Il ne doit surtout pas arrêter de performer. Il reste sur le devant de la scène. Quitter son personnage serait incongru. Toute la communauté endosse un personnage qu'elle ne peut quitter que lorsqu'elle quitte le *ball*. Les performeurs évoquent le besoin d'une plus longue transition pour quitter le personnage ou la personne publique mise en scène. Pour certains, la phase de démaquillage et de déshabillage représente le moment où le personnage disparaît, pour d'autres, une nuit de sommeil peut être nécessaire. Selon les individus, les frontières entre l'identité personnelle et l'identité du personnage

endossé sont plus ou moins poreuses, à la fois pour les proches et pour eux-mêmes. Parfois, l'une et l'autre peuvent s'influencer et échapper au *vogueur* qui ne l'avait pourtant pas prémédité.

Si le *panel* ne parvient pas à se décider, il peut réclamer « *more* » c'est à dire une seconde manche aux performeurs. Une fois décidé, le panel nomme le vainqueur et les participants sont invités à céder leur place aux concurrents suivants. La bienséance de la *Ballroom scene* veut que les participants quittent le *catwalk* après une accolade à connotation amicale. Une marque d'affection est attendue même si les deux parties ne se connaissent pas ou ne s'aiment pas. Il s'agit d'une formalité ; la communauté n'est pas dupe et s'amuse justement de voir deux *vogueurs* que tout oppose feindre une amitié. Refuser l'accolade peut nuire à la réputation et donner l'impression d'être un mauvais perdant au *panel*, qui sera dès lors moins enclin à l'égard du participant réfractaire.

I.A.4 Le voguing

Les cours de *voguing* ont la particularité d'être financièrement abordables. La gratuité des entraînements ou leur accessibilité moyennant une somme d'argent symbolique plutôt qu'une réelle dépense se justifie par les valeurs inculquées par la *Ballroom scene*. Les *vogueurs*, issus pour la majorité de milieux sociaux défavorisés, n'ont pas les moyens financiers d'investir quotidiennement ou de manière hebdomadaire dans des cours. L'accessibilité pour tous de la transmission des bons gestes est un principe capital pour ceux qui enseignent. Toutefois la majorité de ces *workshops* se donnent dans les capitales, ce qui lèse les provinciaux. Pour eux, l'apprentissage dépend tout de même du coût des transports et de l'hébergement. Des initiatives des membres actifs de la *Ballroom scene* résidant hors de Paris émergent doucement afin de rompre l'isolement des provinciaux et rendre la culture plus accessible. Des sessions de trainings et des *workshops* sont organisées dans certaines grandes villes de France grâce à l'implication des membres confirmés de la *Ballroom scene* et à l'entretien de leurs réseaux relationnels avec la communauté. Une initiative de ce genre a été prise à Lille par Maylisse Amazon, fondatrice de l'association *Vogue in Lille*. Elle est secondée par Maro Amazon en charge des cours de *Vogue Fem*. De son côté Maylisse Amazon est en charge de l'organisation que requiert la mise en place des trainings, des événements tels que les *workshops* assurés par des *vogueurs* parisiens, des petits *balls* et des rencontres. Elle assure également un rôle fondamental dans la transmission orale de la culture *voguing* et accorde une écoute et des conseils aux membres de l'association dans le besoin.. De tels *trainings* donnent l'opportunité aux nouvelles

recrues de la communauté d'apprendre les mouvements obligatoires et les erreurs à ne pas commettre sous peine d'être éliminé.

Le *voguing*, par sa médiatisation dans les clips et les films, participe activement à la popularisation de la communauté *Ballroom*. C'est souvent par ce prisme que les membres découvrent l'existence de la communauté. Même si les *balls* ne se limitent pas au *voguing*, les *battles* d'*Old Way*, de *New Way* et *Vogue Fem* sont les plus attendus et les plus répandues. *Old Way*, *New Way* et *Vogue Fem* sont les trois différents types de *voguing* que la communauté pratique.

I.A.4.a Le Old Way

Le *Old Way* est la plus ancienne pratique du *voguing* qui existe. Elle est portée sur la fluidité des mouvements et autorise le blocage physique de l'adversaire lors des *battles* contrairement aux autres types de *voguing* où le *no touching* est de rigueur. Dans le *Old Way*, les mouvements des bras, des jambes et du corps sont hiéroglyphiques. Le corps est étiré au maximum dans un souci de géométrie corporelle : les bras et les jambes doivent toujours former des lignes ou des angles. Le rythme est lent dans la mesure où chaque mouvement est décomposé. Une performance est faite d'une multitude de poses influencées par les magazines de mode. Les performeurs doivent tenir la pose et garder à l'esprit que chacune de leur position est jugée. Contrairement aux autres *voguing* où le rythme est rapide, ici le panel et les spectateurs ont le temps d'observer les performeurs en détails. Ils se doivent de contrôler l'image qu'ils renvoient. Lors des *trainings*, on explique l'attitude à adopter pour la pratique du *Old Way* : il faut imaginer que des photos soient prises à chaque seconde de performance, chaque instant est figé et demande une nouvelle pose sophistiquée à adopter. Le répit dans le contrôle de l'information s'obtient par la victoire d'un *battle*. Avant les années 90, le *voguing* n'était en rien spectaculaire. Les mouvements sollicités ici sont basiques. La bonne exécution de la danse se recherche davantage dans la capacité à transmettre la fierté d'une identité controversée, plutôt que dans un degré de complexité des mouvements. En cela le *Old Way* est physiquement plus abordable pour les membres de la communauté qui ressentent des difficultés à s'engager dans une danse au pas plus intense.

I.A.4.b Le New Way

Le *New Way* s'oppose au *Old Way* dans la mesure où le rythme est plus soutenu et nerveux. Il voit le jour à partir des années 90 et perdure encore aujourd'hui. Il a un temps éclipsé le *Old Way* et est devenu la norme des *balls*. La souplesse et la flexibilité sont de rigueur dans ce type de *voguing*. Les mouvements sont acrobatiques et davantage spectaculaires. La contorsion est une influence phare du *New Way*, tout particulièrement dans le travail de désarticulation des bras. Les *arms control** s'allient à la torsion du corps. Les écarts et les *hairpin** sont également des figures régulièrement présentes sur le *catwalk*. Les prestations des *vogueurs* se rapprochent de l'exhibition. Le corps déformé, hors-norme, est montré avec fierté. En scène, les *vogueurs* montrent qu'ils savent utiliser « l'entièreté de l'espace qu'offrent les jointures du corps »³. Le rapport au corps est interrogé dans ses limites grâce à un travail rigoureux qui positionne le corps comme un outil, une clef de compréhension. Tous ces mouvements contorsionnés sont réalisés en improvisation, en réponse à l'attitude ou aux gestes de l'adversaire. L'analyse que Jeremy Patinier donne de la danse *voguing* permet de lire l'usage de la contorsion comme l'expression d'une métaphore visuelle d'une conscience aiguë de son identité : « Elle force à explorer et à aller dans des endroits inconnus de soi-même, de repousser des limites de soi-même comme de repousser les limites de la biologie, du genre, du sexe⁴. » L'interdiction de bloquer son adversaire est la seule condition du *New Way* contrairement au *Vogue Fem* où les obligations sont nombreuses.

I.A.4.c Le Vogue Fem

Les nombreuses contraintes qui régissent le *Vogue Fem* ne découragent pas les *vogueurs* pour autant. Il est le type de *voguing* le plus attendu par la communauté et le plus pratiqué. Apparue en 1995, il se distingue des autres par l'hyper-féminisation et l'hyper-sexualisation des mouvements. Il est composé de cinq pas qu'il est absolument nécessaire de présenter sur le *catwalk* pour éviter la

³ Andréane Leclerc, *Entre contorsion et écriture scénique, la prouesse comme technique évocatrice de sens*, mémoire-crédation présentée comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université du Québec à Montréal, avril 2013, consulté le 30/04/19, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://archipel.uqam.ca/5509/1/M12899.pdf>

⁴ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 55.

disqualification. Le *catwalk** ou le pas du chat, le *duckwalk**, le *floor performance**, le *spin and dip** et le *hand performance**. Ce dernier élément place la danse dans le mimétisme et la narration. Les performeurs doivent utiliser leurs mains pour raconter une histoire, toujours de manière improvisée. Cette histoire peut raconter le cheminement de leur identité ou être dans la spontanéité du moment. Ces actions nourrissent la biographie du personnage tout autant que le *shade**, faire de l'ombre au concurrent par une attitude condescendante vis-à-vis de sa performance ou de sa personne est de rigueur dans les *battles*. Le *shade* est pris en compte lors des performances car il représente un élément traditionnel du *voguing*. Il s'avère souvent être une mise en scène stratégique pour déstabiliser l'adversaire et tester sa répartie. Le *spin and dip* qui consiste à enchaîner une ou plusieurs rotations sur soi-même puis d'entraîner son corps au sol vers l'arrière, donne l'illusion d'une chute, et serait un clin d'œil aux mannequins qui tombent des podiums lors des défilés. Le *floor performance** contient les parties les plus sensuelles de la danse. Les performeurs mettent leurs corps en valeur en se touchant poitrine, hanches, fesses et sexe. Deux styles de *Vogue Fem* sont envisageables. Le *dramatic** et le *soft and cunt**. Le premier est très visuel, violent et spectaculaire. Le second est plus délicat et gracieux.

Le *voguing* est une danse très codifiée aux influences culturelles multiples, à la fois plurielle et fédératrice. Les danseurs sont invités à inventer leur propre *voguing* tout en respectant une somme de règles imposées. Ce cadre permet aux initiés le partage de référents qui font office de socle commun. Il permet de distinguer les mouvements imposés de la touche personnelle proposée par le *vogueur*. On parle de *mood*, d'une humeur qui représente le personnage que veut incarner le *vogueur* ; cette humeur est révélatrice de la personne qu'il aimerait être. L'entremêlement de ces passages obligatoire et du *mood* du *vogueur* favorise la compréhension de la singularité de ce personnage. Le *mood* peut faire référence à une manière de se mouvoir dans l'espace, de toiser du regard, de se vêtir, d'utiliser ses mains pour connoter des racines orientales par exemple, ou encore d'amener d'autres disciplines sur le *catwalk*. Si le performeur a d'autres talents, et qu'il assume des influences culturelles extérieures à la *Ballroom* en ajoutant des pas de danse classique ou moderne, de hip hop, de capoeira ou des positions de yoga ou d'arts martiaux, il livre une partie de son identité personnelle. La maîtrise de discipline artistique ou sportive est révélatrice du passé d'un participant. Elle donne une information sur l'enfance ou l'adolescence mais peut aussi être un indicateur de son milieu social. Ainsi se mêlent et se confondent pour le temps d'un *ball*, les biographies de l'individu et de son personnage.

I.B Du déni au défi de vulnérabilité

I.B.1 Du vain désir de contrôle

Toutes les règles et notions de la *Ballroom scene* précédemment abordées, structurent non seulement les prestations du *vogueur*, mais également son attitude. Dans le cadre des *balls*, ses réactions s'accommodent d'un comportement radicalement opposé à la vulnérabilité. Pourtant, les caractéristiques sociales et économiques de nombreux profils de *vogueurs* sont des facteurs susceptibles de les exposer à des situations de vulnérabilité. Ils témoignent d'une distribution inégalitaire de la vulnérabilité que l'intégration à la communauté *Ballroom scene* semble atténuer. Compte tenu de l'implication des membres au sein de leur communauté, la fonction des *balls* s'étend au-delà du divertissement. Les auteurs et notions convoqués dans ce mémoire mettent en lumière la longévité de la scène *Ballroom* à travers des perspectives sociologiques, anthropologiques et philosophiques de la vulnérabilité.

Selon Platon, la vulnérabilité ferait obstacle à ce que le philosophe appelle « la vie bonne ». Cette maladie de l'âme serait le fruit de « l'instabilité des désirs sensibles et de l'attachement aux choses du monde⁵. » Il émet l'hypothèse selon laquelle un sujet capable de maîtriser ses désirs et d'y renoncer serait plus susceptible d'atteindre l'autosuffisance (concept érigé par Platon en opposition à celui de vulnérabilité). Par conséquent, la vulnérabilité serait sinon soignée, du moins réduite. Dans *Politiques de la Vulnérabilité*, Marie Garrau met en parallèle Platon et l'approche tragique de la vulnérabilité développée par la philosophe Nussbaum. Elle y analyse la condition des personnages des tragédies grecques dont les désirs semblent au premier abord leur faire défaut conformément à la pensée de Platon. Comme tout individu en fait également l'expérience, ces héros ont à faire face à des situations où l'action et ses conséquences leur échappent, dès lors qu'un tiers agit de manière imprévisible ou qu'un événement indépendant de la volonté des sujets survient. Il s'agit certes d'une volonté qui contrecarre la quête de la vie bonne, mais il faut ajouter à cette vulnérabilité « la pluralité irréductible des valeurs morales et des objets de nos attachements »⁶ ; source de conflit susceptible d'engendrer un dilemme. En effet, dans les conflits tragiques, le sujet convoite toujours deux éléments, disons x et y, et ne peut atteindre le premier qu'à la condition de sacrifier le second ou

⁵ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS philosophie », 2018, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

inversement.

Or le problème est qu'un tel dilemme ne peut être résolu par la requalification de x ou y en choix irrationnel et par la requalification du problème moral en problème logique : en effet, si x et y ne sont pas accessibles ensemble ce n'est pas parce que l'un serait irrationnel, mais parce que le contexte dans lequel se trouve l'agent rend leur accessibilité commune impossible. La pluralité et l'incommensurabilité des biens attestent ainsi de la vulnérabilité de l'agent en tant qu'elles signalent les limites auxquelles se heurtent nécessairement sa volonté de maîtrise, mais aussi en tant qu'elles induisent nécessairement l'expérience du déchirement et de la perte.⁷

Les héros de la tragédie grecque ont donc un choix à faire et c'est en cela qu'ils s'éloignent de la vie bonne telle que la conçoit Platon, pour qui les sujets aspirant à cette vie bonne se doivent de mener une vie ascétique. Eux, devraient alors renoncer à x et à y dans un souci de pureté et de stabilité afin d'échapper à ce type de conflit et connaître l'autosuffisance. De toute évidence, explique Marie Garreau, Platon ne perçoit pas les apports que la vulnérabilité provoque. Elle ne peut être réduite à un état de soumission, car elle donne au sujet qui en fait l'expérience, l'occasion de se connaître soi-même plus profondément par l'expérimentation frustrante mais féconde des limites de sa liberté d'agir. Ce qui relève alors de l'insurmontable dans le conflit tragique a pour vocation d'être atténué si le sujet y consent et accepte de ne pas être le seul régisseur de son existence. On constate que les personnages des tragédies grecques confrontés à un dilemme et qui font consciemment un choix ont à subir des conséquences moins périlleuses que ceux qui refusent leur faillibilité. À travers le personnage d'Agamemnon s'exprime un déni de vulnérabilité dont Eschyle se sert pour mettre en garde le spectateur contre le vain désir de contrôle. Ce personnage agit aveuglément « sans tenir compte des conséquences que ses actions pourraient avoir sur lui et les autres [...]. Il fait taire les doutes et les incertitudes qui s'élèvent en lui à l'idée de sacrifier Iphigénie et manque ainsi d'approfondir sa connaissance de soi et du monde. »⁸

D'un point de vue anthropologique, la vulnérabilité contient des bienfaits. Elle est « le signe d'une ouverture au monde sans laquelle les relations aux autres, l'expression de sa voix propre et l'existence de son pouvoir d'agir seraient impossibles »⁹. Cela est vrai au regard de la communauté *Ballroom* rassemblée autour du *voguing*, mouvement culturel qui doit en effet sa naissance à l'exclusion d'une minorité au sein même d'une minorité déjà exclue. L'analyse que Jérémy Patinier

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

et Tiphaine Bressin font du *voguing* fait écho à ce point de vue anthropologique qui définit la vulnérabilité comme ayant des conséquences positives malgré l'instabilité qu'elle provoque. Le *voguing* témoignerait d'une introspection profonde, d'une meilleure connaissance du monde et de soi car il « force à explorer et aller dans des endroits inconnus de soi-même, de repousser les limites de soi-même comme de repousser les limites de la biologie, du genre, du sexe »¹⁰. C'est ce que font les *vogueurs* par l'exploration des limites de leurs corps par le biais de la danse qui se nourrit d'acrobaties et de contorsions. Toutefois, explique Marie Garreau, l'approche sociologique diffère de celle de l'anthropologie au regard de la vulnérabilité, qu'elle traite comme une expérience profondément négative, une exposition à la violence, une incertitude et une impuissance. Elle constituerait « un obstacle majeur au développement, à l'exercice et au maintien de l'autonomie personnelle ».¹¹ Le problème de l'approche sociologique est qu'elle encourage « le rêve illusoire d'un dépassement de la vulnérabilité »¹² à l'égard des sujets qui ne perçoivent pas le caractère conditionné de l'autonomie.

La *Ballroom scene* réunit des personnes souffrant de rejets similaires de la part de l'ensemble de la société. Elles connaissent les mêmes craintes au dehors et subissent l'invisibilité, la négation de leur identité, l'absence de considération et la discrimination en raison d'une part de leur identité. De nombreux membres de cette communauté ont subi le harcèlement, des menaces, des marques de mépris en raison de cette même part de leur identité. Ces comportements subis ou anticipés les contraignent à adopter une attitude de vigilance constante à l'égard d'autrui. L'incertitude rythme leur quotidien. La *Ballroom* offre un espace en marge de cette société où l'incertitude et l'impuissance sont suspendues, en partie grâce à l'élaboration de règles et de catégories innombrables. Avoir la certitude d'être respecté permet aux *vogueurs* de quitter la méfiance qu'ils adoptent dans la vie de tous les jours. Ils peuvent se livrer et s'exprimer sur le floor sans crainte de voir leur identité décriée à condition d'être en toute confiance. Cet état de confiance est accessible, si le *vogueur* se sait en sécurité, s'il n'est pas lui-même dans l'incertitude quant à la position qu'il doit adopter. Maîtriser l'incertitude relève pourtant de l'incontrôlable et peut placer la communauté dans une démarche de suppression de la vulnérabilité. Or, vouloir dépasser la vulnérabilité est vain car nous sommes « exposés à un monde naturel et social que nous ne pouvons jamais entièrement maîtriser. »¹³ Conçue ainsi, la vulnérabilité est fondamentale. Elle est un trait commun à tout être humain dépendant de

¹⁰ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 55.

¹¹ Marie Garreau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 19.

¹² *Ibid.*

¹³ Marie Garreau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 19.

l'environnement et des uns et des autres dans une certaine mesure.

Le 4 avril 2018, la journaliste Marie Richeux reçoit Lasseindra Ninja, pionnière qui a marqué la *Ballroom* scene pour avoir amené la culture *voguing* en France. Dans le cadre de l'émission radiophonique *Par les temps qui courent*¹⁴ de France Culture, la journaliste s'interroge sur l'abondance des catégories et des règles qui régissent la *Ballroom scene*. Elle les perçoit comme un frein à la liberté tandis que Lasseindra Ninja les estime davantage comme des contraintes stimulant la créativité. Le nombre d'interdictions et d'obligations propre à la communauté *Ballroom* peut être associé à une trop forte rigidité par les non-initiés ou les nouveaux membres de la *scene*. En témoigne la performance de Charlotte Desruelles qui *sort* pour la première fois lors de la *Petite Vogue Night de Lille en baby Vogue*. Elle se fait *chop* du *catwalk* pour diverses raisons. Sa performance ne contient pas les cinq éléments obligatoires du *Vogue Fem* (*Hands performance, catwalk, duckwalk, spin and dip et floor performance*) puis elle mélange au *Vogue Fem* des éléments de désarticulations apparentés au *New Way*. Les styles sont hermétiques ; son élimination est incontestable. Le ressenti de la danseuse est teinté de frustration en raison de son goût pour le mélange des genres. Elle témoigne de la sensation de ne pas correspondre, ni aux attentes de la société contemporaine ni à celles de la *Ballroom*. Elle perçoit le cadre comme une bride imposant des limites à sa liberté expressive ; ce qui peut faire écho à un contrôle inflexible de la part de la *Ballroom scene*.

La journaliste expose une critique du fonctionnement de la *Ballroom scene*. Pour elle, cette communauté a été créée en réponse à une société patriarcale où le stigmate placé sur les épaules de chaque individu détermine sa place et son rang dans cette société. Elle déplore le fait que la *Ballroom* a tendance à reproduire ce genre de comportement en obligeant les membres de la *Ballroom* à performer dans des catégories identitaires si précises qu'elles en réifieraient l'identité des participants. Dans ce même ordre d'idée, l'omnipotence du *panel*, l'impossibilité de contester ses décisions, qu'elles soient justifiées ou non, ramène la *Ballroom scene* à un modèle autoritaire absolutiste. Tant de hiérarchie et de structure à respecter est révélateur d'un besoin de contrôle, d'une forme de prévention face à l'impondérable. Paradoxalement, l'organisation des *balls* sous formes de *battles* entraîne toujours un risque d'échec pour les performeurs. Ici le risque est tacite. Les performeurs s'y exposent en toute connaissance de cause. Les *battles* sont consentis et les partis possèdent les mêmes armes pour se défendre. Les règles permettent ce consentement et l'apprentissage de l'usage de ces armes. La diversité des catégories sépare par exemple les *vogueurs* expérimentés (*performance*) des

¹⁴ *Par les temps qui courent*, France culture, « Lasseindra Ninja : "La ballroom n'exclut personne mais, si l'on vient, il faut embrasser le combat" », émission du 04/04/2018. [<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-du-mercredi-04-avril-2018>]. Cons. Le 18/05/2019.

vogueurs novices (baby vogue). Sans cela, les *vogueurs novices* seraient alors dans une situation de vulnérabilité telle que Castel l'a pensé, c'est à dire par l'accroissement de l'incertitude et de l'impuissance. Ainsi, le respect des règles sert à conserver l'intégrité morale et physique des *vogueurs* comme en témoigne les rares anecdotes où les performeurs se retournent contre le *panel* suite à des décisions allant à leur rencontre. Elles circulent dans la *Ballroom scene* comme des légendes, des anti-modèles à ne surtout pas répéter sous peine d'exclusion de la *Ballroom* d'une durée six mois. Sans catégories ni règlement, les *vogueurs* seraient dans une position instable. La méfiance se ferait constante pour pouvoir faire face à l'imprévisible. C'est dans les cas de figures où les *vogueurs* n'ont pas respecté les règles et le *panel* que la micro-société de la *Ballroom* a échoué et s'est rapprochée de la société environnante. Les règles de la *Ballroom scene* favorisent la confiance sans pour autant permettre aux *vogueurs* de se considérer comme *tout-puissants*. Ils ont conscience des limites de leur pouvoir, de ceux des autres ; un pouvoir rendu possible par les règles de la *Ballroom* et leur juste application. En cela, ils se distinguent d'Agamemnon qui reste sourd à ses propres intuitions concernant le sacrifice d'Iphigénie. Les *vogueurs* restent à l'écoute de leur identité individuelle. De plus, ils ne font pas concrètement le choix ou le sacrifice de x ou de y comme un héros de tragédie grecque puisque dans son cas x et y ne constituent pas des objets de leurs désirs mais plutôt des éléments propres à cette identité. Y renoncer serait en soi un désir. Pour ce faire, le sujet devrait exercer un contrôle sur son identité qui irait à l'encontre de la définition d'autonomie. Il désirerait « ne plus être » ou du moins être différent de sa nature. Tenter d'asservir une part identitaire aussi forte serait pour reprendre le terme de Platon « Renoncer » à soi-même. Par ailleurs, Marie Garrau précise que les choix qui entrent en conflit dans un dilemme sont inaccessibles, non pas à cause de leur irrationalité mais à cause de leur non concordance dans un même contexte. Or, les *balls* se déroulent dans une configuration sociale toute autre, puisque la norme en termes d'orientation sexuelle et d'ethnicité qui y prévaut, est celle qui est habituellement marginalisée dans notre société contemporaine.

I.B.2 De la vulnérabilité fondamentale à la vulnérabilité problématique

En temps normal, les membres de la *Ballroom* sont victimes d'ostracisme en raison de l'information que leur identité sociale virtuelle de « fils d'immigré, noir et pédé¹⁵ » véhicule. Ils sont

¹⁵ Message que Kiddy Smile a fait passer sur son T-shirt lors de son invitation à se produire lors de la fête de la musique à l'Elysée.

perçus et se perçoivent comme issus d'une classe stagnant au bas de l'échelle sociale. L'espace de la *Ballroom* invente sa propre hiérarchie sociale en miroir inversé de celle fournie par la société. Les individus qui bénéficient alors d'un statut de privilégié sont relégués en bas de l'échelle sociale de la *Ballroom* tandis qu'à son sommet gravitent des femmes noires ou issues de minorités ethniques transidentitaires. Sa construction évolue en réaction aux faits et agissements de notre société contemporaine. Elle s'adapte et commente les phénomènes sociaux et sujets d'actualité sensibles que les membres de la communauté traversent tout autant que les autres mais à qui il est rarement donné l'occasion de s'exprimer publiquement en raison de leur invisibilité sociale. Le thème du *ball* qui a été donné à Londres en avril 2019 était politique. En effet, le *Brexit Mini Ball* donnait l'occasion aux membres de la *Ballroom* d'exprimer leurs opinions sur la sortie du Royaume-Uni de l'Union Européenne par le biais de la mode et de la mise en scène de personnages. La *Ballroom* réagit en fonction des besoins et de la demande de ses membres, ce qui l'oblige à placer son écoute vers l'extérieur. En atteste des catégories telles que *Sex Siren*, conçue à l'origine pour donner de la visibilité aux travailleurs et travailleuses du sexe. Pour leur restituer un espace, la *Ballroom* a déployé autant d'énergie que l'Etat en a usé pour les faire disparaître. La micro-société miroir assume ses propres critères de discrimination qui favorisent les laissés-pour-compte et se montrent intransigeantes avec les membres blancs, qui en apparence subissent moins de pression sociale. À leur début dans la scène, ils doivent faire leur preuve plus qu'à l'accoutumée et leur tenue se doit d'être irréprochable s'ils espèrent obtenir leur *tens* et remporter un *battle*. Toutefois, s'ils persévèrent, leur intégration se fait sans encombre mais ils doivent régulièrement déjouer la méfiance de membres du *panel* réfractaires qui émettent des réserves sur leur légitimité en raison de leur couleur de peau. Le *voguing* relève d'une technique basée sur cinq éléments dont le degré de difficulté n'est pas si conséquent en termes de virtuosité et d'acrobatie si on le compare à d'autres cultures urbaines intégrant le *battle* comme le *Break dance*. De cette façon il reste abordable techniquement, ce qui ne signifie pas qu'il soit accessible à tous. Le *voguing* n'attire pas certains types de profils. Sans pouvoir certifier que jamais un hétérosexuel blanc n'a eu le *voguing* pour passe-temps, ce type de profil n'est pas représenté dans la communauté ; non pas parce que la *Ballroom* rejette les individus avec un tel profil mais parce qu'ils n'ont pas d'intérêt à intégrer une communauté où ils sont dans la position sociale la plus inférieure. Dans les faits, l'absence d'hommes hétérosexuels blancs pénalise leurs homologues féminins cisgenre, qui incarnent par défaut ce dernier barreau de l'échelle sociale. Elles éprouvent davantage de difficultés à s'intégrer mais certaines persistent. Si elles s'épanouissent dans une communauté qui a tendance à ne pas les considérer à leur juste valeur, on est en mesure de se questionner sur les raisons qui les incitent à s'y établir. Le temps imparti dans lequel un mémoire se construit ne m'a pas permis d'explorer de telles pistes mais le constat est révélateur de la position

inconfortable dans laquelle elles se trouvent hors *Ballroom*.

La *Ballroom* a beau être en constante évolution, elle n'a pas pour vocation de révolutionner la société, vocation que les non-initiés lui prêtent à tort. Si une transformation de la société doit avoir lieu, elle doit se faire de l'extérieur puisque la *Ballroom* est le reflet de cette société. La société peut être amené à penser qu'elle serait plus encline à considérer les *vogueurs* en tant qu'être « normaux » en opposition aux êtres stigmatisés auquel Goffman¹⁶ fait référence. Par omission ou ignorance, le problème qu'est en réalité l'homophobie et le racisme n'est pas appréhendé comme étant celui de l'entourage du *vogueur* et de la société. Par conséquent, le *vogueur* serait lui-même la solution pour remédier à sa stigmatisation, son isolement, son auto-censure, son invisibilisation. Il suffirait qu'il partage sa culture pour progressivement mettre un terme aux harcèlements, aux blessures psychologiques et physiques dont il souffre. Les risques que supposent une telle exposition de soi et de sa culture à la population stigmatisante ne sont pas anticipés. On peut aisément imaginer que dans ce contexte, le *vogueur* s'expose davantage à la vulnérabilité.

Or, c'est bien parce que la *Ballroom* réduit les situations d'exposition à la vulnérabilité qu'elle perdure autant et que les *vogueurs* s'y épanouissent. Ils sont des parenthèses où les membres peuvent se débarrasser de ce sentiment d'incertitude dont découle la vulnérabilité. La solution miracle pour remédier à l'exclusion de n'importe quelle population stigmatisée réside dans la réduction des situations où l'incertitude domine.

Pour les *vogueurs*, l'incertitude quant à la façon dont ils vont être perçus par les autres est fréquente si ce n'est constante en raison de processus sociaux spéciaux qui engendrent une intensification de la vulnérabilité ressentie. C'est ainsi que la vulnérabilité fondamentale — partagée par tout un chacun — se mue alors en vulnérabilité problématique.

Depuis le début des années 2000, Marie Garrau constate que le terme « population vulnérable » envahit les discours publics et politiques pour qualifier différents groupes sociaux issus de la classe ouvrière jusqu'aux nouveaux retraités. Ce raccourci linguistique pose problème car il insinue que la vulnérabilité est une qualité intrinsèque à un individu. On dirait d'une personne qu'elle est vulnérable comme on dit qu'elle est à les cheveux bouclés ou un esprit de compétition développé. Or, dans les *balls*, les *vogueurs* témoignent d'une sensation de protection et de liberté qui exclut la vulnérabilité. Ils ne sont donc pas toujours vulnérables de manière problématique. Bien sûr, puisque la vulnérabilité est fondamentale, ce n'est parce qu'elle n'est plus ressentie qu'elle n'existe plus. Seulement, le contexte des *balls* est différent de l'environnement quotidien dans lequel évoluent les profils de *vogueurs*. Le

¹⁶ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Les éditions de minuit, Paris, 1975, p. 17.

groupe a une forte incidence sur la sensation de vulnérabilité. Dans les *balls*, le *vogueur* est entouré de pairs. Dans ce contexte, les représentants de sa catégorie sont la norme. Parce qu'il y a renversement de la hiérarchie sociale et de la masse dominante, la vulnérabilité problématique n'est plus présente. Au contraire, si un hétérosexuel blanc assiste à un *ball* par hasard, il risque de ne pas être à son aise. Il ignore les codes de la *Ballroom* et sa méconnaissance de la situation le rend marginal. C'est surtout le fait d'être le seul à ne pas maîtriser ces codes qui l'isole et accroît son sentiment de vulnérabilité pour se muer en vulnérabilité problématique. Être différent de la masse est susceptible de plonger un individu dans une situation de vulnérabilité problématique surtout si la masse note cette différence.

Contrairement à la vulnérabilité problématique, la vulnérabilité fondamentale n'est pas un phénomène dont les individus ont constamment conscience. Du fait qu'elle soit fondamentale, l'homme est tenté de ne pas lui accorder d'attention mais elle se manifeste tout de même dans la dimension corporelle de l'existence en fonction de besoins élémentaires. Elle concerne à la fois les limites imposées par la constitution physiologique et par la constitution psychologique. Il n'est pas du ressort physique de l'homme d'y remédier, par conséquent, il s'agit de composer avec cette vulnérabilité fondamentale. Instinctivement, les individus acceptent cette vulnérabilité et leur interdépendance à autrui afin de s'approvisionner en denrées concrètes comme la nourriture et en ressources humaines, notamment par des relations d'ordre affectif.

La vulnérabilité problématique, parce qu'elle n'est pas universelle, entrave l'accès à la vie bonne étant donné qu'elle enferme ceux qui l'éprouvent et les amène à se considérer comme atteint de faiblesses qu'il faudrait compenser ou dont il faudrait se débarrasser. Pour cette raison, l'expression « population vulnérable » tend à essentialiser le phénomène de vulnérabilité et à mettre de côté le fait que la vulnérabilité est toujours affaire de situations. Les populations identifiées comme vulnérables pourraient être encouragées à vouloir changer de statut, de catégories pour se débarrasser de celle de population vulnérable, perçue comme une catégorie honteuse. Les conséquences de la vulnérabilité interprétée sous le prisme de la sociologie ne sont pas à minimiser :

Elle peut renvoyer à des expériences profondément négatives et être synonyme d'exposition à la violence, d'incertitude, d'impuissance et constituer un obstacle majeur au développement de l'exercice et au maintien de l'autonomie personnelle. [...] la considérer [la vulnérabilité] uniquement sous un angle sociologique, pourrait à l'inverse nourrir le rêve illusoire d'un dépassement de la vulnérabilité [...] et paradoxalement nous conduire à rejeter dans une sous-humanité ceux qui sont identifiés comme vulnérables.¹⁷

¹⁷ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 19.

Puisque la vulnérabilité dépend de situations qui dépendent elles même de processus sociaux, on peut en déduire que la vulnérabilité problématique est la conséquence de constructions sociales. Une population vulnérable l'est à travers la perception d'un tiers. L'interprétation du tiers induit une forme de subjectivité qui peut changer ou être modifiée. Les phénomènes qui appellent l'intensification de la vulnérabilité peuvent être déconstruits et reconstruits autrement, comme dans les *balls*. La *Ballroom* est un exemple à prendre avec précaution : elle renverse certes les codes de la société mais est toujours basée sur une hiérarchie qui n'est pas pensée par toute la société. Ce n'est toutefois pas un problème puisqu'en définitive la *Ballroom* est un espace qui a été créé pour la communauté LGBT aux ethnies minoritaires qui n'avaient aucun autre espace à l'époque. Même si les discriminations sont moins pugnaces, elles persistent et c'est pour cette raison que la *Ballroom* demeure également mais la culture *voguing* n'est pas conçue pour transformer les mentalités des autres.

De par son existence, la communauté est une manifestation politique. Elle réunit une population en marge de la société mais pour autant, elle n'est pas dans une démarche de revendications. Les engagements politiques sont hétérogènes et individuels ou porter par des représentants porte-parole de la communauté mais en dehors des *balls*. C'est par l'extérieur que l'évolution par mutation morale des sociétés peut être impulsée conformément à la théorie de l'évolution sociale. Elle stipule que les mentalités fluctuent en fonction de la réalisation progressive que les Hommes font de leur idéal d'égalité morale. La reconnaissance juridique se meut donc en fonction de la demande manifestée sous forme d'une lutte pour la reconnaissance dont la finalité est l'inscription dans le droit moderne d'un accès à la liberté et à l'égalité mis à jour. Par conséquent, l'évolution des consciences ne peut pas être attendu dans la démocratisation d'un *voguing* pour tous. En effet le *voguing* se prête à une forme de lutte de la reconnaissance. Il s'agit d'un cheminement personnel d'individus doublement stigmatisés. Ils ne peuvent espérer être reconnus libres et égaux s'ils se voient dépossédés de la manifestation qui exprime la réalisation de leur idéal d'égalité morale. Des initiatives hors les *balls* se développent pour entamer un processus évolutif par le biais du *softpower*. Des figures comme Kiddy Smile en France, DJ reconnu et icône LGBT, y contribuent, tout comme les séries *Pose* et *Climax* donnent de la visibilité à la communauté et la font exister. Ces initiatives encouragent la société à considérer la condition de ces minorités autrement que par le prisme habituel des dominants.

Contrairement au *voguing*, ces initiatives s'adresse au grand public. Le *voguing* est le moyen d'expression qu'une minorité a inventé pour s'exprimer. Faire du *voguing* un loisir récréatif dans

lequel pourraient s'épanouir toutes les couches de la société n'est pas représentatif de la culture *Ballroom scene* et risque de minimiser l'impact de la communauté au profit de la danse.

Il faut bien comprendre que [pour] nous, le *voguing* c'est quand même un mouvement qui se veut LGBT alors que toutes les autres danses ne sont pas assignées à un sexe [une sexualité]. La *Ballroom* c'est LGBT. Nous, on le spécifie, et vraiment, jusqu'au fond des racines, le *voguing* c'est LGBTI+ et ça ne concerne pas le milieu hétérosexuel. Et ça, aujourd'hui malheureusement, du fait qu'on soit la seule danse, la seule collectivité à représenter ça [une esthétique queer], les gens en fait, ils s'imaginent que c'est comme le classique : un cours le mercredi... Non. Il y a des règles, c'est trop important tout ça en fait, tu vois ? Oui, voilà c'est un mode de vie. [...] À New York c'est ce qu'elles font. Le lundi c'est chez moi, le mardi c'est chez toi, le mercredi c'est chez Jova, le jeudi c'est chez lui... C'est comme ça, en fait, le *voguing*, qu'il se vit. Et aujourd'hui on a des *icons*, des *legendarys* qui vivent comme ça depuis 20, 30 ans, et c'est magnifique.¹⁸

Maylisse Amazon met en valeur les liens relationnels que les *vogueurs* tissent entre eux. L'esprit *Ballroom* se caractérise par des valeurs d'entraide et le partage d'un mode de vie. Isolées, les une des autres, les catégories ne sont pas représentatives de ces notions. Il en va ainsi du *Vogue Fem* qui, sorti de son contexte ne rend pas compte de l'esprit *Ballroom*. Seule l'agressivité liée à la technique et au format battle est perçue et donne une mauvaise interprétation de l'esprit de la communauté. En dehors de la communauté, le *Vogue Fem* véhicule uniquement une célébration identitaire individuelle qui prend des airs de revendications et de lutte contre une entité oppressive. Cet aspect attire une partie de la population féminine, blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne. Cette appropriation est parfois problématique car le *voguing* pratiqué par des femmes cisgenres étrangères à la communauté *Ballroom* bénéficie de plus de visibilité que le *voguing* de la *Ballroom*. Les deux groupes n'investissent pas le *voguing* de la même façon. La revendication au droit d'être différent est mise en avant dans le *Vogue Fem* des femmes cisgenres. Cela donne un aperçu réducteur de la *Ballroom* et de ses acteurs qui apparaissent perpétuellement dans l'imaginaire collectif comme une population vulnérable à défendre. Il devient alors compliqué pour les *vogueurs* de se débarrasser de cette étiquette qui les cantonne à la fragilité.

I.B.3 L'invisible invincible

À force d'assimiler la vulnérabilité à une catégorie spécifique de la population, l'idée qu'elle serait un phénomène honteux et dégradant s'est répandue inconsciemment alors qu'elle est pourtant fondamentale. Assumer une part de vulnérabilité serait synonyme de dépendance à certaines formes

¹⁸ Maylisse Amazon, entretien réalisé le 8 avril 2019 à Croix.

d'aide ou de prise en charge financières ou médicales mises en place par l'Etat. Marie Garrau constate qu'une partie de nos sociétés libérales contemporaines ont tendance à minimiser la vulnérabilité jusqu'à en faire un déni afin de se tenir à distance des populations dites vulnérables sans pour autant les perdre de vue. Solliciter une aide extérieure et se reconnaître dans le besoin revient à prendre le risque d'être considéré comme un « assisté » par la société. Marie Garrau fait dialoguer le déni de vulnérabilité avec le *mythe de l'autonomie* de Tronto à travers la figure du *Self Made Man*. Cette figure occupe une position de pouvoir importante à charge de responsabilités. Tronto note qu'il s'attribue le mérite et les compétences qui font de lui ce qu'il est aujourd'hui et camoufle ce qu'il doit à autrui dans un déni de dépendance. Ses agissements sont motivés par la crainte d'être perçu comme illégitime s'il reconnaît avoir bénéficié de l'aide d'autrui pour accéder à un tel poste. C'est ainsi qu'il fuit sa propre vulnérabilité et refuse la reconnaissance mutuelle à ceux qui lui ont permis d'atteindre son statut actuel. Marie Garrau résume la situation ainsi :

Si la vulnérabilité commune fait l'objet d'un déni social, c'est donc en raison de la prégnance dans différents types de discours, de représentations qui opposent autonomie et dépendance, tendent à réduire l'autonomie à l'indépendance, à faire de l'indépendance un stigmat. [...] Le déni de vulnérabilité commune apparaît ainsi comme une stratégie de défense par le biais de laquelle nous tentons de préserver une représentation de nous-même conforme à ce que nous valorisons individuellement et collectivement.¹⁹

Sur le *catwalk*, les *vogueurs* partagent les caractéristiques du *Self Made Man*. Pour commencer, l'espace scénique encourage les *vogueurs* à adopter une attitude impérieuse. Ils sont parfois surélevés en fonction des *catwalks* mais toujours au centre de la piste. Jérémy Patinier dit d'un *vogueur* qu'il est « le centre de son monde l'espace d'un instant »²⁰. Tous les regards convergent sur eux. Dans le cas où le *catwalk* est surélevé, le regard de la foule est à la hauteur de leurs chevilles et le spectateur doit lever haut les yeux pour profiter de sa performance. Une telle disposition de la scène et des corps impacte le comportement du *vogueur*. Le public est inclus dans la scénographie et participe activement à nourrir la figure du *self made man* du *vogueur*. Les propos de Declan Donnellan concernant l'espace corroborent cette idée :

Selon un vieil adage théâtral, vous ne pouvez pas jouer le roi, c'est la cour qui doit jouer que vous êtes le roi. Pour le roi, la cour fait partie de l'espace. Si le roi ne croit pas que la cour voit en lui un roi, l'acteur sera sans cesse obligé de faire le roi, de lever le nez et de marcher très lentement en traînant derrière lui son hermine. [...] Si l'acteur ne croit pas que la cour le voit comme un roi,

¹⁹ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 72.

²⁰ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 15.

il ne sera jamais assez libre pour jouer le roi.²¹

L'espace et les spectateurs renforcent le *vogueur* dans la représentation intouchable qu'il s'est construit. Comme dans le self made man, reconnaître leurs apports seraient perçus comme une forme de dépendance à autrui et de faiblesse. L'enjeu des *balls* est de remporter des *battles*. Faire preuve de faiblesse ne peut que les éloigner de la victoire.

Maro Amazon : Quand tu arrives sur le *floor* c'est toi la *star*. [...]

Maylisse Amazon : Tous les gens sur le *floor*, sur la scène, dis-toi « c'est des gens forts », rien ne peut leur arriver, sur le *floor*, quand ils sont sous la lumière, chaque personne qui *sortira*, même un baby vogue ou peu importe, cette personne-là ça veut dire qu'elle a en elle...

Maro Amazon : C'est ton moment. Ne serait-ce que quand on était au cours, et qu'on avait fait le *battle*, tu les voyais les *girls*, même Charlotte ! Elle brillait genre. C'est ça la magie du *voguing*. elle était intouchable, Charlotte.

Maylisse Amazon : L'énergie du *voguing* c'est « regardez-moi ». Tout ce que tu vas faire sur le *floor*, c'est juste pour qu'on te regarde, t'es obligé de te vendre.²²

Les *battles* induisent aussi une notion de défi théâtralisé. Les vogueurs se prêtent au jeu de la mise en scène du refus de se soumettre. L'appel à se mesurer à l'autre est soutenu par l'incarnation d'un personnage.

Les *vogueurs* sont invités à créer une personnalité qui peut correspondre ou s'éloigner de leur propre identité et à l'expérimenter sur le *catwalk*. Chaque *Ball* est une occasion de développer et de nourrir leur composition incarnée. Une liste de catégories communiquées des mois en amont explique le thème du *Ball*, et le personnage qu'ils devront incarner soutenu par un *outfit* obligatoire ou interdit. Ces catégories peuvent se référer à des métiers, à des personnalités réelles ou des personnages mythologiques, historiques ou fictifs. Il ne fait aucun doute que la notion de personnage est intégrée sur le *catwalk*.

Si les thèmes des *balls* changent, le personnage du *vogueur*, lui, est constant, ce qui fait apparaître une mise en abîme. Il interprète continuellement le même personnage. Il peut évoluer avec le temps mais les changements physiques ou comportementaux sont minimes afin d'être reconnu par les spectateurs. Il se doit pour cela d'être fidèle à un signe porte-identité comme une coupe de cheveux, le port d'une marque de chaussure récurrente en plus de son nom de scène. Le signe *porte-identité* peut aussi être la répétition d'un geste, d'un mouvement de *voguing* revisité, dont il fait sa signature,

²¹ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, Nouvelle édition, l'Entretemps, Paris, 2018, p. 159.

²² Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

sa marque de fabrique. Le personnage se déguise à son tour mais change à chaque fois de costume en fonction du thème du *ball*. Le *vogueur* interprète un personnage qui interprète un autre personnage. Un *vogueur* peut performer sous un nom d'emprunt comme sous son prénom usuel. Il peut choisir de garder son identité sociale quotidienne ou de la modifier. Le *voguing* s'adresse à chaque *vogueur* de façon individuelle mais toujours au sein d'une communauté. Il est l'occasion pour chacun d'accomplir un cheminement personnel dans la représentation de soi qui rompt avec la perception commune. De multiples combinaisons sont possibles qui n'induisent pas forcément un travestissement ou un changement de prénom usuel. C'est l'attitude qui définit le personnage soutenu par le vêtement, le maquillage et les accessoires. Les propos de Maylisse Amazon sont éclairants pour comprendre le trait commun entre tous ces personnages :

On prend un personnage auquel on aurait aimé ressembler, tu vois ? Parce que le personnage qu'on incarne, c'est un personnage que l'on n'est pas tu vois ? Et l'image que l'on veut dégager par ce personnage-là, en fait, c'est la puissance. Tout le monde. Tout le monde veut montrer que son personnage est puissant.²³

Même si les personnages sont assumés, la limite entre réalité et fiction peut se voiler à la fois pour les spectateurs mais surtout pour les *vogueurs* eux-mêmes et devenir dangereuse. Il est impossible d'affirmer que les *balls* sont faits de fiction. La prise de risque est réelle et en cas de défaite lors des *battles*, la déception ressentie est tout aussi réelle pour le performeur que pour le personnage, qui ne doit pourtant pas le montrer. Si la frontière entre réalité et fiction était hermétique, la déception liée à la défaite d'un personnage sur le *catwalk* ne devrait pas affecter le performeur. Or, il leur est difficile si ce n'est impossible de distinguer les deux ; c'est le *vogueur* qui agit à travers le personnage. Quand un juge choisit de donner son point à un *vogueur*, il le préfère à un autre. Il estime les capacités du perdant en dessous de celle du vainqueur pour cette fois-là. À travers la remise en question des capacités du personnage, c'est aussi les capacités du *vogueur* qui sont remises en causes. Ces phénomènes prouvent qu'il y a interpénétration entre ce que le *vogueur* considère comme réel et ce qu'il considère comme fictif. L'un est l'autre peuvent influencer le *vogueur* dans la perception qu'il a de lui-même et modifier son cheminement identitaire. Maro Amazon qui performe en *Drag Queen Vogue Fem* en a fait l'expérience. Il a choisi de faire un pas de côté tout en restant dans la *Ballroom*.

Je me suis détaché en soi... j'ai voulu m'occuper plus de moi que de Soraya. C'est compliqué d'être *drag*. Quand t'es une *femme queen*, tu sais qui t'es. Alors que quand t'es *drag* tu dois incarner un personnage et le personnage moi...

Maylisse Amazon : Surtout qu'il y en a beaucoup qui se perdent. Y'en a beaucoup comme lui qui

²³ *Ibid.*

commencent *drag* et qui finissent (*femme queen* en même pas un an. Tu t'imagines ?

Maro Amazon : Je l'ai eu ce questionnement, je vais pas te mentir. Ce questionnement, je l'ai eu, parce que j'étais bien en femme. C'est pas la question, je me disais, est-ce que je suis une femme ? Non. Je ne suis pas une femme.²⁴

Pour d'autres, la *Ballroom scene* n'a pas pour conséquence l'interpénétration du fictif et du réel mais initie une prise de conscience plus aiguisée de leur identité personnelle rendue possible grâce à des rapports de comparaison avec autrui. En atteste l'expérience de Maylisse Amazon :

Moi, maintenant, si je dois me rappeler de moi au début, [...] moi j'étais une femme. Genre je me voyais même pas comme une *femme queen* ni comme une *trans*'. Je me voyais comme une femme. Tu vois ou pas ? Moi j'ai toujours vécu dans ma tête en me disant « t'es une femme et non pas une *trans*' ». C'est la *Ballroom* qui m'a fait me dire : « une femme c'est ce que toi tu es, une femme queen c'est ce que moi je suis », tu vois ou pas ?²⁵

Il s'agit dans ce cas d'honnêteté vis-à-vis de sa propre perception rendue possible par la pratique de la *Ballroom scene*. Pour Maylisse Amazon, la communauté a été l'opportunité d'accroître sa connaissance du monde et d'elle-même jusqu'à modifier sa propre réalité qui n'est en rien fictionnelle. En assumant son identité, elle souligne une différence non négligeable entre son parcours de vie pour acquérir le statut de femme et celui d'une femme biologique. Il faut considérer l'identité non pas comme une entité figée mais comme un processus en perpétuel mouvement. Par conséquent, sans être dans le mensonge ou dans la fiction auparavant elle n'avait fait, ni les rencontres ni les expériences qui pouvaient l'amener à reconsidérer sa réalité de femme telle qu'elle la considère aujourd'hui.

Dans cette même optique, il serait envisageable que la figure du *self made man* atteigne la personne à travers le personnage. Dans ce cas, le déni de vulnérabilité serait effectif et entraînerait de lourdes conséquences. Toutefois, les *vogueurs* rencontrés jusqu'alors ont pleinement conscience de leur dépendance aux spectateurs et la reconnaissent sans honte, ce qui ne fait pas d'eux des *self made men* et par conséquent, ils ne sont pas dans une posture de déni de vulnérabilité.

La *Ballroom*, c'est, aussi les autres. Il y a toi sur le *floor*, qui danse, qui te donne du rêve mais si par derrière t'es pas soutenue par les membres de ta *House*, s'il y a pas les cris par derrière et tout, tu vendras moins de rêve, tu vois ce que je veux dire ? Il y a des gens qui gagnent aujourd'hui de manière impartiale, parce qu'ils vont avoir un grand personnage donc déjà ça va en jeter, leur danse elle va être pourrie et nulle à chier, mais le problème c'est qu'ils ont une house qui crie énormément fort, qui fait énormément de bruit donc ta manière de ... tu vois ? C'est pour ça que c'est très très important aussi tous les gens qui sont là dans la *Ballroom* qui regardent la *Ballroom*, parce que aussi, ces gens-là sont dans l'accompagnement.²⁶

²⁴ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

Les spectateurs ont à jouer le rôle de « la cour », pour reprendre l'image de Declan Donnellan. C'est leur présence qui rend celle du *vogueur* possible. Ils sont pris à partie en tant que témoins ; en atteste un *shade* de Soraya Amazon effectué lors de la soirée organisée dans le cadre de Serie Mania. Ce *shade* est un dérivé du *double-take*, « vieille expression de théâtre pour dire « voir ». Et faire un *double-take* signifie qu'on voit quelque chose deux fois, ce qui crée un effet comique »²⁷. Dans le cas des *Balls*, le comique d'une situation résulte de la dérision ou même de l'autodérision.

Ici, la danseuse s'immobilise, prend le temps de tourner la tête vers son adversaire sans pour autant tourner le reste de son corps. Cette position est significative du minimum d'attention qu'elle semble lui porter. (Dans les faits, un *vogueur* doit être soucieux de chaque mouvement du concurrent pour pouvoir les contrer). Ensuite, elle jette un regard interrogateur aux spectateurs pour créer un lien de connivence avec eux. Dans un tel contexte, ce regard suggère l'incompréhension face aux agissements de l'opposant et inclut un jugement. Elle crée ensuite un effet de surprise par un *dip*, élément impressionnant du *Vogue Fem* qui a pour objectif de faire de l'ombre jusqu'à mépriser la technique de l'adversaire. Peu importe ce qu'il exécute à ce moment précis, ses mouvements auront moins de portée qu'un *dip* brutal qui survient après de brèves secondes d'immobilité. Ce contraste saisissant joue en faveur de Soraya qui fait forte impression aux spectateurs. Tandis que l'adversaire s'affaire et enchaîne les éléments, Soraya par son attitude et son *dip* domine la situation parce qu'elle le maintient dans une position d'infériorité par un mépris affiché. À travers son regard de témoin, le spectateur valide ce que le *vogueur* représente. L'accompagnement du spectateur, auquel fait référence Maylisse Amazon dans les entretiens, vient cautionner la représentation identitaire à laquelle s'identifie le *vogueur*. Il l'encourage dans ce cheminement personnel qui rend l'identité plurielle et mouvante. Le spectateur lui reconnaît le droit de s'écarter des normes et surtout de s'écarter de son identité sociale virtuelle, chose difficilement tolérée dans la société et qui place le *vogueur* dans une position de « *stigmatisé*. »

L'identité sociale virtuelle est une notion élémentaire pour l'étude des stigmates qu'en fait Goffman. Les attentes qu'autrui fait peser sur un sujet sont liées à l'identité sociale virtuelle. Ce sont ces attentes qui, lorsqu'elles sont confrontées à l'identité sociale réelle d'un sujet, entrent en conflit et donnent naissance à la stigmatisation d'un sujet. Voici ce qu'en dit Goffman dans les notions préliminaires de *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps* :

La société établit des procédés servant à répartir en catégories les personnes et les contingents

²⁷ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, op. cit., p. 36.

d'attributs qu'elle estime ordinaires et naturels chez les membres de chacune de ces catégories. Les cadres sociaux établissent les catégories de personnes qu'il est probable d'y rencontrer. La routine des rapports sociaux dans les cadres établis nous permet d'avoir affaire aux autres, habituellement présents, sans leur accorder une attention ou des pensées particulières. Par suite, lorsqu'un inconnu se présente à nous, ses premières apparitions ont toutes chances de nous mettre en mesure de prévoir la catégorie à laquelle il appartient et les attributs qu'il possède, son identité sociale [...].

Nous appuyant alors sur ces anticipations, nous les transformons en attentes normatives, en exigences présentées à bon droit.

D'ordinaire, nous n'avons pas conscience d'avoir formulé de telles exigences, ni conscience de leur nature, tant que la satisfaction n'en est pas activement mise en question. Mais, si elle l'est, c'est alors que nous risquons de nous apercevoir que nous n'avons cessé de poser certaines hypothèses quant à ce que devrait être l'individu qui nous fait face. Par suite, il vaudrait mieux dire que les exigences que nous formulons le sont « en puissance », et que, le caractère attribué de l'individu, nous le lui imputons de façon potentiellement rétrospective, c'est-à-dire par une caractérisation « en puissance », qui compose une *identité sociale virtuelle*. Quant à la catégorie et aux attributs dont on pourrait prouver qu'il les possède en fait, ils forment l'identité sociale réelle. Tout le temps que l'inconnu est en notre présence, des signes peuvent se manifester montrant qu'il possède un attribut qui le rend différent des autres membres de la catégorie de personnes qui lui est ouverte, et aussi moins attrayant, qui, à l'extrême, fait de lui quelqu'un d'intégralement mauvais, ou dangereux, ou sans caractère. Ainsi diminué à nos yeux, il cesse d'être pour nous une personne accomplie et ordinaire, et tombe au rang d'individu vicié, amputé. Un tel attribut constitue un stigmate, surtout si le discrédit qu'il entraîne est très large ; parfois aussi on parle de faiblesse, de déficit ou de handicap. Il représente un désaccord particulier entre les identités sociales virtuelle et réelle.²⁸

L'exemple d'un stigmate qui touche de nombreux membres de la *Ballroom scene* fait se confronter homosexualité et quartier populaire. En dehors ou en interne, les mentalités ont tendance à exclure l'homosexualité de la cité comme s'il s'agissait d'une forme d'incongruité, d'incompatibilité entre être originaire d'une cité et homosexuel.le. Les jeunes de cités véhiculent une image de virilité masculine qui exclut l'homosexualité : l'équation est perçue comme une antonymie à la mise en scène d'un soi guerrier, puissant, responsable, et combatif qui puisse assurer défense et protection. Les *vogueurs* ont conscience de s'écarter de ces attentes ; pour autant, ils montrent leur capacité à s'affronter sur le *catwalk* avec une redoutable détermination et une force indubitable. Les stigmates qui pèsent sur eux résultent d'un affaiblissement des liens sociaux assimilables à la vulnérabilité problématique. Dans un chapitre consacré aux liens qui *vulnérabilisent* et aux rapports de domination, Marie Garrau remarque que ces affaiblissements relationnels enveloppent des dénis de reconnaissance qui prennent la forme de dévalorisation sociale. En effet la communauté LGBTQIA, dans certains quartiers ghetto, a pour réputation d'être considérée comme inférieure à l'aune des standards normatif de la cité. Les relations sociales que les jeunes résidents entretiennent au sein de la cité peuvent porter atteinte à la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes comme l'explique Colette

²⁸ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 12.

Guillaumin dans *Sexe, race et pratique du pouvoir*. La sociologue explore les raisons pour lesquelles les rapports de pouvoir sont devenus invisibles à force d'avoir été assimilés dans les corps, les institutions et les mœurs à travers un concept qu'elle nomme *l'idée de nature*. D'une part, la *catégorisation*, première phase de *l'idée de nature*, identifie les individus en référence à une propriété avant de les classer en fonction de cette propriété dans un groupe. La propriété sur la base de laquelle le regroupement est effectué fonctionne alors tel « *un signe symbolique constant* » auquel l'individu ne peut déroger puisqu'il s'agit de nature et qu'il serait absurde de se révolter contre elle. Ensuite, la *naturalisation*, seconde phase de *l'idée de nature*, fait de la propriété arbitrairement sélectionnée pour constituer le groupe, le signe d'une nature par laquelle se déduisent toutes les autres propriétés des membres du groupe. *L'idée de nature* a pour conséquence de déterminer la place du groupe et la fonction qui convient à ses membres dans l'ordre social. Un renversement des causes et des effets s'opère : les individus sont considérés comme la cause de la position sociale qu'ils occupent. Cette *idée de nature* est désavantageuse pour tous ceux qui ne font pas partie du groupe social dominant. La *catégorisation* entraîne les inégalités et décuple les différences entre les groupes. Ces dernières se révèlent par conséquent être des constructions sociales non naturelles mais ne sont pas considérées ainsi puisqu'elles sont rendues invisibles par *l'idée de nature*. Revendiquer ces différences est un moyen que les catégories sociales dominées utilisent souvent afin de compenser ces inégalités « naturelles » ou non. Il n'est pas rare d'entendre la communauté LGBT revendiquer de nouveaux droits ou militer pour la visibilité à travers des slogans prônant la différence. Pour Guillaumin et Marie Garrau, la question de la différence est problématique :

Le propre du discours sur la différence et en effet de mettre entre parenthèse le fait que la différence renvoie à une relation et non à un état, qu'elle suppose donc un référent dont différer. En maintenant ce dernier dans l'implicite, le discours de la différence conduit en fait à l'installer dans la position de référent unique et évident, mesure de toute chose [...]. Dans la mesure où « la différence » est pensée comme une propriété naturelle et non comme l'effet d'une position sociale, elle ne peut donc fonctionner que comme un instrument de réification [...]. En la reprenant à leur compte, les groupes dominés réitèrent l'opération de catégorisation et de naturalisation dont elle est le produit et risquent de renforcer la domination dans sa dimension symbolique.²⁹

À l'origine, les *vogueurs* s'inspiraient des égéries de la mode ou autres icônes de la culture cinématographique ou populaire qui représentaient la féminité. Des danseurs ont marqué la scène *Ballroom* en en performant avec des magazines où l'on apercevait ces femmes blanches hétérosexuelles. Sur le *floor* les *vogueurs* imitent, s'inspirent, s'approprient ces poses dans une aspiration à être ce qu'ils ne sont pas mais aussi dans une démonstration de leur capacité à défiler. La

²⁹ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 230.

Ballroom ne met pas en avant la différence en général, mais le fait d'être « *différent de* ». Elle n'omet pas de souligner le référent blanc hétérosexuel sur lequel elle base la différence. Aujourd'hui le support du magazine n'est plus physiquement présent ce qui peut rendre le référent implicite pour les spectateurs non-initiés à la culture *Ballroom*. La mauvaise identification du référent est un autre argument en faveur de la non démocratisation du *voguing*. Elle perd son sens si elle est pratiquée par une classe blanche privilégiée qui peut aisément accéder à l'univers dans lequel les *vogueurs*, parce qu'ils sont des *vogueurs*, ne sont pas représentés. Le *voguing*, à travers une *esthétique de l'absence* et par la *voie négative* pointe que certaines propriétés naturelles différencient les *vogueurs* des « référents implicites » mais montre surtout que la diminution de leur capacité n'est en rien naturelle.

La mother Rim Yamamoto parle du *voguing* en termes d'*esthétique de l'absence*. L'un des cinq éléments obligatoires du *voguing* est le *hands performance*. Il se divise en trois autres branches qui sont les *waves*, les *circles* et le *touching*. Le *touching* consiste pour un *vogueur* à toucher les parties de son corps qui sont communément perçues comme sensuelles chez une femme. Par le touché, le *vogueur* met tour à tour en valeur sa poitrine, ses hanches, son ventre, son entre-jambe et le haut de ses cuisses. Un des pas récurrents du *floor performance* s'inspire des codes et clips musicaux du rap et du RnB où la danseuse agite les épaules afin d'attirer l'attention sur l'attribut féminin des seins. Les *vogueurs* mettent ainsi en valeur des attributs féminins qu'ils n'ont pas ou n'étaient pas disposés à posséder. Ils restent cohérents dans l'exécution de ces mouvements en y ajoutant une attitude et postures typiquement associées à la femme. Ce contraste est constitutif de *l'esthétique de l'absence*.

Le dictionnaire Larousse en ligne³⁰ donne plusieurs définitions de l'absence. Trois d'entre elles permettent de questionner le rapport que le *voguing* nourrit entre corps et identités. La première est le « fait pour quelqu'un, quelque chose de ne pas se trouver à l'endroit où l'on s'attend à ce qu'il soit ». La seconde définition est plus nuancée : « fait pour quelqu'un de ne pas se rendre là où il est censé se rendre, et, en particulier, de ne pas aller à son travail, de ne pas assister à un cours, de ne pas participer à toute activité à laquelle il est tenu d'assister ». La dernière énonce l'absence comme le « fait pour quelqu'un ou quelque chose de ne pas exister ou de manquer ».

L'esthétique de l'absence mise en relation avec les deux premières définitions permet d'ancrer le *voguing* dans une démarche de « soustraction aux attentes d'autrui », telle que définie par Goffman. À travers *l'esthétique de l'absence*, les *vogueurs* célèbrent la part de féminité qu'ils se sont constituée et appropriée, contrairement au chemin que les normes sociétales attendaient d'eux. Un *vogueur* n'est

³⁰ Dictionnaire en ligne larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/absence/258> , [consulté le 12/04/19]

pas à l'endroit auquel la société s'attend qu'il soit, que ce soit en raison de ses origines sociales défavorisées, de ses origines ethniques minoritaires, de son orientation sexuelle ou de sa transidentité : le *voguing* l'incite à poursuivre sur un terrain où il n'est pas censé se rendre selon la perception commune.

La dernière définition où l'absence se fait synonyme de manque est plus délicate à traiter. De nombreuses personnes affiliées à la communauté LGBTQIA voient leur existence remise en question quand cette partie de leur identité est perçue comme un manque du point de vue de la norme référente. Des problèmes d'ordre psychologique peuvent survenir dans la construction identitaire car « l'individu stigmatisé apprend et intègre le point de vue des normaux, acquérant par là les images de soi que lui propose la société, en même temps qu'une idée générale de ce qu'impliquerait un tel stigmaté »³¹. C'est seulement après qu'un individu LGBT apprend qu'il va être exposé à un tel stigmaté. Il peut faire l'expérience d'une existence réduite en adhérant implicitement à la perception commune qui distingue une population LGBT d'une population normale. Le *voguing* tente de rompre avec cette vision commune mais la question de l'existence et de la disparition de la présence ou du caché est au cœur de la *Ballroom scene*. Le *shade* dont la traduction littérale veut dire « faire de l'ombre » l'atteste, tout comme d'autres catégories, telles que *twister* où le participant joue de la maîtrise des codes hétéronormés pour se fondre dans la masse à la manière d'un caméléon. Dans ce cas, le *vogueur* prouve qu'il est capable de passer inaperçu mais refuse l'auto-censure pratiquée par le passé. Il commence sa performance dans une mise en scène du *faux-semblant* avant de relâcher le contrôle de l'information relative à son identité. Il termine sa prestation sur le *floor* en performant son genre par le *Vogue Fem* et l'*esthétique de l'absence*. Dans les mouvements exécutés, le *vogueur* montre qu'il a conscience de ne pas être ce qu'une femme représente aux yeux des référents mais que pourtant il accède à la féminité, à la grâce, à la beauté, à la gloire ou la richesse, en fonction des catégories. En tous cas, il montre qu'il accède à ceux à quoi il n'est pas prédestiné.

C'est par des rapports de comparaison à la fois avec la norme référente mais aussi en interne que le *vogueur* parvient à s'identifier. Il faut se souvenir de Maylisse Amazon qui, par la *voie négative* définissait son personnage. En effet elle choisit d'incarner un personnage qu'elle n'est pas. Il semble plus aisé de savoir ce que *nous ne sommes pas* plutôt que ce que *nous sommes*. Ce constat n'est pas sans rappeler les théâtres de la *voie négative*, « marqués par la volonté d'exprimer ce qui ne peut se dire, ce qui ne peut se voir ni même se penser. » :

Une autre caractéristique de ce théâtre demeure dans sa dimension collective. Le théâtre de la

³¹ Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 46.

voie négative permet de partager une expérience de l'instant présent. Cette dimension collective s'oppose aux discours totalitaires puisque le théâtre de la voie négative s'adresse à chaque spectateur comme une personne au sein d'une communauté et pose des questions, ou encore provoque des chocs salutaires. Novarina disait « Le théâtre est le lieu de la perte ». Le lieu de la défaite, où nous venons ensemble nous déconstruire. C'est « un lieu commun où nous nous rassemblons pour qu'éclatent tous les lieux communs ».³²

Le *voguing* s'intègre à cette conception de la scène par son aspect communautaire, par les chocs, prises de conscience, déplacement de la perception qu'il peut faire surgir. Il est l'endroit où les *vogueurs* déconstruisent et re-construisent le genre où ils performant leur identité et se l'approprient en rupture avec les normes sociales imposées. *L'esthétique de l'absence* du *voguing* n'est pas la manifestation d'un manque ou d'une non-existence. *La voie négative* cumulée à l'esthétique de l'absence pratiquée dans l'espace protégé de la *Ballroom* permet aux *vogueurs* de s'identifier par des rapports de comparaison. La culture *Ballroom* est une quête où chaque membre affirme « je ne suis pas ceci mais ça ne m'empêche pas de. Je ne suis pas cela mais je *suis* tout de même. »

³² Camille Bertherat (Paris-Diderot, 2017) – Lydie Parisse, *Théâtres de la voie négative* (introduction et interview) <https://diredieu.hypotheses.org/126> , [consulté le 22/04/19]

II. À vulnérabilité variable

II.A Sur le spectre de la vulnérabilité

II.A.1 La formation de l'identité pratique

Axel Honneth, profondément influencé par les travaux d'Hegel et Mead développe une théorie psychologique, sociale et morale de la reconnaissance. Selon lui, l'identité pratique des sujets prend racine dans le cadre de relations de reconnaissance mutuelle. Aussi, pour jouir d'un rapport positif à soi, un sujet doit faire l'objet — et en être conscient — de la reconnaissance d'autrui. Un tel processus interactif admet la vulnérabilité fondamentale de l'homme par sa dépendance à l'autre. Il permet par la même occasion de rapprocher Honneth de l'autonomie comme expression de soi de Marya Schechtman qui théorise l'incapacité d'un sujet à se posséder entièrement.

Sans reconnaissance, un sujet risque de souffrir d'un déficit d'amour, de respect et de solidarité. Ces trois notions sont, selon Hegel, les trois types de reconnaissances nécessaires à la constitution d'une identité pratique intacte. Honneth revisite Hegel dans sa conception tripartite de la reconnaissance. Dans un premier temps, il met en valeur la vulnérabilité affective à travers la notion d'amour avant de porter son attention sur la vulnérabilité statutaire par le biais de l'estime sociale. Enfin il étudie la vulnérabilité morale qui se concrétise par le respect juridique. Tous trois sont vecteurs d'intégration et constitue le fondement de son éthique de la reconnaissance ; reconnaissance à considérer comme « une attitude intersubjective par le biais de laquelle les capacités d'un individu font l'objet d'un acquiescement et d'une confirmation par autrui grâce auxquels le sujet reconnu peut se rapporter à lui-même comme à un être porteur de telles capacités, les intégrer dans la représentation qu'il a de lui-même et s'attribuer une valeur propre³³ ».

II.A.1.a L'amour

Un sujet recevant de l'amour est à même d'en renvoyer à condition d'en avoir conscience et de l'accepter. Honneth considère l'amour comme la première source de reconnaissance. D'une part, elle est la plus fondamentale à la constitution d'un rapport positif à soi et d'autre part parce qu'elle est

³³ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 90.

la première à apparaître chronologiquement avant même la naissance du sujet.

Si l'amour justifie un rapport à soi fécond, l'absence d'amour ou l'absence de conscience d'être aimé décuple le sentiment de vulnérabilité en lien avec un manque affectif et corporel. Cette perte de reconnaissance engendre un accroissement au risque de se percevoir comme non digne d'être aimé. Une telle dépréciation de soi est courante parmi les membres de la *Ballroom scene*. Elle persiste malgré une bonne intégration au sein de la communauté et révèle les limites des apports de cet entre-soi.

Selon Marie Garrau, l'amour est un équilibre précaire qui englobe un nombre restreint de sujets qui d'un côté affirment leur indépendance et de l'autre sont conscient de la dépendance qui les unit à leur partenaire. Toutefois, cette dépendance n'est pas marque de faiblesse. Elle aboutit à une forme de reconnaissance dans la mesure où elle est mutuelle : « [...] grâce à l'attention et aux soins d'autrui, celui-ci [un sujet] devient capable de se comprendre et de s'accepter comme un être dépendant, doté de besoins qui requièrent l'aide d'autrui pour être satisfaits, mais également comme un être unique, de la présence et du soutien duquel dépend tout autant celui qui le reconnaît.³⁴ »

Le sentiment d'être unique renforce l'appréciation que le sujet a de lui-même. Cela l'encourage à percevoir ses désirs (choisi ou intrinsèque selon la pensée de Marya Schechtman) comme légitimes et aiguise la perception qu'il a de lui-même en tant qu'être singulier. Il apprend à isoler ses désirs et besoins personnels de ceux des autres et ne pâtit pas de l'influence d'autrui. En revanche, un sujet en déficit de reconnaissance peut connaître des difficultés à s'affranchir des désirs et besoins qu'autrui lui prête. Par conséquent, la construction d'une identité pratique (ou rapport positif à soi) requiert une forte autonomie expressive à savoir une prise de décision personnelle et la capacité à agir qui en découle. Honneth nomme cette capacité à reconnaître ce qui est bon pour soi, *la confiance en soi*, fondamentale dans la formation de l'identité pratique.

Ainsi, il s'inspire des travaux de Winnicott qui interrogent la relation d'interdépendance entre le nourrisson et sa mère. *Le bébé en tant que personne* et *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels* sont de ses recherches qui aboutissent à la conclusion que l'enfant parvient à s'émanciper de la relation fusionnelle entretenue avec la mère en se tournant vers l'extérieur. Il compense l'étiollement de la relation par une confrontation avec ces objets et phénomènes transitionnels. Ces derniers « témoignent de la capacité à instaurer de manière imaginative et pratique un rapport singulier à son environnement et jouent un rôle moteur dans le passage à la dernière phase

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

du développement, marqué par l'émergence chez l'enfant d'une capacité à être à l'écoute de ses besoins et désirs, et à investir le monde environnant de manière créative.³⁵ » Le jeu par l'investissement imaginaire des parties de son corps ou d'objets extérieurs est la clef de l'émancipation de l'enfant. C'est l'accent que Winnicott met sur la perception qu'un enfant fait de ses désirs et besoins qui séduit Honneth dans sa conception de l'autonomie expressive. Ce travail de l'affranchissement par l'exploration des possibilités qu'offre le corps trouve un écho métaphorique dans la démarche des *vogueurs*. L'élaboration d'un personnage de fiction, l'improvisation et le *hand performance* stimulent particulièrement l'imagination des performeurs. Ces éléments sont d'abord des réactions compensatrices face aux relations conflictuelles que les *vogueurs* entretiennent avec les différentes sphères qu'ils fréquentent, étendues de la famille proche aux institutions.

Par conséquent, la reconnaissance par l'amour qu'est censée prodiguer la sphère familiale se mue en refus de reconnaissance de l'identité pratique que le *vogueur* s'est constitué. Les liens qui unissent un *vogueur* à sa famille ou à une partie de sa famille deviennent des liens qui vulnérabilisent plus qu'ils ne protègent. De nombreux récits de vie et témoignages attestent du potentiel de substitution de la communauté *Ballroom*. L'appellation des *Houses* équivalant des clans dans les milieux *underground* n'est pas anecdotique. Le terme le plus révélateur de cette substitution reste celui de *Mother*, qui désigne le ou la responsable du clan, de la *House*. Elle ou il est en charge de ses *kids*, c'est à dire des membres de la *Ballroom scene* qu'elle a choisi d'intégrer dans sa *House*. Elle est responsable d'eux dans la mesure où sa fonction n'est pas simplement symbolique. Dans les cas les plus extrêmes, une *Mother* se donne pour devoir d'accueillir un *kid* dans le besoin chez elle si le *kid* a été congédié ou a choisi de quitter le domicile familial. Ainsi, elle fait office de guide et influence positivement ses enfants adoptifs, souvent issus de milieux défavorisés, en perte de repère et d'autonomie expressive et/ou sans ressources. Jeremy Patinier parle d'un appui financier, d'un soutien émotionnel, de conseils créatifs en termes de mode ou de couture pour les *balls* mais révèle aussi un pan plus éducatif et préventif de ses fonctions. Dans la scène *Vogue* des années 80 aux États-Unis, les *Mothers* étaient des relais d'informations vis-à-vis des questionnements que pouvaient avoir la communauté à propos du SIDA, des prises de risques et du comportement à adopter face à la maladie. Construite comme une famille d'accueil pour de jeunes gays ou transgenres en difficulté dans leur famille biologique intolérante et non intégrée dans les discours du *black power*, appartenir à une *House* est à l'époque un honneur, une fierté et un privilège. Cette notion perdure aujourd'hui car les *Houses* font office de véritables foyers. Non seulement elles sont source de liens qui protègent et

³⁵ *Ibid.*, p. 92.

donne une valeur à l'autre à travers le type de reconnaissance d'amour de Honneth. Appartenir à une *House* prouve aussi sa valeur aux yeux des autres membres de la communauté *Ballroom*. Partager le nom d'une grande maison est vecteur d'estime, seconde forme de reconnaissance dont les *vogueurs* ont tendance à manquer.

II.A.1.b L'estime sociale

L'estime sociale est la dernière composante énoncée par Honneth dans sa théorie de la reconnaissance. Comme l'amour, elle est nécessaire à la constitution d'une identité pratique intacte. Elle est d'une part fondée sur des rapports de comparaison avec autrui et de l'autre sur la considération qu'autrui porte sur les capacités d'un sujet. Marie Garrau l'analyse comme permettant « l'instauration d'un type spécial de rapport positif à soi, l'estime de soi, en vertu duquel le sujet fait sienne l'évaluation positive que les autres font de ses prestations et de ses capacités particulières³⁶ ». Autrui bénéficie d'un pouvoir de légitimation vis à vis de ce qui définit un sujet. Pour que l'estime sociale soit effective, le sujet doit avoir conscience de la façon dont autrui le perçoit. Ici réside le pouvoir des autres qui ont dû lui faire savoir ou comprendre qu'ils perçoivent le sujet comme plus apte que tel individu dans l'exercice d'une tâche. Le sujet peut alors s'autoriser à jouir de ses capacités, à se considérer et à se définir auprès des siens comme porteur d'une capacité ou d'un statut. Il s'identifie positivement et non pas de manière abstraite en référence à des propriétés communes à tous mais d'une façon concrète en référence à des qualités et capacités qui le distinguent et définissent son identité personnelle.

La confirmation de valeur qu'autrui prodigue à un sujet procure à ce dernier un sentiment de confiance qui l'encourage à poursuivre son engagement dans les activités qu'il entreprend. Après cet aval, le sujet se sent en mesure de « contribuer à la coopération sociale et à la reproduction symbolique et matérielle de la société.³⁷ »

La répartition de la communauté en *Houses* dirigées par des *mothers* participe déjà à la reproduction symbolique de la société par le réinvestissement du modèle familial préexistant. Des initiatives en interne se multiplient pour développer la coopération sociale et témoignent d'une volonté des membres de pérenniser la communauté. À différentes échelles, dans les capitales puis les villes au rayonnement international, des *vogueurs* importent la culture *Ballroom* dans leur ville de

³⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷ *Ibid.*

résidence, tout comme l'a fait Lasseindra Ninja, pionnière à qui l'on doit la prospérité du *voguing* en France. Figure éminente du mouvement, Lasseindra était pleinement intégrée à la *Ballroom scene* new-yorkaise dès l'adolescence. Lorsqu'elle est arrivée à Paris, elle a été encouragée par Mother Steffie Mizrahi à développer la culture *ballroom* et son espace communautaire afin que puissent s'exprimer ceux qui en ont besoin. Une quinzaine d'années plus tard, des *chapters*, c'est à dire des extensions de la *Ballroom scene* émergent dans des villes secondaires, dynamiques et à la population jeune. L'association *Vogue in Lille* dont Maylisse Amazon est à la tête peut être citée à titre d'exemple. Ces zones de rassemblement provinciales fournissent des réponses à des personnes dans un questionnement identitaire résidant loin de Paris et de sa banlieue. Elles permettent à une population culturellement isolée ou précaire de s'intégrer à la communauté.

Des initiatives comme celle-ci sont à la fois bénéfiques pour le public vers qui elle sont tournées mais aussi pour les porteurs du projet. Elles aboutissent à une forme d'entraînement du rapport positif à soi, source d'estime sociale. Elles permettent aussi aux initiateurs de projets d'être reconnu en tant que membres influents par la communauté. Cette reconnaissance leur donnent suffisamment de confiance en eux pour endosser les nouvelles responsabilités comme la création d'une association, la transmission de l'histoire culturelle de la communauté et d'un savoir-faire. L'estime sociale se manifeste alors dans la capacité qu'un individu a de se projeter dans la réalisation de nouveaux objectifs. Cet engagement se fait sereinement car le sujet se sait en possession du potentiel pour y parvenir grâce à l'estime sociale distribuée par son entourage.

Maylisse Amazon en a fait l'expérience suite à la *Petite Vogue Night* du 30 mars 2019 donnée à Lille. Les mérites du succès de l'événement lui sont attribués. Elle s'est chargée avec Maro Amazon d'activer ses contacts, de rassembler un panel et de l'argent pour récompenser les vainqueurs des *battles*, de trouver une salle, de créer les thèmes des catégories dans lesquelles les *vogueurs* doivent concourir et d'assurer la communication de l'événement afin que les *vogueurs* établis à Paris et à l'étranger fassent le déplacement. Peu après cette soirée, Maylisse Amazon a reçu de nombreux messages de félicitations saluant d'une part la réussite de la soirée et d'autre part son investissement grandissant dans la communauté. Ces marques d'attentions soulignent de manière positive le fait qu'elle participe à la coopération sociale et à la reproduction symbolique et matérielle de la communauté. Les compliments qu'elle reçoit renforcent la confiance et l'estime personnelle qu'elle se porte. Suite à ces derniers, elle peut affirmer sans en douter avoir les épaules pour assurer organisation et transmission de la culture.

Un sujet ressent davantage les apports de l'estime sociale si la reconnaissance est mutuelle. Si le sujet porte une grande estime à celui qui lui témoigne à son tour de la reconnaissance, le rapport

positif à soi procuré est plus conséquent et peut s'expliquer par le concept bourdieusien du rite comme acte d'institution. L'acquisition d'un statut dans le cadre d'un rite a des effets proches de l'acquisition d'un rapport fécond à soi-même résultant de l'estime sociale.

Pierre Bourdieu s'intéresse aux personnages sociaux centraux des rites. Ils sont des piliers institués et qui ont le pouvoir d'instituer. Dans les *balls*, le *panel* correspond à l'instance de légitimation décrite par Bourdieu. Sa parole toute puissante est nécessaire pour qu'un individu puisse acquérir un nouveau statut car le rite ne peut être auto-administré, les membres ont besoin d'une autorité supérieure pour valider ses aptitudes et lui accorder un statut. Comme dans la distribution de l'estime sociale, la parole et le regard d'autrui ont une influence capitale sur la façon donc le sujet va se considérer et se définir :

Les rites d'institution ont aussi le pouvoir « d'agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel ». Bourdieu prend l'exemple du diplôme dont la remise rituelle crée la différence sociale *ex nihilo* [...]. Celui qui est institué, par exemple à la suite de la réussite à un concours, se sent obligé d'être conforme à ce qu'il doit être, d'être à la hauteur de sa fonction. « Deviens ce que tu es », telle est la formule qui sous-tend la magie performative de tous les actes d'institution. L'essence assignée par la nomination, l'investiture, est, au sens vrai, un *fatum* (Bourdieu, p. 210).³⁸

Au sein de la *Ballroom scene*, Maylisse Amazon est une star. Il s'agit d'un titre honorifique qui lui a bien été octroyé par une instance de légitimation. En juillet prochain, elle sera sacrée *statement* et ce changement de statut, qui transforme la représentation du réel risque en effet d'agir sur le réel. La façon dont Maylisse Amazon compte honorer son titre va être conditionnée par le titre lui-même. Elle pourra justifier de ses prochaines initiatives pour la communauté en fonction de la légitimité accordée par ce nouveau titre.

Certains piliers qui font figure d'instance de légitimation perdurent en dehors des *balls*. C'est le cas de la pionnière Mother Lasseindra Ninja déjà mentionnée. Maylisse Amazon la respecte et lui témoigne de la gratitude dans la mesure où c'est à elle que la communauté *Ballroom* française doit sa prospérité aujourd'hui. Le statut et les mots de Lasseindra Ninja ont eu plus d'incidence sur son rapport positif à elle-même, d'une part parce que l'attention vient d'une personne très estimée mais aussi parce que Lasseindra Ninja a par sous-entendu, investi la *vogueuse* d'une nouvelle mission à accomplir. Au lieu de féliciter la présidente de *Vogue in Lille* pour son investissement présent et de reconnaître ces aptitudes passées et présentes, la pionnière lui témoigne davantage de confiance lorsqu'elle lui ordonne : « occupe-toi de ta frontière » (en Belgique, la transmission du *voguing* a une réputation

³⁸ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 37.

douteuse). Ainsi, Lasseindra Ninja lui accorde sa confiance, non pas en validant des qualités et capacités finalement déjà acquises mais dont Maylisse Amazon n'a pu jouir pleinement qu'après l'évaluation de ses pairs, mais en l'estimant capable de plus. Ces propos tournent Maylisse Amazon vers le futur et l'encourage à poursuivre et étendre son engagement dans la reproduction matérielle de la micro-société *Ballroom*. La fin en soi est l'amélioration et la perpétuation de la communauté. Ceux et celles qui s'y investissent perçoivent les apports de la responsabilité qui se manifeste par la distribution de la reconnaissance.

Consciemment ou non, ces initiatives s'inscrivent dans l'optique matérialiste de l'*éthique du Care* développée par Joan Tronto. Il s'agit d'un ensemble d'activités sociales dont la finalité serait de « prendre soin des humains et du monde dans lequel ils vivent³⁹ ». Marie Garrau complète la définition générique du *Care* en employant les termes de « maintien », « perpétuation », et « réparation » du monde de façon à ce que les êtres vivants puissent y vivre aussi bien que possible. Prendre soin du monde est une activité trop abstraite en raison du caractère vaste de ce dernier. Ici « le monde » doit être compris comme la communauté *Ballroom scene*.

Tronto distingue quatre phases du *Care* qu'elle articule ainsi : d'abord survient le *souci de* (Caring about). Cette phase implique de la part du pourvoyeur du *Care* de reconnaître qu'il existe un besoin et qu'il demande à être satisfait. Le pourvoyeur du *Care* doit être en mesure d'adopter la perspective du demandeur pour le comprendre, ce qui requiert une certaine forme de passivité dans l'attention à autrui. La *prise en charge* (*taking care of*) est l'étape suivante où le pourvoyeur doit « assumer une responsabilité par rapport au besoin identifié et déterminer la nature de la réponse à lui apporter ». Ensuite, le *Prendre soin* (*care giving*) implique un contact direct entre destinataire et pourvoyeur du *Care* durant un travail matériel où les besoins du premier sont concrètement pris en charge. La *Réception du care* (*care receiving*) questionne à posteriori la prise en charge afin de savoir si les besoins du destinataire ont été bien identifiés et si les moyens mis en œuvre par le pourvoyeur ont été féconds.

Des initiatives comme *Vogue in Lille* permettent l'instauration de relations avec un environnement humain qui participent à la réduction de la vulnérabilité problématique, leur démarche ne va que rarement au-delà de la première phase du *Care* énoncée par Tronto. Toutefois, elles sont des extensions à la prise en charge car sont des tremplins pour rejoindre la scène parisienne et intégrer une *House* où une *Mother* veille au bien-être de ses enfants. Le rôle des *Mothers* dans la communauté est perçu à juste titre comme une charge importante de responsabilités qui peut par contre être partagé

³⁹ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 63.

à l'intérieur d'une *House*. Cette conception rejoint sur plusieurs points le volet politique de la réflexion de Tronto pour qui un *Care* démocratique pourrait résoudre des problèmes en partie liés au déni de la vulnérabilité :

Chacun devrait recevoir un *care* adéquat tout au long de sa vie [...]. L'égalité d'accès au *Care* implique que le *Care* soit considéré comme un bien public et commun dont l'organisation concerne la collectivité dans son ensemble, et non comme un bien individuel qu'il reviendrait aux individus de se procurer en fonction de leurs ressources particulières. La privation du *Care* [...] peut accentuer les inégalités d'accès au *care* déjà existantes, en permettant aux membres des groupes économiquement et socialement privilégiés de bénéficier d'un *Care* payant de qualité, tandis que les membres des groupes les moins favorisés seraient contraints de s'appuyer sur les solidarités familiales ou communautaires, quand ils ne seraient pas simplement privé d'accès au *Care*.⁴⁰

Tronto défend alors l'idée d'une démocratisation ou sociabilisation du *Care* qui repose sur le caractère public d'une prise en charge où chacun se voit concerné par le *Care* puisque tous les individus sont fondamentalement vulnérables, tous sont des destinataires de *Care*. La mentalité *Ballroom* rejoint Tronto sur sa conception de la dispensation du *Care* comme un processus lent et c'est en partie cette somme de responsabilités à long terme qui s'avère être un frein au désir d'être *Mother* :

Franchement c'est pas mon domaine, c'est pas à moi de le faire. Moi je suis qu'une — qu'un pion dans le *voguing*, tu vois ce que je veux dire ? Je marque ma place, je prends ma place petit à petit mais moi je suis pas pressée. À cinquante ans je serai encore là alors pourquoi aujourd'hui, à vingt-six ans vouloir me précipiter alors que je sais que dans vingt ans je serais toujours là ? Donc j'aurai commencé très très jeune à vouloir devenir *mother* et ça va me pourrir la vie à trente ans, à trente-cinq ans ? Non. Moi c'est quelque chose sur du long terme. Toutes les personnes que je rencontre dans la *Ballroom*, dans *Vogue in Lille* bah normalement [...]même dans quinze ans on est encore ensemble.⁴¹

Il faut noter avant tout la façon dont Maylisse Amazon a de se définir tel un pion se déplaçant sur un échiquier. Cette métaphore du jeu d'échecs ne la destitue pas de toute ambition personnelle mais elle les met au service de la même cause qu'est la reproduction de la société pour sa pérennité. Ensuite, elle semble appréhender le rôle de *Mother* de manière dépréciative puisqu'être *Mother* serait susceptible de « lui pourrir la vie ». L'extrait n'est pas révélateur du respect et de la reconnaissance qu'elle témoigne aux figures de *Mother*. Seulement, elle a conscience que les responsabilités imputées à ce rôle sont conséquentes et que l'attention dans le souci d'autrui est perpétuelle. Elle ne s'estime

⁴⁰ *Ibid*, p. 80.

⁴¹ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon le 8 avril 2019 à Croix.

pour l'instant pas apte à pouvoir les endosser. Toutefois, c'est une idée qu'elle ne répudie pas définitivement puisqu'elle aborde sa vie au sein de la communauté de manière durable.

Il y a des proximités entre l'idée de "prendre soin" selon la mentalité *Ballroom scene*, et la conception du *Care* développée par la philosophe. Tronto conçoit le *Care* en tant qu'activité citoyenne récurrente qui ne doit pas être uniquement dispensée par des professionnels pour que toutes les classes sociales puissent en bénéficier. Maylisse Amazon se montre en accord avec la démocratisation du *Care* pour des raisons purement personnelles mais que l'on devine partagées par d'autres membres de la communauté :

J'en ai trop vus dans ma vie [des psychologues] et pour moi la psychologie c'est du copinage. C'est une personne en qui t'as confiance, en qui t'as envie de te confier [...] Il y en a une [de psychologue] dans ma vie qui m'a apporté beaucoup, Madame... Elle m'a suivie pendant onze ans, tu vois ? Toute mon enfance en famille d'accueil, elle m'a suivie et le jour où elle est partie, on te dit « Bah écoute, voilà je pars à la retraite et c'est comme ça » Elle voudra plus exercer, elle exercera plus parce que pour elle ce sera un métier et c'est pour ça que j'ai eu du mal avec le métier de psychologue et de psychiatre. Pour ne plus avoir ce sentiment d'abandon, ce sentiment de détachement.⁴²

Par leur ancrage communautaire, les vogueurs bénéficient d'une distribution du *Care* et de l'estime sociale différente de celle accordée à l'individu détaché d'un groupe comme celui-ci. Honneth identifie une transformation historique dans la réception de l'estime qui s'expliquerait par la pluralisation des valeurs et l'individualisation des rapports sociaux :

Dans les sociétés traditionnelles, unies autour de systèmes de valeurs substantielles, l'estime sociale était distribuée en référence à des fins communes et partagées. En outre, elle n'était pas distribuée aux individus en tant que tels, mais aux groupes sociaux dont ils étaient membres, en fonction de leur participation à la réalisation des fins communes. Il s'agissait alors d'une estime différentielle et verticale, qui reflétait la position occupée par le groupe dans une hiérarchie sociale elle-même définie en référence au système des valeurs partagées. [...] L'appartenance au groupe pouvait fonctionner comme une forme de protection, puisqu'elle assurait à ses membres de recevoir au moins l'estime des membres de leur groupe.⁴³

Sur ce dernier point, Maro Amazon témoigne du soutien que peut apporter une *House* en cas d'échec lors des *battles*. Les échecs sont fatalement plus nombreux que les victoires durant les *balls*. Les *vogueurs* sont nombreux à concourir dans une même catégorie pour remporter le grand prix. Le *panel* est le seul à pouvoir décider d'une victoire et son appréciation est subjective bien que guidée par les règles du *voguing*. Les décisions prises sont certes incontestables mais sont régulièrement

⁴² *Ibidem*, 24:28 – 25:05

⁴³ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 102.

source de discord. Ces conflits peuvent être analysés comme des points de tensions forts dans l'action dramatique d'un *ball*. Ces situations nourrissent les relations entre membres de la *Ballroom*. Elles construisent et déconstruisent les ententes et mésententes entre *Houses* puisque lorsqu'un membre influent qui ne figure pas au *panel* affiche publiquement son désaccord à l'issue d'un *battle* par rapport au vainqueur, le perdant peut se consoler de sa défaite en voyant son honneur défendu et son estime sociale rehaussée. Même s'il n'a pas lieu de douter du conflit, il n'en reste pas moins mis en scène. Des outils linguistiques ont même été instaurés, preuve de la récurrence de ces scènes. Quand un membre du *panel* décide de disqualifier un participant, on dit qu'il le « chop ». La traduction française la plus adéquate correspondrait à l'expression « se faire virer ». Comme en français, le terme anglais est familier et a une connotation brutale qui ne ménage pas la personne à qui elle est adressée. Selon Jérémy Patinier, on peut entendre un membre du panel être qualifié de « *Judy* », ce qui signifie que son jugement serait biaisé par ses relations privilégiées avec un participant. L'auteur fait également mention de l'expression « *Pay (it)* » : « Ignorer et s'en aller ; comme dans le cas où des juges auraient émis une décision défavorable ; « laisse passer, on va se le faire après le *ball* ».

Cette dernière définition fait écho à la distribution de l'estime sociale propre aux sociétés traditionnelles auxquelles Honneth fait référence puisque le *vogueur* bénéficie de la solidarité de sa *House* même si l'échec est avéré.

Lasseindra Ninja illustre cet aspect de l'estime sociale lors d'un *ball* où elle défend publiquement sa fille, victime d'une disqualification injustifiée selon elle. La pionnière a d'ailleurs eu l'occasion de s'expliquer à ce sujet sur France Culture⁴⁴. En faisant entendre sa désapprobation par une démonstration de son raisonnement, la *Mother* rend officielle la protection qu'elle fait bénéficier à sa *House*. Cet appui est source de reconnaissance et permet d'alimenter les relations de rivalité entre les *Houses* tout en stimulant le concept qu'Hegel avait appelé solidarité et qu'Honneth a rebaptisé estime sociale. La reconnaissance mutuelle est aussi effective dans les situations où le *vogueur* présent sur le *catwalk* entend scander le chant relatif à sa *House*. Chaque *House* s'est inventé un chant que la communauté peut entonner pour montrer son soutien et reconnaître le participant comme étant bel et bien l'un des leurs. Quand il performe, le *vogueur* porte la renommée de sa *House* sur ses épaules et contribue à forger sa réputation.

⁴⁴ *Les nouvelles vagues*, « La musique (2/5) Voguing », émission du 20/06/2017.

[<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-musique-25-voguing>]. Cons. Le 14/03/19.

Même si la *Ballroom scene* a un pied dans la distribution verticale de l'estime sociale liée à son statut de communauté, les individualités ne sont pas en reste. Une quête de l'estime sociale plus individuelle est flagrante dans des catégories telle que *Realness* ou *Face*. Elle est individuelle dans la mesure où ces catégories célèbrent l'affirmation d'identités personnelles. La première consiste pour un participant travesti ou transidentitaire à convaincre le *panel* qu'il peut passer inaperçu parmi un groupe d'hétérosexuels cisgenres. Le panel ne juge pas uniquement les concurrents en fonction de leur passing mais aussi sur leurs manières, leur *outfit*, leur attitude et leur façon de faire du *shade* aux concurrents. Par exemple, le panel peut prendre en compte l'aplomb d'une *vogueuse* qui présente ses ongles parfaitement manucurés et qui sous-entend la seconde suivante qu'elle soupçonne sa concurrente de porter des extensions capillaires. Avoir du répondant, de la répartie ; savoir se défendre est capital dans ces catégories qui soulignent par leur existence, la difficulté que les porteurs de ces identités rencontrent dans la société pour se construire tel qu'ils sont. La seconde catégorie concerne uniquement le visage des participants qui défilent dans le même contexte que celui de *realness*. Seuls des visages aux traits fins, délicats et proportionnés peuvent prétendre à la victoire. Les deux catégories mettent l'accent sur le visage, partie du corps par laquelle la reconnaissance de l'identité s'établit. L'obtention d'un prix fait ici office d'une reconnaissance identitaire chère à l'estime sociale des participants pour qui cette partie de leur identité éclipse le reste de la personnalité au quotidien et est constamment remise en cause ou niée en dehors de la *Ballroom scene*. La reconnaissance prodiguée par l'instance de légitimation des *balls* incite les *vogueurs* à être plus à même de « devenir qui ils sont ». L'autre est alors indispensable à la construction d'un rapport positif à soi.

II.A.2 Protection rapprochée : entre liens forts et liens faibles

Robert Castel, sociologue de formation spécialisé en sociologie du travail s'est penché sur des questions relatives à l'exclusion sociale. Marie Garrau analyse ses recherches sur la vulnérabilité comme résultant d'une crise des identités liées à ce qu'elle nomme « la perte de légitimité et d'efficacité des instances traditionnelles de la socialisation » à savoir la famille et l'école ou le travail. Cette perte engendre un brouillage des repères symboliques de culture commune que partagent en interne les membres de ces sphères familiales, scolaires, salariales.

La vulnérabilité apparaît alors soit comme l'envers d'un mouvement globalement positif,

promouvant des identités plus incertaines certes, mais aussi plus individualisées et plus créatives ; soit comme l'envers d'un mouvement globalement négatif, car sapant les instances sociales et symboliques sans lesquelles l'autonomie individuelle risque de se transformer en pure affirmation de soi au détriment de la collectivité.⁴⁵

Selon Castel, notre époque souffre d'une vulnérabilité problématique de masse qui pourrait être contrée par une révision des protections concernant l'emploi, fournit par l'État social. Si Castel mise autant sur le travail comme réducteur de vulnérabilité et source d'un rapport positif à soi, c'est à cause de l'impact positif que l'emploi semble avoir sur l'insertion relationnelle des sujets bénéficiant d'un travail permanent.

Il explique que les libéraux du XVIII^e siècle pensent le libre accès au travail comme la solution au développement de la vulnérabilité de masse qui a lieu à l'époque. En améliorant les conditions de travail et en fournissant du travail à toute la population, ils libèrent le dynamisme économique porté par le capitalisme naissant et fait progressivement du salariat le trait commun à toutes les couches de la population. Une société d'individus pris dans leur singularité voit le jour au détriment des communautés qui peuvent souffrir d'une réduction de solidarité familiale et territoriale. Le déficit se comprend par la mobilité qu'adoptent les individus salariés pour répondre aux besoins de leur emploi et se constate dans le phénomène de l'exode rural. La libéralisation du travail encourage la création d'une société d'individus mais ne permet pas de leur assurer une stabilité de l'emploi et donc garantie d'un salaire qui réduirait incertitudes et impuissances des ouvriers. La notion de paupérisme c'est à dire l'appauvrissement continu d'un individu ou groupe d'individus s'applique alors à ces ouvriers qui échangent leurs anciennes tutelles pour la contractualisation. Cette dernière provoque fatalement la « destruction des protections rapprochées qu'offraient les anciennes tutelles ». ⁴⁶ Les protections rapprochées sont des liens concrets qui unissent un individu à différentes collectivités comme la famille, le voisinage, la ville... Elles fournissent au sujet un point d'ancrage qui servent à l'ensemble de la collectivité de culture commune à travers des référents culturels et symboliques. Ce réseau relationnel de proximité constitue un axe autonome de l'intégration, selon Castel. Elle permet la constitution d'une identité positive qui compense en partie l'absence de ressources matérielles. Aucune protection n'a été pensée pour prendre le relais de celles qu'accordaient les tutelles et l'ancrage de proximité dans les collectivités familiales et de voisinage... Sans appartenance à un collectif structuré, un sujet est ouvertement vulnérable ; c'est ce à quoi est confronté la classe ouvrière du début de l'ère industrielle. Marie Garrau résume ainsi la situation :

⁴⁵ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op .cit., p. 189.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

La société moderne naissante se trouve ainsi traversée par une tension centrale entre ceux qui disposent d'une propriété privée leur assurant indépendance économique, considération sociale et possibilité effective de participer à la délibération politique, et ceux qui ne disposent que de leur force de travail et sont contraints de s'inscrire dans des formes nouvelles de dépendance – les relations salariales — qui se distinguent des anciennes par le fait qu'elles n'assurent aucune protection.⁴⁷

La solution pour remédier à ces inégalités sociales porteuses de vulnérabilité est proposée tardivement au début du XX^e siècle par l'invention de la propriété sociale. Sa mise en œuvre se concrétise seulement après la Seconde Guerre Mondiale grâce à la création de la Sécurité Sociale et la généralisation de l'assurance. Les individus sans propriété privée peuvent ainsi faire face aux aléas et accidents de la vie comme la maladie, la vieillesse ou le chômage. Ces améliorations transforment en profondeur la condition salariale et deviennent le nouveau socle de protection sociale. D'un point de vue salarial, elles assurent une protection conférant un statut aux salariés, une dignité aux travailleurs tout en les assurant de l'utilité de leur travail. Ainsi, elles sont vectrices d'intégration et support d'autonomie des individus non propriétaires. Les travailleurs salariés s'inscrivent dans un système de protection qui repose sur « la reconnaissance juridique du travail comme acte collectif, et reconnaissance du salarié comme membre d'un collectif de travail doté d'une existence administrative et juridique⁴⁸. » Par conséquent, l'entrée dans un système de protection se fonde non plus sur la possession d'un patrimoine mais sur la base du travail. Ce système devient le modèle privilégié d'identification car il garantit à l'individu non propriétaire un ensemble de ressources matérielles et lui reconnaît une place dans la coopération sociale. Aujourd'hui la précarisation de l'emploi et la transformation des modalités d'interventions de l'État social provoquent une remontée de la vulnérabilité de masse. Les classes populaires sont les premières touchées. Le travail ne fait plus office de socle de protection sociale. L'intervention régulatrice de l'Etat assurait et assistait les individus en incapacité de travailler. Actuellement, la distribution des aides sociales concerne majoritairement non pas des individus en incapacité de travailler mais des individus éprouvant des difficultés à s'intégrer dans l'ordre social du travail. Depuis les années 1970, la hausse du chômage et la précarisation de l'emploi réclament la nécessité de créer de nouvelles aides sociales. Castel prend l'exemple du RMI, revenu minimum d'insertion dont la fonction n'est ni d'assurer ni d'assister. Pour lui, son existence témoigne de l'idée que les situations de vulnérabilité pouvaient constituer une modalité acceptable de l'existence sociale alors que l'objectif de la société salariale était de faire disparaître ces situations de vulnérabilité. Ces aides sociales créent une catégorie de population dépendante d'un *régime d'existence*.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 175.

Le remplacement du RMI par le Revenu de solidarité active en 2008 a contribué à renforcer ce nouveau régime d'existence sociale, en légitimant l'idée qu'une existence oscillante entre aide sociale et travail précaire pouvait constituer un mode d'existence pérenne, et en promouvant l'idée selon laquelle le travail pouvait se réduire à une simple activité rétribuée et non constituer le support d'une intégration et d'une protection sociale étendue.⁴⁹

Castel insiste donc sur l'importance du statut dû à l'emploi, vecteur de protection sociale. Ces recherches sur la cohésion sociale lui ont permis de définir quatre zones de l'espace social sur lesquelles peuvent se situer tout individu. La vulnérabilité est divisée en différents degrés correspondant à ces zones où la protection est plus ou moins assurée. La première zone qu'il identifie est celle de l'*intégration*. Elle est la plus confortable car correspond à ceux ayant un emploi stable et des supports relationnels solides, ce qui aboutit à un haut niveau de protection. Cette zone explique les raisons pour lesquelles Castel voit dans les formes de protections des droits sociaux dispensées par l'État, la solution à la vulnérabilité problématique. Toutefois il souhaite qu'elles soient repensées parce qu'actuellement, ces formes d'assistances représenteraient une manière viable de mener sa vie et minimise le pouvoir des protections et formes de reconnaissances produites par l'emploi. Il est nécessaire de cumuler cette protection avec la protection garantie par l'insertion dans un réseau relationnel de proximité (famille, voisinage, citoyens d'une même ville, etc...) au risque de se retrouver dans des zones d'intégration et de protection de l'espace social précaire à savoir la zone de la vulnérabilité, de la désaffiliation et de l'assistance. Sur un spectre, si la zone de l'intégration est la plus confortable, celle de l'assistance est la plus délicate. Elle correspond aux individus dans l'incapacité de travailler mais qui connaissent tout de même une forte insertion sociale. Cette zone est propice à l'accroissement de la vulnérabilité car elle rend les individus consciemment dépendants de leurs protections rapprochées. Les sujets s'identifiant sur la zone de la vulnérabilité bénéficient d'une autonomie plus conséquente que ces derniers mais cumulent tout de même précarité du travail et fragilité relationnelle. Le niveau de protection ressenti est faible. La zone de désaffiliation théorisée par Castel lui-même fait référence à une population sans travail et en situation d'isolement social. Elle aboutit à une absence de protection face aux risques de la vie tels que la maladie par exemple. Rares sont les *vogueurs* à pouvoir s'inscrire dans la zone de l'intégration. Toutefois le modèle d'intégration que promeut Castel ne fait pas dépendre la vulnérabilité de ressources matérielles dues au travail mais elle serait plutôt la conséquence d'un déficit de liens. « Être vulnérable ne signifie donc ni être subordonné, ni être pauvre, mais être inscrit dans des relations sociales instables et

⁴⁹ *Ibid.*, p. 187.

fragiles ⁵⁰». Pour résumer, Castel constate un accroissement de la vulnérabilité quand une population est contrainte de quitter les protections rapprochées à savoir son ancrage au sein de la famille et de la cité en vue d'un emploi. L'emploi fournit toutefois d'autres protections garanties par l'Etat. L'individu intégré est celui qui n'a pas subi d'exode rural et parvient à cumuler toutes ces protections. Une enquête approfondie sur l'emploi et l'intégration dans des réseaux humains de proximité mériterait d'être réalisée auprès d'un grand nombre de membres de la communauté *Ballroom scene*. Les résultats permettraient d'éclaircir la source de leur vulnérabilité problématique dont les suppositions formulées ici sont influencées par les études de Castel, l'étude de la sociologie des réseaux sociaux et s'appuient sur les entretiens de deux membres pleinement intégrés à la communauté.

Les profils de *vogueurs* interrogés ne cumulent ni emploi ni intégration dans la famille et la cité. L'accès à l'emploi s'avère difficile en France en raison de la discrimination et de la double ou triple stigmatisation qui pèse sur les *vogueurs* (couleur de peau, orientation sexuelle, transidentité). Peu de *vogueurs* dont le métier n'est pas affilié à la *Ballroom scene* (danseur, modèle, DJ) semblent travailler en entreprises ou en collectivités. Par conséquent ils ne bénéficient pas d'un réseau de collègues. Certains tentent de développer une activité d'auto-entrepreneur comme c'est le cas de Maylisse qui travaille parfois depuis chez elle en tant que designeuse tout en sachant qu'elle ne peut prétendre vivre décemment de cette unique source de revenus. Les *vogueurs* ne semblent pas plus intégrés dans un collectif de proximité. Le plus couramment, ils habitent seuls et ont connu par le passé ou connaissent encore des difficultés d'ordre affectif avec leur entourage proche. Pour beaucoup, ils ont été amenés à quitter leur quartier et s'éloigner de leur réseau relationnel de proximité en raison de leur homosexualité ou transidentité comme en témoigne Kiddy Smile par l'analyse de son clip *Let a b!tch know* :

Maylis Besserie : On est dans une cité, on voit les barres, les barres d'immeubles et puis il y a un groupe qui arrive.

Kiddy Smile : Un groupe de jeunes noirs dont on dira qu'ils assument leur sexualité, qui sont en bas d'un bâtiment en train de *twerker*, donc complètement l'opposé de ce que les gens s'attendent à voir. Pas forcément dans les visuels mais dans les actions.

Maylis Besserie : On reprend les codes de l'imagerie un peu hip-hop, la cité, dehors, etc. sauf que les codes vestimentaires sont légèrement différents.

Kiddy Smile : C'est pas reprendre les codes du hip hop, c'est se réapproprier des codes urbains parce que, moi je viens de cet environnement-là, je ne me réapproprie rien du tout, j'ai grandi avec ça, j'ai contribué à ça, [...] j'ai traîné en bas des immeubles comme tout le monde et tout sauf que c'était quand même très difficile pour moi d'être là, dans cet environnement en tant qu'homosexuel

⁵⁰ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 178.

affirmé. Donc mon but était pour moi de, de reprendre possession de quelque chose dans lequel, duquel on a dû se séparer quelque part. Parce que si on veut assumer sa sexualité c'est compliqué dans la cité puisque l'homosexualité est vue comme une forme de faiblesse et qu'en milieu urbain, on se doit d'incarner quelque chose de fort et de puissant et l'homosexualité n'est pas vue comme ça. Du coup c'était important pour moi de pouvoir me réapproprier mon milieu naturel et qui est aussi le milieu de beaucoup de ces gens [les membres de la *Ballroom scene*].

Mailys Besserie : Et si, aussi, le *voguing*, en tout cas la *Ballroom* quittait justement l'univers uniquement de la *Ballroom* et arrivait dans n'importe quel milieu urbain y compris une cité ?

Kiddy Smile : En fait, c'est exactement ce que j'étais en train de dire, c'est que c'est déjà dans la cité mais c'est caché. Parce que tous ces jeunes, ils viennent de là, ils étaient très à l'aise, pas tous, il y en a qui viennent beaucoup des Antilles...⁵¹

Pour Castel, se priver d'un réseau relationnel de proximité tel que le voisinage auquel Kiddy Smile fait référence également, c'est se priver d'un axe autonome de l'intégration puisque ces réseaux sont des points d'ancrage conséquents dont les membres partagent des référents culturels et symboliques. Ils peuvent donner naissance à des formes d'assistance et nouer des relations de reconnaissance constitutive d'une identité positive et qui compensent en partie l'absence de ressources matérielles ou l'occupation d'une position sociale subalterne. Pour se soustraire à une pression sociale et pour préserver leur intégrité, les *vogueurs* préfèrent se passer de cette protection rapprochée. La démarche revendicatrice de réappropriation culturelle de Kiddy Smile jumelée à l'esthétique de l'absence du *voguing* convergent vers le concept Honnethien de *Lutte de reconnaissance*. Il s'agit d'un processus de formation du rapport pratique à soi à travers des attentes de reconnaissance formulées à l'égard d'un autrui approbateur, d'une instance de légitimation.

Le clip de Kiddy Smile peut être analysé comme une quête de reconnaissance symbolique qu'il désire du réseau relationnel de proximité pour sa communauté. Il s'exprime pour une majorité des membres de la *Ballroom scene* qui ont été contraints ou ont préféré quitter leur milieu d'origine faute de ne pas être totalement conformes aux attentes du réseau relationnel de proximité. L'homosexualité des *vogueurs* leur fait défaut dans l'intégration à la vie sociale du quartier ou de la cité dans la mesure où elle est perçue comme antinomique à la virilité ; virilité qui véhicule l'idée de puissance. Ainsi vulnérabilité et homosexualité sont perçus dans ce contexte comme des synonymes, et l'homosexualité est mise à la marge.

Kiddy Smile semble être dans l'attente d'une confirmation de ces propriétés pratiques par

⁵¹ *Les nouvelles vagues*, France culture, 20/06/17, émission consultée le 14/03/19 et disponible en ligne à l'adresse, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-musique-25-voguing>, [time code 24:06- 26:22, propos retranscrits par Alix Caron]

l'instance de légitimation que représente la cité. L'escamotage des signes de la vulnérabilité dans les *balls* et la démarche hyper-assurée des personnages tendent à montrer que l'homosexualité peut être associée à la puissance et à la force. C'est le propre des catégories tels que *twister*, où concourent les homosexuels aux muscles et à la carrure développés, ce qui ne laisse aucun doute quant à la virilité qu'ils véhiculent. Sa démarche est motivée par un refus de renoncer à x ou y à savoir à son identité sexuelle et à son identité territoriale sociale et collective. Comme beaucoup, il fait l'expérience du conflit tragique où le sujet convoite toujours deux éléments et ne peut atteindre le premier qu'à la condition de sacrifier le second ou inversement. Les *vogueurs* qui ont grandi en cité partagent l'itinéraire moral suivant : d'une part, ils ont constaté que leur intégrité physique et leur intégration au sein de la cité se portaient mieux dès lors qu'ils renonçaient à assumer leur homosexualité grâce à un contrôle de l'information de soi. D'autre part, ils ont vécu des situations en dehors de la cité où leur homosexualité n'était pas perçue comme un fardeau mais où leur origine populaire et sociale et leur couleur de peau leur ont été préjudiciables. Ces expériences trouvent un écho aux propos de Marie Garrau quand elle affirme que si x et y ne sont pas accessibles ensemble ce n'est pas parce que l'un serait irrationnel, mais parce que le contexte dans lequel se trouve les agents, ici les *vogueurs* rend leur accessibilité commune impossible. Ce constat entraîne une vulnérabilité non pas relative à l'homosexualité ou à l'origine sociale mais parce que les *vogueurs* concernés s'aperçoivent de la limitation de leur pouvoir d'agir, ce qui induit nécessairement l'expérience du déchirement et de la perte. Dans la fiction, Kiddy Smile concilie x et y sans rencontrer de difficulté tout en ayant conscience que ce n'est pas envisageable actuellement sans courir le risque de subir des dommages physiques et psychologiques comme l'a prouvé le tournage du clip. Le chanteur dit à ce sujet : « On s'est retrouvé confrontés à la population qui nous a vus, nous, avec nos perruques et talons. Ça a été assez violent quand même, il y a des gens qui sont venus nous jeter des trucs, il y a une fille qui s'est fait tordre le bras... ».⁵²

Cette réappropriation culturelle n'est toutefois désirée qu'après avoir passé un temps long dans la communauté *Ballroom* puisque cette dernière agit également comme une instance de légitimation dans le processus de construction identitaire. Elle est source de reconnaissance et oriente les *vogueurs* vers un cheminement de double réappropriation identitaire et culturelle. La pratique du *voguing*, la confrontation avec l'esthétique de l'absence et le désir de réinvestir la cité représenté par *Let a b!tch know* de Kiddy Smile ont un objectif commun qui est celui de se soustraire aux exigences sociales qui nourrissent stéréotypes et stigmates. Non seulement la communauté est différente d'une norme dominante mais surtout différente de l'image et des attentes que les normes lui font endosser.

⁵² *Ibid.*, *Les nouvelles vagues*, [time code 28:01- 28:14, propos retranscrits par Alix Caron]

Le problème des stigmatisés — donc la vulnérabilité des *vogueurs* — naît des contacts mixtes, c'est à dire, selon Goffman, des contacts, instants, rencontres, confrontations où « normaux » et stigmatisés se trouvent matériellement en présence les uns des autres. Il n'est pas rare que normaux et stigmatisés manifestent la volonté d'organiser leur vie de façon à éviter la mixité des contacts. Goffman suppose que le stigmatisé aura à subir davantage les conséquences de tels arrangements dans la mesure où « l'individu stigmatisé peut faire de son désavantage une base d'organisation pour sa vie à condition de se résigner à la passer dans un monde diminué⁵³ ». Maro Amazon semble avoir conscience des désavantages qu'un tel repli communautaire engendre dans son rapport pratique au monde :

Maro Amazon : Le fond de la *Ballroom*, franchement c'est très bien, on est tous là pour s'encourager, pour survivre à ce monde, genre...

Maylisse Amazon : ça nous laisse croire le temps d'un *ball* qu'on est quelqu'un...

Maro Amazon : et puis même...

Maylisse Amazon : avant de retourner dans nos vies...

Maro Amazon : parce qu'on va pas se mentir...

Maylisse Amazon : c'est difficile pour nous...

Maro Amazon : Parce que vraiment on l'oublie hein [« ce monde »], quand on est vraiment dans la *Ballroom* t'oublies...

Maylisse Amazon : T'oublies les problèmes..

Maro Amazon : T'oublies les problèmes et t'oublie ne serait-ce que les hétérosexuels, le monde hétérosexuel, non mais vraiment, et tu crois que ta vie...Il y a des gens c'est des *Ballroom* girls c'est à dire que c'est des girls qui vivent du *voguing*, c'est à dire que, elles dorment, elles se réveillent, « *voguing, voguing* ». Moi j'ai pas envie que ce soit ça parce que c'est une facette

Maylisse Amazon : Mais c'est important d'y aller

Maro Amazon : C'est important d'y aller, parce que j'aime bien et que ça me donne confiance en moi et que j'aime bien, c'est beau. C'est de l'art pour moi. Mais en soi, en soi euh...À la base c'est une culture et là maintenant c'est comme si je te disais j'ai pas envie de faire partie de cette culture. Je dis pas ça mais genre en mode ça peut devenir néfaste, ça peut devenir néfaste. T'oublies les hétérosexuels, quoi.⁵⁴

Pour désigner ceux qui se privent consciemment des contacts mixtes, Goffman emploie l'expression d' « isolé volontaire ». Ces derniers se privent de l'information salutaire que serait

⁵³ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps, op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

susceptible de leur renvoyer les rapports sociaux. Un tel isolement serait propice à la dépression, l'angoisse et amènerait l'isolé social à s'enfoncer dans les soupçons compte tenu de sa situation. Goffman cite Sullivan pour appuyer son propos :

La peur qu'éprouve un individu de ce que les autres pourraient lui manquer d'égards à cause de quelque chose qui apparaît chez lui entraîne une insécurité permanente dans ses rapports avec les gens ; et cette insécurité découle [...] de quelque chose contre quoi il sait qu'il ne peut rien ». Or, un tel processus représente une déficience presque fatale des structures du moi, car celui-ci se voit incapable de déguiser ou d'exclure une formulation précise qui dit : « Je suis inférieur. Donc les gens ne m'aiment pas, et je ne peux pas être en sécurité avec eux. »⁵⁵

Le sentiment d'incertitude, indice de la vulnérabilité domine. Le stigmatisé a alors tendance à appréhender le monde de manière défensive. L'incertitude est constante dans les situations de contacts mixtes où il ne peut anticiper l'attitude des normaux à son égard. Il n'est jamais certain que la façon dont il va être identifié et accueilli ne va pas plus porter préjudice en raison de son stigmaté. De plus, même si les normaux semblent ne pas accorder de crédit à son stigmaté, il « naît chez le stigmatisé le sentiment qu'il ignore ce que les autres pensent vraiment de lui⁵⁶ ». L'incertitude se réduit quand le stigmatisé est en présence de pairs, d'*êtres compatissants* affligés du même stigmaté. L'itinéraire moral qu'ils ont en commun leur permet d'échanger sur leurs expériences similaires et leur évolution sur l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes. Voilà pourquoi les *vogueurs* trouvent un grand intérêt à rester dans l'entre-soi de la *Ballroom scene*. Toutefois l'apport de cet entre-soi peut être nuancé par les conséquences du renoncement à une partie du monde qui s'applique aux isolés volontaires et auquel Goffman fait référence. Ils ne peuvent être en capacité de mobiliser les ressources matérielles et symboliques que fournissent l'ancrage dans les réseaux de proximité parce qu'ils s'en sont coupés ou éloignés. Tous les *vogueurs* ne s'estiment pourtant pas être dans la situation d'isolé volontaire. À la question : « entretiens-tu des liens forts avec des personnes non issus de la communauté ? » Maylisse Amazon répond :

Ah oui, plein. Alors attention, je n'apprécie pas que les gens du *voguing* mais c'est clair que mon relationnel est du à 90% dans la *Ballroom*, tu vois. Aujourd'hui, j'ai oublié, j'ai arrêté plein d'amitié avec les gens parce que ma seule passion, mon seul objectif à moi c'est la *Ballroom* tu vois. Alors oui, j'ai plein d'amis à côté forcément, par rapport à la danse, par rapport aux vacances, par rapport à quand j'étais jeune mais ils auront pas autant d'importance qu'une personne qui fait du *voguing* pour moi.

⁵⁵ Harry Stack Sullivan, *Clinical Studies in Psychiatry*, W. W. Norton and Company, New York, p. 156.

⁵⁶ Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 26.

Une question sur la fréquence à laquelle elle rencontre ses amis est posée ensuite. « Sur l'échelle d'une semaine vois-tu une ou deux personnes qui n'ont aucun lien avec la *Ballroom scene* ? », l'interrogée constate :

Non. C'est quand même assez rare de fréquenter des gens qui ne voguent pas. J'ai une amie qui s'appelle....., c'est ma meilleure amie, mais je ne te mens pas que ça fait des années où je trouve que et moi on se perd un peu, dans le sens où j'ai plus [je n'ai plus] de points communs avec elle à part notre passé.⁵⁷

Si des profils ne *vogueurs* ne s'estiment pas en situation d'isolement, ils ne cumulent pas pour autant les gardes rapprochées et l'ancrage dans de multiples réseaux de proximité préconisé par Castel pour faire face aux situations de trouble. Le cas de Maylisse Amazon est différent de la majorité des membres de la *Ballroom*. Les initiatives qu'elle a prises pour exporter le *voguing* à Lille lui donnent accès à un statut dit « professionnel ». En raison du fait que la plupart de son temps, de ses actions et de ses pensées sont tournés vers le groupe auquel il appartient, un individu stigmatisé peut devenir un représentant de sa catégorie et parler en son nom. Sa notoriété et sa qualité de porte-parole l'amène à sortir du cercle fermé de ses semblables. Dans ce cadre, il rencontre d'autres dirigeants issus de groupes différents. Ces rapports agrandissent son réseau relationnel et lui fournissent une banque de liens qu'il pourrait potentiellement utiliser comme des passerelles entre les différents groupes.

Maylisse Amazon en fait actuellement l'expérience. Des étudiants, des journalistes, des associations et responsables d'événements la sollicitent en tant que référente de l'association *Vogue in Lille*. Non seulement, ces nouveaux liens élargissent le nombre de ses réseaux sociaux mais lui renvoient également une reconnaissance semblable à celle de l'estime sociale : son rôle de représentante est aussi légitimé par l'attention que des individus non issus de la communauté lui manifestent. Concrètement, elle peut aussi réactiver ces liens au moment opportun si besoin comme lorsqu'elle choisit de demander de l'aide à une étudiante afin de traduire du français à l'anglais le programme de la petite vogue night qu'elle organise. La position de leader dont elle bénéficie lui permet d'accroître sa connaissance du monde auquel le reste des isolés volontaires a renoncé.

Les bénéfiques de tels liens coïncident avec la thèse de la force des liens faibles de Granovetter. Ce dernier s'inscrit dans la sociologie des réseaux sociaux. Cette étude ne correspond pas uniquement aux réseaux sociaux en ligne mais concerne l'ensemble des relations entre les individus et les groupes d'individus à travers des réseaux — qu'il s'agissent de réseaux physiques ou alors des réseaux dématérialisés via des moyens de communication modernes relatifs aux nouvelles technologies. Si la

⁵⁷ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon le 8 avril 2019 à Croix.

notion de réseau pose peu de soucis de compréhension, celle de sociabilité peut être mal interprétée. Ici, la sociabilité ne fait pas référence à une « qualité intrinsèque d'un individu qui permettrait de distinguer ceux qui sont « sociables » de ceux qui le sont moins.⁵⁸» Elle renvoie à l'ensemble des relations et des formes de relations que les individus entretiennent. Il existe deux types de liens relationnels. Ou un individu est lié à un autre par un lien fort ou il est lié à lui par un lien faible. Granovetter a démontré que contrairement aux idées reçues, les liens forts sont moins favorables à l'intégration qu'au repli communautaire. Les liens faibles, eux, sont propices à la mobilisation dans l'action collective et donc à la cohésion sociale.

Une enquête de terrain plus ciblée sur l'entourage des *vogueurs* serait nécessaire pour confirmer ces suppositions mais les entretiens effectués dans la communauté portent à croire que les *vogueurs* cumulent leurs liens forts et leurs liens faibles à l'intérieur de la *Ballroom scene*. Or, les bénéfices des liens faibles se feraient ressentir si les personnes qu'ils unissent ne font pas partie du même cercle. Les liens faibles favorisent la circulation des informations entre réseaux disjoints parce que les individus qu'ils unissent n'évoluent pas dans les mêmes milieux. Ils sont susceptibles de créer des ponts entre les groupes en procurant des informations qui n'y sont pas disponibles. Plus un individu cumule de liens faibles, plus son accès à des informations auxquelles son groupe social n'a normalement pas accès est favorisé.

Granovetter a vérifié cette théorie avec une enquête sur les processus de recherche d'emploi. Sur un panel de trois-cent cadres, techniciens et gestionnaires ayant récemment changé d'emploi, il constate que plus de la moitié d'entre eux ont pris connaissance de l'offre d'emploi par leurs relations personnelles. Sur cette moitié, 55,6% estiment voir le contact leur ayant permis de trouver l'emploi de manière occasionnelle (moins de deux fois par semaine et plus d'une fois par an). 27,8% ne voient que rarement le contact porteur de l'information (une fois par an ou moins). Seulement 16,7% des personnes interrogées sont souvent en contact avec lui (plus de deux fois par semaine). Granovetter en conclut que les liens faibles sont des « instruments indispensables aux individus pour saisir certaines opportunités qui s'offrent à eux, ainsi que pour leur intégration au sein de la communauté ».

59

Ainsi, plus un individu a de contacts isolés les uns des autres, plus son pouvoir d'agir est grand. Plus un individu possède de liens faibles, plus il peut trouver une solution pour se tirer d'une situation délicate en activant ses contacts. Il est peu probable que la solution vienne des liens forts. L'entourage proche est moins susceptible de trouver une solution à laquelle l'individu en difficulté n'ait pas déjà

⁵⁸ Michel Forsé, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'année sociologique*, vol. 41, 1991, p. 247.

⁵⁹ Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, Paris, 2011, p. 49.

pensé puisque les liens forts unissent des personnes semblables dont les connaissances sont similaires. C'est dans ce type de cas où le repli sur soi de la communauté *Ballroom* peut être nuisible et désavantager ses membres qui fréquentent très majoritairement des individus au même itinéraire moral.

À l'échelle d'une vie, les liens peuvent se transformer et des liens faibles peuvent devenir des liens forts tout comme des liens forts peuvent muer en liens faibles. Les deux profils de *vogueurs* sur qui se basent mon étude peuvent être cités à titre d'exemple. Un lien faible unissait Maylisse Amazon à Maro Amazon puisqu'ils avaient une relation en commun. Cette relation était considérée comme un lien faible pour la première et un lien fort pour le second. Cette relation a rendu possible la création d'un nouveau lien faible qui a été l'opportunité pour Maylisse Amazon de rentrer dans *la Ballroom scene* puisque c'est par le biais de Maro Amazon qu'elle a découvert la communauté. Tous deux ont pu développer leur relation grâce au réseau social en ligne facebook sans quoi leur amitié n'aurait certainement pas lieu d'être.

Les réseaux sociaux en ligne massivement utilisés par les membres de la *Ballroom scene* prennent la forme d'une sociabilité à distance. Hugon les considère comme des instruments pour remédier à l'isolement qui permettent de « retrouver un sentiment d'appartenance à un collectif ⁶⁰ ». Contrairement à ce que suppose la thèse du déclin social lancé par Putnam, il a été prouvé que le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication n'était pas responsable de l'affaiblissement de cohésion et d'intégration sociale constaté dans les années 1990. Internet et les réseaux sociaux ont favorisé le développement de liens faibles dont la force a été prouvée ci-dessus. Les détracteurs de Putnam ont montré que ces outils d'informations et de communication n'étaient pas représentatifs d'un déclin de la sociabilité mais de l'avènement d'une nouvelle sociabilité. De plus, même s'il est utilisé dans une sphère domestique qui limite les interactions sociales, internet « est plutôt lié à la culture des sorties dont sont porteuses des fractions jeunes et diplômées de la population, celle dont le mode de loisirs est le plus tourné vers l'extérieur du domicile et la participation à la vie culturelle est la plus forte. ⁶¹ »

En effet c'est par le réseau social en ligne facebook que les individus intéressés par la danse et la culture *voguing* contactent pour la première fois Maylisse Amazon. L'information concernant

⁶⁰ Stéphane Hugon, *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, CNRS Editions, Paris, 2010.

⁶¹ Olivier Donnat, « Pratiques culturelles et usage d'internet », *Culture Etudes*, vol. 3, 2007.

[<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2007-3-page-1.htm>]. Cons. Le 12/04/19.

l'existence de l'association *Vogue in Lille* et celle des trainings de *Vogue Fem* circule surtout par ce biais, même si le bouche à oreille et des événements auxquels l'association a participé tel le salon LGBT et Serie Mania ont aussi apporté de nouveaux membres. Les réseaux sociaux en ligne sont propices à la rencontre et à l'action collective tout en limitant les risques de subir des situations de vulnérabilité auxquelles les profils de *vogueurs* sont accoutumés. Ils combinent contrôle de l'information et processus de construction de l'identité sous le regard des autres, élément qui n'est pas anodin pour des individus qui mettent leur identité contestée sur le devant de la scène.

Il est possible de rapprocher le contrôle des informations relatives à l'exposition de soi sur les réseaux sociaux en ligne et le contrôle de l'information dans la façon de se présenter aux autres pour éviter les conflits en cité. Dans les deux cas, l'intégration est toujours recherchée afin de bénéficier d'une identité pratique intacte et de limiter les situations d'exposition à la vulnérabilité. Pour se faire, recevoir et témoigner de l'amour, du respect et de l'estime à autrui est, selon l'éthique de la reconnaissance d'Honneth, la clef pour y parvenir. Si les situations de vulnérabilité n'ont pu être évitées, cumuler liens faibles, liens forts et ancrage dans différents réseaux de proximité pour y remédier est nécessaire.

Enfin, la cité semble être un point culminant dans la construction identitaire au vu du besoin des *vogueurs* d'y revenir, couplé au pouvoir que Castel prête aux réseaux relationnels de proximité. Cet élément, si on le rapproche des « déracinés » auxquels fait référence Martine Segalen dans *Rites et rituels contemporains*, permet d'appréhender les *Balls* comme ayant des fonctions rituelles. Ce sont, selon Martine Segalen, les nouvelles classes moyennes aux contours incertains qui s'emparent des rituels sportifs tel que la course à pied en raison de leur « identités perdues au futur flou ». Cette définition peut également s'appliquer à l'identité des *vogueurs*. Que ce soit par la course ou le *voguing*, les deux groupes « trouvent dans ces activités les espaces d'une communion collective qui leur manque dans leur vie quotidienne⁶² ».

⁶² Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, op. cit., p. 67.

II.B Balls : L'exercice de l'autonomie

II.B.1 Un espace mental de liberté

Laurent Devèze conçoit la performance comme une expérience intime du chaos. Il s'agirait de quelque chose de nécessairement immersif et qu'il faut vivre pour comprendre. Le spectateur y parvient à condition de « se mettre en état de com-pâtir ». ⁶³ Le site internet du CNTRL définit ce verbe transitif par sa racine latine « compati » ⁶⁴ qui signifie « souffrir avec ; prendre part aux souffrances de ». Les membres de la communauté *Ballroom scene* – fondée en réaction à une marginalisation vis à vis de normes sociétales – possèdent cette capacité à compatir en raison des discriminations similaires vécues au quotidien. La communauté rassemble des individus en situation de rejet selon des critères d'orientation sexuelle, d'identité de genre et d'origine. Les *Balls* ont la spécificité de fédérer toute cette frange de la population considérée comme une minorité. Ils encouragent une forme de solidarité et d'entraide tout en stimulant le dépassement de soi des participants: l'enjeu majeur des *Balls* reste la compétition et le défi à travers le format *battle* du *voguing*. Si les *vogueurs* s'affrontent avec virulence sur le *catwalk* pour amener leur *House* au sommet et se prouver leur propre valeur, aucune trace d'animosité ne persiste en dehors des *Balls* ; seule la connivence demeure, comme en témoigne Maylisse Lopeze, issue de la *House of Amazon*, membre active de la *Ballroom scene* en France, à la tête de l'association *Vogue in Lille* depuis septembre 2018.

Même si quand tu nous entends parler comme ça entre nous et parce que chaque personne de la ballroom c'est comme ça, on a des égos, on a des histoires avec les uns et les autres, par contre si maintenant devant le ball, juste devant la porte du ball, il y a un homme, une personne de l'extérieur, qui vient et que lui et moi on n'est pas dans la même house, on s'aime pas pour quoi que ce soit, juste le fait qu'on soit des vogueurs, qu'on fasse partie d'une ballroom, on va te niquer ta mère, tu vois ? Il ne faut jamais, jamais essayer pendant un *ball* de faire une crise d'homophobie parce que tu vas te retrouver avec des blacks de deux mètres en talons qui vont te faire des trucs et jamais de ta vie tu pourras t'en remettre. Ça c'est la force de la ballroom. C'est que oui, on est *shade* entre nous à l'intérieur mais à l'extérieur, on est tous forts les uns envers les autres. On se soutient vraiment, on s'entraide et c'est pour ça qu'à l'intérieur on peut se permettre de se faire du *shade*. On peut se permettre de s'insulter parce que c'est temporel [temporaire]. ⁶⁵

Les propos de Maylisse Amazon correspondent de nouveau à la définition anthropologique de la

⁶³ Laurent Devèze, « Performance, une expérience du chaos » in Guy Freixe,(dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*, Broché, Paris, 2017, p. 48.

⁶⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNTRL), définition de Compatir, verbe transitif indirect, consulté le 04/05/2019, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://cnrtl.fr/definition/compatir> .

⁶⁵ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

vulnérabilité, perçue davantage comme un bien que comme une faiblesse. Effectivement, la communauté *Ballroom scene* n'aurait pu perdurer sans une oppression constante sur ses membres. Elle permet aux vogueurs de s'exprimer et plus particulièrement de trouver une écoute grâce à l'existence des *Houses* et à leur fonction de seconde famille, ainsi qu'à celle des spectateurs habitués, des pairs. Ils sont indispensables au bon fonctionnement des *Balls* car ils tiennent à la fois le rôle d'émetteur et de récepteur de l'énergie de la soirée. Nombreux sont ceux qui pratiquent également ou ont pratiqué le *voguing*. À défaut, ils en connaissent les codes et les règles et peuvent alors nourrir et être nourris par la performance. Assimiler la culture et la grammaire de la discipline et de la *Ballroom* résulte d'un long processus d'intégration. Pour entrer dans cette communauté, l'endurance est de rigueur dans la mesure où les membres avertis défendent et protègent à travers la culture des *Balls* un « espace mental de liberté »⁶⁶. Dans cette même veine, Jérémy Patinier emploie le terme « d'exutoire »⁶⁷, Kiddy Smile celui de « résilience »⁶⁸ pour expliquer la fonction d'un ball. Pour Kevin Ovni Burris, à l'origine, les *Balls* représentaient « pour les drags une belle échappatoire, un moyen d'expulser par la danse la souffrance et l'oppression qu'elles ressentaient.»⁶⁹

Cette échappatoire est rendue possible par l'aspect communautaire, par le fait de se savoir entouré d'individus partageant les mêmes difficultés. Les *Balls* sont l'occasion de se constituer un entourage où *qui se ressemble s'assemble*, chose qui est complexe en dehors car les membres de cette communauté souffrent d'un phénomène d'invisibilité sociale. Cet entourage à l'écoute, en capacité de compatir permet à la communauté l'expression de sa voix propre par le biais du langage corporel qu'est le *voguing*. Que de la vulnérabilité puisse découler une aptitude à s'exprimer peut sembler paradoxal au premier abord. C'est usuellement à la conception expressive de l'autonomie que l'on prête la faculté de développer la capacité d'un sujet à s'exprimer. Il est souvent présumé que vulnérabilité et autonomie ne sont pas compatibles. Or, chaque individu est considéré comme vulnérable car doté d'un corps qui donne accès à un pouvoir d'agir tout en imposant des limites physiologiques à ce pouvoir. Il n'est pas en capacité de subvenir seul à ses besoins. Il est vulnérable puisque dépendant du pouvoir imprévisible d'agir d'autrui et de son incapacité à anticiper l'action des autres. La dépendance inclut aussi des besoins non-matériels comme l'attention telle que définie par

⁶⁶ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Les nouvelles vagues*, op. cit.

⁶⁹ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 49.

Tronto et les différentes espèces de la reconnaissance dégagées par Honneth abordé au préalable. Dans ses travaux, Serge Paugam, sociologue français, se réfère souvent à la conception tripartite de la reconnaissance Honnethienne pour expliquer son approche de la vulnérabilité. Ses recherches se situent dans le même courant que celles de Castel puisque tous deux inscrivent la vulnérabilité dans une problématique de l'intégration. C'est ici que leur vulnérabilité fondamentale s'intensifie jusqu'à se muer en vulnérabilité problématique. Paugam comme Castel fait du *lien de participation organique* le lien le plus capital en vue du processus d'intégration social. Il unit les hommes au sein d'un collectif de travail professionnel. Par ce lien, « l'individu acquiert une position dans la division du travail et peut bénéficier d'un ensemble de protections sociales spécifiques ; dans la mesure où il est le lieu de déploiement d'une activité productive et coopérative, il permet aussi que soit reconnue l'utilité sociale de l'individu »⁷⁰. Les autres liens que dégagent Paugam, à savoir le lien de filiation, de citoyenneté et le lien de participation élective ne sont pas négligeables. Toutefois la fragilisation d'un de ces liens n'impactent pas forcément les autres liens types de lien qu'un individu a pu contracter. Au contraire, la fragilisation du lien de participation organique a des répercussions directes sur les autres types de lien dans la mesure où aujourd'hui, les protections sociales reposent majoritairement sur l'emploi. Une telle fragilisation nuit à l'ensemble des protections rapprochées constituées par un individu. Paugam et Castel ne partagent pas la même définition de l'intégration. Ainsi, la conception de la vulnérabilité selon Paugam s'éloigne tout de même de celle de Castel. Pour le premier, un individu s'intègre à un groupe lorsqu'il s'identifie aux normes du groupe alors que pour le second, une simple inscription dans un groupe d'appartenance suffit. Castel fait de la vulnérabilité une conséquence de l'affaiblissement des liens d'appartenance. De son côté, Paugam l'appréhende « comme le produit d'un écart ou d'une distanciation de l'individu par rapport aux normes, lequel compromet le développement et le maintien d'une identité positive »⁷¹. Paugam rend actif et conscient l'individu vulnérable. Même s'il partage en partie les normes du groupe, sa divergence l'empêche lui-même de s'identifier totalement aux normes du groupe, ce qui rend impossible la reconnaissance par les membres de son groupe social. L'individu échoue dans l'intégration de son propre groupe social et se voit privé d'une partie ou de la totalité de reconnaissance, pourtant nécessaire à la constitution de l'identité pratique d'Honneth.

L'individu s'inscrit alors dans un processus de disqualification sociale comparable à l'invisibilité sociale qui n'est pas sans rappeler les écrits de Goffman sur les stigmatisés et le ressenti de dégradation statutaire auquel ils ne peuvent échapper.

⁷⁰ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité, op. cit.*, p. 197.

⁷¹ *Ibid.*, p. 195.

L'individu stigmatisé tend à avoir les mêmes idées que nous sur l'identité. [...] ce qu'il éprouve au plus profond de lui-même, ce peut-être le sentiment d'être une "personne normale", un homme semblable à tous les autres, une personne, donc, qui mérite sa chance et un peu de répit. [...] Mais en même temps, il peut fort bien percevoir, d'ordinaire à juste titre, que, quoi qu'ils professent, les autres ne l'acceptent pas vraiment [...] De plus, les critères que la société lui a fait intérioriser sont autant d'instruments qui le rendent intimement sensible à ce que les autres voient comme sa déficience, et qui, inévitablement, l'amènent, ne serait-ce que par instants, à admettre, qu'en effet il n'est pas à la hauteur de ce qu'il devrait être.[...] La présence alentour des normaux ne peut en général que renforcer cette cassure entre soi et ce qu'on exige de soi [...].⁷²

La vulnérabilité problématique s'avère être la conséquence d'expérience subjective :

La vulnérabilité problématique ne se réduit pas à une situation sociale définie par des critères simplement objectifs. Au contraire, la manière dont les individus interprètent la situation dans laquelle ils se trouvent — le sens qu'il lui donne — participe de la définition de leur situation en tant que situation de vulnérabilité. Ce qui rend en effet les individus vulnérables, c'est la conscience qu'ils ont de ne plus convenir ou de déroger aux normes communes, conscience qui se développe et en même temps se renforce dans l'expérience de la contradiction existant entre l'identité sociale dévalorisée qui leur est assignée sur la base de leur statut, et l'identité qu'ils souhaitent ou projettent, qui se définit en référence à des normes communes qu'ils partagent mais dont justement ils s'écartent.⁷³

Alors que Castel analyse la vulnérabilité problématique comme conséquence directe de la rupture ou fragilisation des liens sociaux, Paugam en fait un dommage collatéral. C'est parce qu'un individu est en situation de vulnérabilité problématique qu'il peut être amené à se couper lui-même de ses protections rapprochées s'il a conscience de véhiculer une identité pratique négative. Par l'apprentissage inconscient des normes dominantes du groupe social, un individu porteur de stigmatisme constate qu'il en diffère et s'identifie comme inférieur en comparaison aux membres du groupe. Un tel éveil de la conscience engendre souvent un repli et un isolement volontaire. Afin de sauvegarder une image positive de son identité, un individu peut se distancier volontairement des liens censés lui assurer des formes de protections et de reconnaissances. En agissant ainsi, le peu de reconnaissance qu'il est susceptible de recevoir n'est pas légitime car ne correspond pas à son identité réelle. Cette reconnaissance est battue sur des faux-semblants et devient biaisée ; en inadéquation avec les formes de reconnaissance et *care* dont l'individu a vraiment. La fragilisation des liens de protections annonce une perte de reconnaissance qui ne se manifeste pas seulement par « l'effet d'une absence de ressources mobilisables à des fins de protections. Elle résulte aussi d'une absence de reconnaissance positive, condamnant l'individu à une forme d'invisibilité sociale et favorisent le sentiment d'inutilité

⁷² Erving Goffman, *Stigmatisme, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 17.

⁷³ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 215.

ou d'absence de valeur sociale ». ⁷⁴

Cette forme d'invisibilité apporte une nuance à l'esthétique de l'absence du *Vogue Fem*. À la différence de l'absence qui se définit comme une négation, une non-existence, l'invisibilité définit ce qui existe bel et bien mais n'est pas perceptible aux yeux de tous. En dehors de sa communauté, un *vogueur* peut souffrir d'invisibilité sociale.

La communauté souligne l'ambivalence de la biographie et de l'identité personnelle de certains membres avec la catégorie *Twister*. Les participants font usage du contrôle de l'information relative à leur identité personnelle et des faux-semblants pour éviter que des relations non-mixtes posent sur eux un regard stigmatisant. Ils deviennent des invisibles capables de se fondre dans la masse. Goffman explique qu'une telle attitude est courante pour les porteurs de stigmaté. Certaines catégories de personnes et situations obligent les stigmatisés à dissimuler leur identité personnelle à une partie de leurs relations tout en se révélant systématiquement à d'autres. Il prend l'exemple de la prostituée capable de passer inaperçue aux yeux des autorités mais de se dévoiler à ceux de potentiels clients.

Quand Goffman écrit : « Etant donné le grand avantage qu'il y a à être considéré comme normal, quiconque ou presque en position de faire semblant n'y manquera pas à l'occasion. » ⁷⁵, il semble partir du principe que tous les stigmatisés tentent de cacher, ce qui les différencie des normaux. Aujourd'hui de nombreux *vogueurs* ne sont pas dans une dynamique de dissimulation et assument pleinement leur identité personnelle en tant qu'identité normale. Néanmoins, le faux-semblant demeure dès lors que le stigmaté n'est ni visuel, auditif ou olfactif. D'après Goffman, *l'individu discréditable*, pour qui le stigmaté n'est pas immédiatement perceptible est contraint de se présenter au monde sous un faux jour. Certains membres de la communauté LGBTQIA mettent en oeuvre des stratagèmes pour ne pas laisser planer de doutes quant à leur identité. Ils font savoir à chaque nouvelle rencontre leur homosexualité, bisexualité, transidentité soit par un *coming-out* verbal, soit ils le font comprendre par des signes porte-identité symboliques comme porter un accessoire aux couleurs du drapeau LGBTQIA par exemple. Il s'agit de démarches personnelles qui ne font pas sens pour l'ensemble de la communauté. Ceux qui ne s'y prêtent pas et qui affichent un bon *passing** ne sont pas suspectés par les non-initiés d'arborez une identité autre que celles qu'ils imaginent.. Ceux-là passent alors à côté de leur identité réelle et peuvent par la suite reprocher aux *individus discréditables* de ne pas avoir révélé leur stigmaté plus tôt. Les *vogueurs discréditables*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁵ Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 93.

mènent alors une *double vie simple*. Leurs fréquentations se divisent entre ceux qui croient le connaître et ceux qui savent. Ceux qui savent se retrouvent dans les *balls*, *lieux réservés* ou *lieux retirés* où un stigmatisé peut « pénétrer sans voile, conscience qu'il n'a nul besoin de dissimuler son stigmaté »⁷⁶. On retrouve dans les *lieux réservés* identifiés par Goffman le concept de *marginalité organisée* de Paugam.

Paugam oppose la *marginalité organisée* à la *marginalité conjurée*. Cette dernière s'applique aux individus marginaux qui refusent de s'identifier à leur stigmaté et le dissimulent soigneusement dans le but de se conformer aux normes dominantes de présentation de soi. Un tel comportement apparaît chez les marginaux pour qui la dissimulation semble être la seule façon de prétendre à une *vie bonne*. La *marginalité organisée* correspond davantage à l'état d'esprit des *vogueurs* puisque « l'intériorisation du stigmaté sape toute volonté de se réinsérer et peut conduire à des formes radicales de désocialisation ou à la recréation de communautés fondées sur des normes alternatives et situées à l'écart de la société globale »⁷⁷.

Les participants de chaque catégorie mettent en scène leur identité personnelle le temps des *balls*. Il ne s'agit pas de faire semblant mais de mettre en valeur cette identité qui se définit par la combinaison unique de faits biographiques ajoutée aux signes *porte-identité*. Les signes *porte-identités* sont souvent des symboles accessibles à tous comme le prénom d'un individu ou l'alliance portée par un époux. Sans entrer dans les détails, Goffman remarque que la démarche des acteurs vis à vis de leur biographie diffère de celle des autres. Ces derniers y prêteraient davantage d'attention. Être au contact de la scène comme le sont les *vogueurs* serait « agir délibérément pour maîtriser la composition de sa biographie »⁷⁸. Les *vogueurs* s'y prêtent en effet afin d'échapper aux attentes de la société mais conservent une certaine ambivalence à cet égard puisque les personnages à interpréter s'inspirent des normes identitaires sociales. En fonction des *balls*, les catégories leur intiment d'incarner des figures de serveuses ou d'homme d'affaire qui sont de l'ordre du répertoire. Certains profils de *vogueurs* s'éloignent plus ou moins de l'identité qui leur a été assigné à la naissance. Leur manipulation des signes *porte-identité* y contribue. Par exemple, la plupart des *vogueurs* se dégagent de leur prénom de naissance pour en adopter un autre. C'est le cas de Maro Amazon qui est plus connu dans la *Ballroom scene* sous le patronyme de Soraya Amazon. Une restructuration ou nouvelle construction de l'identité personnelle est ainsi abordée. Le prénom et le nom sont les procédés communs les plus courants pour fixer une identité mais Goffman constate qu'ils

⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁷ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 205.

⁷⁸ Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, op. cit., p. 87.

sont aussi les moins fiables dans la mesure où chaque fois qu'une activité entraîne un changement de nom, elle crée une brèche entre le porteur de cette identité et son ancien monde. Il met en garde les stigmatisés contre de potentiels individus malintentionnés susceptibles de s'y engouffrer et de porter préjudice à l'identité personnelle du stigmatisé, ce qui risquerait d'accroître sa sensation de vulnérabilité.

Les *vogueurs* dans le cas de Maro Amazon qui alternent entre deux identités personnelles distinctes ne mènent pas qu'une *double vie simple* mais peuvent être considérés comme menant aussi une *double double vie* selon Goffman. Ces notions dépendent de la façon dont autrui à de les percevoir. Pour certains Maro Amazon mène une *double vie simple* alors que pour d'autres, il s'inscrit dans une *double double vie*. Il est impossible pour quiconque de cumuler deux biographies mais à l'intérieur d'une même biographie, l'identité des *vogueurs* qui usent du travestissement se scinde en deux identité personnelles différentes. L'une et l'autre de ces identités évoluent dans des milieux imperméables. Le profil de Maro Amazon, peut ici servir d'exemple type. Il bénéficie de deux identités, celle de Maro qu'il utilise au quotidien et celle de Soraya qu'il utilise dans les *balls*. Dans les deux cas, les connaissances qu'il se fait dans un milieu ignore tout de sa seconde identité personnelle. Dans le cas des *vogueurs*, cette *double double vie* n'est pas forcément recherchée. C'est le cas du profil de Maylisse Amazon. L'entourage proche de Maro a connaissance de l'alternance de ses identités personnelles. Par exemple, en tant que proche, Maylisse Amazon est au courant du cumul des deux identités de Maro Amazon. Ainsi, ils se considèrent l'un l'autre comme menant une *double vie simple*. Les deux double vies ne sont pas incompatibles et dépendent des situations et des interactions que les *vogueurs* entretiennent avec leurs différents cercles relationnels. Un initié peut tout à fait passer à côté de la double identité personnelle d'un *vogueur* s'il ne le connaît ni personnellement, ni de réputation. Si cet initié ignore que le *vogueur* en question a une identité personnelle différente en dehors des *Balls* de celle qu'il véhicule sur le *catwalk*, alors le *vogueur* est investi d'une *double double vie* qu'il le veuille ou non. Cette double double vie est plus récurrente avec les contacts-mixtes dans lesquels un *vogueur* s'investit. Si le *vogueur* ne délivre pas d'indices aux non-initiés, ces derniers ne risquent pas de soupçonner l'existence de sa seconde identité personnelle. Ces notions sont mouvantes et celui qui possède une *double double vie* cumule forcément une *double vie simple* alors que l'inverse n'est pas toujours vrai. Le profil de Maylisse Amazon relève de ce dernier cas de figure. Au début de sa transition, cette dernière a dû mener par le passé une *double double vie* non consentie comme toute personne transidentitaire. La *Ballroom scene* n'a pas radicalement influencé la construction de son identité puisqu'elle s'y intégrée bien après sa transition. D'autres profils de *vogueurs* transidentitaire entament leur transition après avoir rejoint la

communauté. Dans la plupart des cas, ces profils véhiculaient une apparence féminine dans les *Balls* et se conformaient à l'apparence masculine héritée à leur naissance en dehors des *balls*. Après de mûres réflexions et séries d'expériences, ces profils ont fait le choix de remédier à cette *double double vie* et ont décidé de privilégier l'identité personnelle qu'ils se sont construite dans les *balls*. Leur objectif est de faire de leur identité personnelle à la base secondaire, leur unique identité personnelle primaire. Ces dernières dépassent le cadre des *Balls* et s'exportent en dehors de la communauté afin d'être reconnues comme identité personnelle valable au quotidien.

Concrètement, l'identité personnelle de Soraya Amazon est valable uniquement dans la *Ballroom Scene*. Maro Amazon conserve tout de même l'identité sociale dont il a hérité à la naissance en dehors de la communauté alors que l'identité personnelle et sociale de Maylisse Amazon forme un tout qui prévaut dans toutes situations et relations. Dans la *Ballroom scene*, les individus stigmatisés qui veulent en finir avec leur *double double vie* le font dans un souci de limiter les situations de vulnérabilité problématique. Ces profils doivent régulièrement affronter la remise en question de la construction de leur identité personnelle. Pour de telles identités, la *Ballroom scene* est un terrain d'expérimentation où les individus peuvent développer la pratique de leur identité personnelle sans risquer de la voir remise en cause. Leurs signes *porte-identités* tiennent le rôle principal sur le *catwalk*, en particulier dans la catégorie *Realness*. Dans une adresse public tout de même ciblée sur le *panel*, les participants et participantes présentent leurs pièces d'identité. Il ne s'agit pas seulement de pièces d'identité officielles comme un passeport. Ces pièces d'identité sont de véritables morceaux d'identité qui attestent à la fois de la régularisation de leur identité sociale et sont représentatifs de leur intégration dans la société. Ils donnent à contempler des accessoires tels que les clefs d'une voiture haute gamme, une carte de crédit Gold ou une alliance afin d'indiquer qu'ils profitent d'un train de vie confortable et sont capables de bénéficier des mêmes privilèges que les *normaux*. Ils mettent ainsi un terme aux idées reçues selon lesquelles ils ne pourraient prétendre à ce type de vie en raison de leur transidentité. La présentation de morceaux de leur histoire personnelle au *panel* agit comme une preuve irréfutable, un *alibi* en faveur de leur identité sociale difficile à acquérir et à maintenir. En temps normal, « ces documents et les renseignements sociaux qu'ils contiennent ne sont souvent présentés que dans des situations particulières et à des personnes expressément autorisées à les vérifier »⁷⁹. Puisque le grand public n'y a pas accès en temps normal, on peut à la fois confirmer le rôle d'instance de légitimation du *panel* et aborder les *Balls* comme une négation de l'ordre établi par l'équilibre social dominant.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 78.

Avant de rejoindre la communauté, les profils de *vogueurs* ignorent les apports que le panel et l'ensemble de la communauté peut leur apporter en termes de reconnaissance. L'expression de leur voix était inaudible car non entendue, non reçue. C'est ainsi que la vulnérabilité fondamentale peut se muer en vulnérabilité problématique. Marcus Borja restitue lors d'une réflexion sur le silence le témoignage de la comédienne Ada Luana Rodrigues de Almeida qui trouve un écho à ce propos et peut s'appliquer aussi bien à la scène qu'en dehors :

Alors, on pense que parler est le signe qui indique que l'on est vivant.
Non. L'indice de l'existence est d'écouter.
Je peux parler, parler, parler sans exister.
Mais je n'existe que par ton écoute.
Au commencement, ce n'était pas le Verbe. C'était le Silence.
J'existe dans ton silence.⁸⁰

Les *Balls* donnent l'opportunité à leurs membres d'être écoutés et par conséquent de se faire entendre que ce soit sur le *catwalk* par le biais de la danse pour les performeurs ou plus littéralement, aux pieds du *catwalk*, pour les spectateurs. Chaque *dip* effectué par un danseur doit être noté d'un « Ah » sonore de la part du public en plus d'être pointé du doigt. Ils accompagnent le danseur dans sa performance, ce qui est possible grâce à une écoute mutuelle entre la scène et la salle. Le performeur se sait écouté et se sent exister puisque le public réagit à ses propositions. Ainsi le public prend une place prépondérante dans le fonctionnement des *balls*. Les deux partis, qui ne sont d'ailleurs pas strictement cloisonnés, se considèrent et se communiquent l'attention et l'estime dont chacun manque. Les *Balls* forment un espace mental de liberté comme un processus viable pour remédier à l'hétéronomie qui s'applique davantage à des sujets en situation de vulnérabilité problématique. Marie Garrau la définit comme une « Incapacité à tisser ce rapport fondamental de familiarité avec soi qui rend possible l'expression des émotions et des désirs et qui compromet leur unification dans un sentiment de soi relativement cohérent »⁸¹. La pratique régulière des *Balls* permet de se constituer un entourage qui permet de réduire cette hétéronomie. Les *Balls* permettent également de prouver que la vulnérabilité ne peut être perçue comme une caractéristique intrinsèque à un individu mais qu'elle est affaire de situation plus que de personnalité. Pour cette communauté, la vulnérabilité problématique tend à diminuer dans l'entre-soi des *balls*, où chacun peut s'autoriser à exister comme il l'entend le temps d'une soirée.

⁸⁰ Marcus Borja, « L'écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs » in Jean-François Dusigne, *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ? Les solitaires intempestifs*, Paris, 2015.

⁸¹ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 150.

II.B.2 Le catwalk ou la liberté comme non domination

Le respect mutuel que les vogueurs se portent se rapproche de la composante intersubjective du concept de « liberté comme non domination » défendu par Philip Pettit, philosophe irlandais et théoricien politique. Dans sa pensée sur *Le Republicanisme*, il complète cette définition de liberté qui conçoit qu'un agent est libre s'il ne fait l'objet d'aucune maîtrise de la part d'autrui. Ces maîtrises qu'un individu fait peser sur autrui sont appelées des « interférences arbitraires ». Pour Pettit, l'absence de domination concrète ne suffit pas pour garantir la liberté d'un sujet. Ce dont il a besoin, c'est de la certitude de ne pas subir d'interférence arbitraire. Un acte arbitraire « se produit sans contrôle autre de la volonté de l'agent qui l'effectue. [...] Il échappe au contrôle de l'agent affecté qui se voit privé de toute possibilité de le contester »⁸². Pour mieux comprendre l'acte arbitraire appelé aussi interférence arbitraire, nous pouvons qualifier l'acte non-arbitraire comme un acte qu'il est possible de contester si celui qui est affecté par cet acte l'estime contraire à son intérêt. L'acte non-arbitraire est à l'opposé de la discrimination, notion bien présente à l'esprit des membres de la *ballroom*. Tant que la discrimination demeure une probabilité à anticiper dans le quotidien de la communauté, la liberté de ses membres est compromise et les situations de vulnérabilité s'accroissent. Pour illustrer son propos, Philip Pettit se réfère à l'esclave dont le maître aurait une attitude laxiste : l'esclave a beau bénéficier d'une liberté apparemment plus large que l'esclave au maître sévère, il n'en demeure pas moins esclave, et donc dépendant de la bonne volonté ou de l'imprévisibilité de son maître. Il sera en effet contraint de lui obéir ou obligé de renoncer à ce qu'il ambitionne si son maître le lui ordonne. Ainsi la capacité à interférer arbitrairement nuit tout autant que l'interférence effective à la liberté d'un sujet. Le sujet ne peut pas profiter de sa liberté au moment présent tant que l'éventualité de subir une interférence effective n'est pas écartée. Il appréhende une multitude de situations avec la méfiance de celui accoutumé à ces interférences. Ce qu'on appelle capacité à interférer arbitrairement est une contrainte permanente.

Pour y remédier, Pettit érige le concept de « liberté comme non domination » – domination qu'il considère comme l'obstacle principal à la liberté. Ce concept se divise en trois composantes : une objective, une intersubjective et une subjective. Sur le plan objectif de ce concept, un sujet devrait

⁸² *Ibid.*, p. 258.

pouvoir « jouir d'un statut social égal à celui des autres, garanti par l'existence d'un dispositif social qui vise à protéger chacun de l'exposition aux interférences arbitraires d'autrui »⁸³ . Seul « l'empire des lois »⁸⁴ permettrait à un citoyen de se sentir libre. En cela, l'application stricte et instantanée du règlement de la *Ballroom scene* permet à la communauté de se sentir en confiance. Si un participant est amené à faire subir une interférence arbitraire à un autre, ce dernier a la possibilité de le contester automatiquement grâce aux règles qui transforment l'arbitraire en non-arbitraire. Par exemple, il est formellement interdit de rentrer physiquement en contact avec son adversaire dans un *battle*. Si un participant est touché, il peut choisir d'interrompre le *battle* pour demander réparation. Il cesse de performer, lève la main en direction du *panel*. Le *panel* a pour mission d'écouter et de prendre en considération la requête du *vogueur* puis de décider d'une sanction pour l'opposant. L'interdiction du *no touching* ne s'applique pas au style *Old Way* du *voguing* dont l'un des enjeux est justement de bloquer physiquement l'adversaire avec une partie de son corps tout en étant apte à poursuivre sa performance. La principale difficulté ici est de parvenir à danser sous la contrainte ou plutôt de s'approprier la contrainte. Le contact ne peut être considéré comme arbitraire dans ce style de *voguing* puisqu'il est la règle du jeu et ceux qu'il affecte ont le pouvoir de contester afin d'y remédier. Ce n'est pas l'exploit de savoir maintenir un opposant au sol que la ballroom salue, mais plutôt celui de se défaire du piège tendu par l'adversaire tout en provoquant le risque de s'y faire prendre. Ici, la contrainte devient un tremplin métaphorique : celui-ci serait l'élan nécessaire pour dépasser des contraintes plus réelles et se sortir de situations périlleuses. Dans le *Pocc ball* de 2007 qui oppose Derrick Labeija à Derrick Icon⁸⁵, les deux danseurs s'exposent volontairement au risque d'être privés de la motricité d'un membre. Ils enchaînent les figures à risques qui sollicitent l'appui des bras au sol et le renversement des jambes vers le haut. La discipline les encourage à tenir ces figures comme des poses. Ces temps de latence où le déséquilibre est suspendu sont des invitations pour l'adversaire. Ainsi positionné, l'exécuteur a peu de chances d'échapper au blocage de l'opposant. Ensemble, ils défient l'équilibre en facilitant la tâche à l'adversaire qui peut tirer profit de cet état de déséquilibre. Les conséquences de cette prise de risque sont atténuées par la composante intersubjective centrale à la « liberté comme non domination » de Philip Pettit.

Cette composante intersubjective nécessite que les vogueurs se considèrent et se reconnaissent comme bénéficiant d'un même statut d'égalité. La « liberté comme non domination » ne peut être

⁸³ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Pocc Ball 2007, « Derrick Labeija Vs Derrick Icon », New York, [https://www.youtube.com/watch?v=R_S6X8Pq88s&t=3s]. Mis en ligne le 11/03/2012. Cons le 14/06/19.

effective « qu'à la condition que celui qui en jouit soit considéré et traité par les autres comme un sujet digne de respect avec lequel ils peuvent interagir sur un pied d'égalité et qui est capable de leur tenir tête »⁸⁶. Elle est plus accessible dans le cadre des *Balls* qu'en dehors en raison de l'esprit communautaire de ces soirées où se regroupent des individus qui souffrent de maux similaires. La solidarité est bel est bien présente malgré la compétition. La durée de ces soirées est significative du respect octroyé à chaque participant. Si les *Balls* peuvent durer jusqu'à sept ou huit heures consécutives c'est aussi afin de laisser à chacun le temps de trouver sa place.

La dernière composante dite subjective de la « liberté comme non domination » équivaut à cette certitude de ne pas subir d'interférence. Elle libère le sujet de toute angoisse. Il peut alors s'autoriser à s'engager avec confiance dans les activités qu'il juge importantes. Elle permet aussi de « s'engager avec franchise dans l'interaction avec autrui »⁸⁷. Philip Pettit emploie le terme d'invulnérabilité pour caractériser la jouissance de la « liberté comme non domination ». Les *Balls* forment un espace protégé où les *vogueurs* n'ont pas besoin de se méfier des uns des autres. Le *catwalk*, même s'il représente un risque, n'autorise pas la vulnérabilité à s'installer car la mise en danger est choisie et non subie. Les *vogueurs* se façonnent des personnages dans la projection d'un idéal à incarner. Ils expérimentent à travers eux une version puissante d'eux-mêmes : celles d'être intouchables qui ne connaissent pas la vulnérabilité sur le *catwalk*. Cette invulnérabilité n'est pas feinte. Elle n'est pas propre au personnage mais ressentie par le vogueur qui l'incarne. Le stress est présent mais n'empêche pas les performeurs de se lancer dans la mesure où ils sont conscients de ne pas subir d'*interférence arbitraire*.

Les membres de la *Ballroom scene* trouvent à travers un espace et des individus qui forment une communauté la possibilité d'expérimenter la « liberté comme non domination ». Cette expérience est fructueuse grâce à l'existence de règles (lois), de compagnons de scène qui considèrent l'autre comme son égal et par le fait que les sujets eux-mêmes se sentent reconnus et perçus comme l'égal d'autrui. Ainsi, le vogueur « peut regarder les autres, droit dans les yeux, il n'a pas à courber l'échine »⁸⁸.

⁸⁶ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 259.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Philip Pettit, *Républicanisme. Une théorie de la liberté et du gouvernement (1997)*, trad. Française de Jean-Fabien Spitz, Gallimard, Paris, 2004, p. 120.

II.B.3 L'appropriation de sa propre voix

Dans son analyse de la « liberté comme non domination », Marie Garrau assure que la composante subjective de ce concept dote les sujets d'un pouvoir de contestation qui « permet de les libérer de la honte et du déni de soi qu'engendre le fait d'être dépossédé d'une voix qui compte »⁸⁹.

La formulation est intéressante car elle renvoie à la définition que la philosophe donne de de *l'autonomie expressive*⁹⁰, une expression qu'elle emprunte à Marlène Jouan dans son introduction de la *Psychologie Morale*. L'autonomie expressive serait la capacité d'un sujet à faire entendre sa voix. Il s'agit d'être en mesure de percevoir ses désirs et de savoir les exprimer, puis de pouvoir les évaluer et les hiérarchiser dans l'optique de conduire sa vie en accord avec ses fins. Marie Garrau s'appuie sur les travaux des théoriciennes du *care* telle que Nussbaum et Tronto ainsi que sur « *L'autonomie décentrée* » d'Honneth et la distinction que Marya Schechtman propose entre l'autonomie comme expression de soi et autonomie comme contrôle de soi.⁹¹

Honneth, Nussbaum et Tronto développent une conception d'une autonomie personnelle qui met davantage l'accent sur l'expression de soi plutôt que sur la maîtrise de soi. Cette autonomie dépendrait des conditions relationnelles et sociales. La capacité à analyser de manière critique ses désirs en fonction d'un contexte et celle de les hiérarchiser sur un plus ou moins long terme en vue d'un plan de vie relèvent de compétences cognitives que Honneth appelle *raison pratique*. Néanmoins, cette *raison pratique* n'est pas suffisante pour prétendre à l'autonomie. Elle dépendrait d'importantes conditions affectives vis à vis desquelles les trois philosophes sont unanimes : « ils [les philosophes] signalent que le développement et l'exercice de la raison pratique dépendent de l'instauration d'un certain rapport du sujet à lui-même en tant qu'être corporel et affectif »⁹².

Être capable de raison pratique reposerait selon Nussbaum sur *les capacités humaines centrales*. Ces dernières résideraient dans l'expérimentation du corps comme source de plaisir, dans la capacité de convoquer les sens et l'imagination et dans le fait de pouvoir forger un attachement à des êtres et des choses. En cela, la *Ballroom scene* est propice au développement de l'autonomie chez

⁸⁹ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 261.

⁹⁰ Marlène Jouan, *Psychologie morale. Autonomie, responsabilité et rationalité pratique*, Vrin, Paris, 2008.

⁹¹ Marya Schechtman, « Self-expression and self-control », *Ratio*, vol 17, n°4, 2004, p. 409-427.

⁹² Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 262.

ses membres. Elle les initie à l'expérimentation du corps comme source de plaisir, à l'appropriation et à la découverte de soi à travers le *voguing*. Elle stimule également l'imagination par le biais de la création de costumes (il existe une catégorie « *best dressed* » dans les *balls*) ou dans l'improvisation de la danse spontanée lors des *battles*, qui peut prendre une dimension mimétique et narrative ⁹³. Les *vogueurs* s'investissent avec passion dans leur communauté et c'est ainsi qu'ils créent un attachement par rapport aux choses, comme le *voguing* qui devient une source d'épanouissement, et par rapport à des êtres qu'ils rencontrent au sein de cette même communauté. Ils s'entraînent chaque jour et conservent le contact avec la communauté même en dehors des *balls*. Les réseaux sociaux facilitent la communication au sein de la communauté ce qui lui accorde une visibilité plus profonde car constante. Les groupes privés virtuels de la communauté forment une extension de l'espace protégé des *balls*. La *Ballroom scene* est omniprésente dans le quotidien de ses membres les plus investis. C'est d'ailleurs pourquoi le *voguing* est davantage défendu comme une culture et un mode de vie que comme une danse. Un mode de vie induit nécessairement l'attachement à autrui, à ses pairs. Le développement de ces *capabilités humaines centrales* est ce qui nourrit la raison pratique. Elle serait donc conditionnée aux capacités corporelles et affectives. À la lumière de ces pensées, Marie Garrau « fait dépendre l'autonomie personnelle de l'instauration d'un rapport affectif à soi relevant d'une forme de familiarité ou d'adhésion du sujet à lui-même, que l'on peut désigner par le concept de confiance en soi »⁹⁴. La confiance en soi serait le fondement affectif de l'autonomie et c'est la quête principale des *vogueurs* que l'on trouve dans les *balls*. L'autonomie comme expression de sa voix propre est le résultat d'un enchevêtrement pyramidal de causes à effets qui positionne la confiance en soi à sa base. De la confiance en soi dépend le développement des *capabilités humaines centrales*. De ces *capabilités humaines centrales* découlent la raison pratique considérée comme compétence cognitives. Enfin, ces compétences cognitives permettent d'atteindre l'autonomie comme capacité à percevoir et exprimer ses propres désirs afin de mener la vie à laquelle un sujet se destine. Cette conception de l'autonomie permet de comprendre la pérennité du *voguing* et de donner une légitimité aux revendications des *vogueurs* qui tentent de protéger leur culture d'une démocratisation de la discipline par des gens non issus de la communauté :

L'importance accordée à l'instauration d'un rapport de familiarité ou de confiance en soi pour le développement et l'exercice de l'autonomie fait évidemment écho à la reconnaissance de la dimension corporelle de l'existence humaine. Elle conduit à promouvoir une conception de l'autonomie qui reconnaisse à la fois la dimension corporelle et affective de la subjectivité et la

⁹³ Dans le style *Vogue Fem* qui comporte cinq passages obligés à effectuer pendant sa performance, un *vogueur* doit proposer un *hands performance*. Il le compose sur l'instant et cet élément doit raconter une histoire. De façon très mimétique, il peut, par exemple dessiner de ses doigts une fenêtre pour l'ouvrir et s'aérer.

⁹⁴ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité, op. cit.*, p. 146.

passivité première du sujet à l'égard de ses désirs et de ce qui l'entoure. Cette conception de l'autonomie, qu'on peut qualifier d'expressive, conduit de plus à faire de la capacité à exprimer et à vivre conformément à ce qui compte pour soi une dimension centrale de l'autonomie et s'écarte ainsi des conceptions qui définissent celle-ci principalement en termes de contrôle de soi.⁹⁵

Marya Schechtman définit l'autonomie comme contrôle de soi comme une dimension active de l'autonomie c'est-à-dire qui résulte directement de choix et de capacités cognitives. L'autonomie expressive diffère par la dimension passive que le sujet entretient avec certains de ces désirs dont il ne dispose pas entièrement et qui lui faut appréhender davantage comme intrinsèques à son identité. Dans la communauté *ballroom*, cette idée trouve une résonance dans l'orientation sexuelle des membres ou dans l'identité de genre qui peuvent tous deux être considérés comme des désirs suffisamment « constants et profonds pour qu'ils apparaissent au sujet comme constitutifs de son identité personnelle. [...] Il lui faut découvrir, interpréter et s'appropriier [ses désirs] pour mener une vie qui lui paraisse significative »⁹⁶. L'atemporalité du *voguing* se justifie par la persistance des discriminations racistes, homophobes et transphobes. En cela, le *voguing* n'est pas comparable à une mode et ce que craint la communauté au regard de ceux et celles qui l'exportent comme une danse, c'est l'omission de la profondeur des origines de la discipline.

Les *Balls* offrent l'opportunité aux membres de la *Ballroom scene* de faire l'expérience d'un chaos dont l'aboutissement et le retour à l'ordre sont à percevoir comme un apaisement. Ils sont aussi l'endroit idoine pour s'entraîner à faire entendre sa voix. Dans la mesure où l'expérience est une connaissance acquise par la pratique, chaque *ball* peut être considéré comme un exercice d'appropriation de l'autonomie qui nécessite un travail d'apprentissage et qui ne peut jamais être considéré comme un bien immuable. Les *Balls* permettent cet apprentissage grâce à la stimulation des « capacités humaines centrales » dans un espace où la « liberté comme non domination » s'applique. L'ensemble de ces éléments prouvent que la vulnérabilité n'est pas une caractéristique intrinsèque à un individu mais qu'elle relève de situations et de contextes.

⁹⁵ Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, op. cit., p. 147.

⁹⁶ *Ibid.*

III. S'acquitter de la vulnérabilité

III.A Balls : l'expérience du chaos

III.A.1 Enjeux communautaires, enjeux individuels

III.A.1.a La dramaturgie du catwalk

Si les *Balls* sont des exercices vers l'autonomie, divers éléments tels que le *Vogue Fem* ou le *shade* constituent une méthodologie pour y parvenir plus aisément. Aux yeux de Jérémy Patinier, ces outils sont des « frappes préventives⁹⁷ » pour se prémunir contre l'homophobie. Défini ainsi et élargi à la dramaturgie des *balls*, le *shade* prend la forme d'un équivalent de la répétition générale de la révolution qu'Augusto Boal provoque avec le *Théâtre de l'Opprimé*.

Dans *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Boal évoque Brecht pour développer l'un des principes fondamentaux de son théâtre. Alors que Brecht perçoit le théâtre comme devant être mis au service de la révolution, Boal en fait une partie intégrante de la révolution puisque le théâtre participerait directement à son analyse en plus d'en être la répétition générale. Selon les contextes dans lesquels il est pratiqué, le *voguing* peut être considéré comme participant à une révolution politique et sociale via des produits culturels fédérateurs. Le cinéma y contribue avec des films comme *Climax* de Gaspar Noé ou la série *Pose* créée par Ryan Murphy, Brad Falchuk et Steven Canals. S'il y a répétition générale d'une révolution dans les *Balls*, elle relève de l'ordre de l'intime et du personnel pour chaque *vogueur*. Cet exercice de l'autonomie est le premier pas pour enclencher un mouvement de résistance qui dépasse l'individu. La mobilisation collective n'est envisageable que pour des agents ayant au préalable pris conscience d'une quelconque forme d'assujettissement. La seconde phase relève de la capacité que ces agents ont de se reconnaître en tant que collectif comme différents de ce que les dominants en font et en disent. C'est seulement ensuite, sous l'impulsion de la lutte pour la reconnaissance, qu'une transformation des mentalités — qui régissent des principes éthiques, moraux, relatifs à la liberté et l'égalité — est susceptible de voir le jour.

⁹⁷ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*, op. cit., p. 55.

Boal conseille d'orchestrer les répétitions générales de la révolution autour de thèmes concrets pour stimuler la réactivité des participants. Un thème abstrait, la lutte des classes par exemple, suscite moins d'investissement en plateau que l'ouverture d'une crèche de quartier ; situation concrète dont la mise en place permet de faire réellement exister le problème. Dès lors qu'un problème apparaît, les spectateurs usent de leur créativité pour le résoudre quitte à s'y reprendre à plusieurs reprises. Dans ces circonstances, les qualités d'improvisations des spectateurs sont sollicitées. Que ce soit pour les tens ou pour les battles, les vogueurs sont obligés d'en faire preuve dans la démonstration de ces frappes préventives constitutives du shade.

En m'appuyant sur les écrits d'Eugenio Barba et de Declan Donnellan, je souhaite montrer que les enjeux des *Balls* coïncident avec ceux du *Théâtre de l'Opprimé*. Les *battles* en sont un exemple concret.

Quand un *vogueur* parvient à prendre le dessus sur un autre, le *battle* connaît un pic d'engouement collectif. Pour Maro Amazon, tout l'enjeu des *battles* se joue dans des rapports de domination qu'il est possible de renverser à chaque seconde : « Par exemple on va poser sur toi, genre, quand il cache la personne, normalement tu dois aussi, justement... Si t'arrives à contrer ça, t'as tout gagné, si t'arrives à cacher la personne, t'as tout gagné. Mais tu peux ; tu peux inverser. »

Même dans la catégorie *Runway* où tout élément de danse est interdit, la notion de *battle* est présente. À ce sujet Maylisse Amazon dit : « C'est comme en *Runway* genre, tu te dis mais comment sur un *Runway* je peux arriver à faire un *battle* ? Et bah, une fois que t'as marqué et que tu es arrivée au bout devant le jury, tu marches, tu te mets devant la personne, tu take une pose. L'énergie du *voguing* c'est regardez moi. »

Cela est possible si les sujets ne sont pas seulement focalisés sur leur propre prestation. Toute la difficulté d'un *battle* réside dans l'attention portée à l'adversaire, que Donnellan distingue méticuleusement de la concentration. Dans *L'acteur et la cible*, le metteur en scène dévoile une méthodologie de l'acteur où les questions qui entravent le plus souvent le jeu trouvent une réponse. Donnellan base sa méthode autour de ce qu'il nomme une cible. Cette cible guide, si ce n'est dicte le comportement de l'acteur qui lui fait face. Cette méthodologie peut s'appliquer à la conduite dont les *vogueurs* font preuve sur le *catwalk* puisque toutes les actions et les mouvements qu'ils déploient dialoguent avec une cible extérieure. Cette dernière est changeante et peut être tantôt l'adversaire tantôt le public ou le *panel*. Elle peut même trouver sa consistance dans l'allégorie d'un *shade* envoyé par un concurrent. Dans tous les cas, la cible doit toujours être agissante. Dans la dramaturgie épurée des *balls*, le format *battle* induit une sorte d'urgence qui dépouille le *catwalk* de tout élément superflu,

ce qui permet au *vogueur* de ne pas manquer la cible bien qu'il puisse par appréhension la refuser. Par conséquent, rien ne sert de l'inventer. Elle existe toujours indépendamment et avant que les acteurs et vogueurs ne s'aperçoivent qu'ils en ont besoin. Elle leur est capitale car elle alimente considérablement leur présence scénique. La cible inspire, nourrit. Par conséquent, c'est pour cette raison que la cible ne peut provenir de l'intérieur des sujets concernés. De plus, si la cible était intérieure, elle ne saurait être perçue de tous, à la fois des acteurs comme des spectateurs. Dans la plupart des cas, un *vogueur* attrape une cible qui lui a été envoyée par son adversaire sur le *catwalk*. Si ce dernier a été à même de l'apercevoir, spectateurs et *panel* le sont également. Tout dépend toutefois de l'endroit où chacun porte son regard. En cela, le *catwalk* trouve des similitudes avec l'espace scénique dit fleuve de L'*Odin Theatret* de Eugenio Barba. Dans ces spectacles, la jauge limitée sépare en deux coulées installées de part et d'autre de la scène, les spectateurs qui se font face. Les actions qui s'effectuent sur cette scène sont plurielles et ne se déroulent pas nécessairement dans un même espace-temps. L'espace fleuve oblige le spectateur à choisir l'action qu'il va privilégier au détriment d'une autre. Spectateurs des *Balls* et *panel* se retrouvent dans une configuration similaire. Il leur est difficile d'avoir une vue d'ensemble et tout comme le vogueur, ils peuvent manquer une cible. Toutefois, les *battles* présentent un concentré d'évènements en un minimum de temps et puisque la cible est à la fois agissante et changeante, elle parvient toujours à raccrocher les regards des *vogueurs*, *panel* et spectateurs.

Un *vogueur* sur le *catwalk* doit rester constamment alerte vis-à-vis des actions et des réactions de son adversaire, non pas jusqu'à la fin du *battle* mais jusqu'à ce qu'ils quittent la scène. Contrairement à ce qui est annoncé, un *battle* ne s'achève pas quand le *speaker* décompte et annonce « *Hold that pose for me* ». Même si les *vogueurs* sont sommés de s'immobiliser, l'attitude qu'ils campent durant la délibération du *panel* et la réception de leurs avis prolonge le *battle*. Une attitude cohérente avec la performance qui vient d'être donnée permet au personnage de prendre de l'épaisseur et d'attirer l'attention. De plus, les *vogueurs* ne doivent pas se figer totalement. Leur performance se poursuit dans une circonférence très limitée où chaque mouvement doit être réfléchi. Le piège est de changer de position trop fréquemment et sans raison. Ce genre de comportement peut traduire aux yeux du *panel* une forme d'impatience ou de malaise. L'adversaire d'un *vogueur* qui se comporte de la sorte à tout intérêt à profiter des failles de l'autre pour obtenir les faveurs du *panel*. Ainsi, les *vogueurs* doivent rester ouverts à chaque mouvement de l'autre tant qu'ils n'ont pas quitté le *catwalk*. Dans les *battles*, le *vogueur* doit engager corps et esprit dans un ping-pong intensif qui se manifeste à travers une répartie corporelle sur le qui-vive. Les vogueurs dépendent des actions de la cible donc dépendent les uns des autres et ce, même s'ils s'affrontent. Tout ce qu'un *vogueur* entreprend sur le *catwalk* est en réaction à ce que la cible est en train de faire. Dans une tentative de transformation de

l'action de la cible, le *vogueur* a pour objectif que celle-ci lui soit favorable au détriment de l'opposant.

Si la cible d'un *vogueur* représente le risque pour lui de se voir dominer par son adversaire, elle ne doit pas pour autant être considérée comme une ennemie. Au contraire, ceux qui décident d'ignorer les cibles s'engagent davantage dans un monologue que dans un *battle*. Ce genre d'attitude peut être comparée à de l'anti-jeu et dessert toujours les participants plus qu'ils ne les portent. Donnellan constate qu'être attentif à la cible débloque toute sorte de situations. Elle réclame la nécessité d'être constamment présent mais résout en contrepartie les doutes liés à la peur qui a tendance à couper un acteur de sa cible. « Je ne sais pas ce que je fais⁹⁸ », est une interrogation soulevée par grand nombre de comédiens au plateau. Donnellan conseille à ceux qui se retrouvent dans ce questionnement de penser « Qu'est-ce que la cible me fait faire ? »⁹⁹ plutôt que « qu'est-ce que je fais »¹⁰⁰. La mentalité dont sont investis les *vogueurs* en piste illustre cette idée. Le *catwalk* semble moins intimidant dans la mesure où les *vogueurs* se déchargent de la responsabilité qu'est l'initiative. Ce ne sont pas eux qui vont au *catwalk*, ce qui nécessite de faire preuve d'une assurance et d'une confiance en soi sans faille mais plutôt le *catwalk* qui les appelle. Pour toutes les raisons précédemment énoncées, la cible représente en quelque sorte un *pharmakon* qui peut être à la fois une solution tout comme une entrave à la victoire d'un *battle*. Elle met les *vogueurs* sur un pied d'égalité dans la mesure où elle crée l'opportunité pour chacun des partis de se démarquer de l'autre. Si l'un se saisit de cette opportunité, l'autre sera en situation d'échec s'il ne parvient pas à retourner la cible contre son adversaire. L'ambivalence contenue dans la cible se répercute sur les enjeux des *battles*. Les enjeux représentent à parts égales le pire et le meilleur de ce qui peut arriver à un *vogueur*. Conformément à cette idée, Donnellan précise qu'à chaque instant, quelque chose d'équivalent peut être gagné aussi bien qu'il peut être perdu. La réaction divisée dans laquelle sont susceptibles de se reconnaître les *vogueurs* permet de comprendre chaque action produite dans le but d'obtenir la victoire aussi bien que d'éviter la défaite.

La nuance que Donnellan soumet entre la définition de l'attention et celle de la concentration est la suivante : celui qui porte attention est totalement tourné vers l'extérieur et sera en pleine capacité d'interagir avec la cible. Au contraire, celui qui fait preuve de concentration est focalisé sur sa propre personne, sa propre performance, ce qui entrave sa perception de la cible. Le metteur en scène met en garde le lecteur et potentiel acteur du caractère vain de la concentration. À travers une métaphore

⁹⁸ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, op. cit., p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁰ *Ibid.*

domestique, il explique en quoi être trop tourné vers son intérieur est contre-productif :

Imaginez que vous ayez faim et qu'il n'y ait rien à manger dans votre appartement. Vous aurez beau fouiller dans le frigo, il sera toujours vide. Le seul endroit où trouver de la nourriture est à l'extérieur. Si vous restez à l'intérieur, vous allez mourir de faim. Vous pouvez parcourir les étagères autant que vous voudrez, rien n'y fera [...]. On se sent tellement en sécurité chez soi ; dans la rue, tout à l'air si effrayant, mais ce n'est qu'une illusion.¹⁰¹

Lors du *workshop* de *Runway* donné au *Flow* à Lille le 28 mars 2019 par Mother Hanabi Campbell, j'ai pu observer la qualité d'attention dont les participants doivent faire preuve pour se mettre en valeur tout en essayant de rabaisser l'autre. On note encore ici la présence de la réaction divisée qui se rejoint dans un même objectif final. Le *Runway* sollicite une autre forme d'assurance que le *Vogue Fem*. Le rythme en est la principale explication car ici, les pas, actions et mouvements ne doivent surtout pas être précipités. La lenteur est de rigueur. Elle traduit une maîtrise de la situation alors que la précipitation serait synonyme de panique. La représentation de failles ou d'une quelconque forme de vulnérabilité est une fois encore prohibé lors des *balls*. Imperturbables, les participants se déplacent uniquement en ligne droite. Ils peuvent bifurquer une fois devant le *panel* à condition que leur trajectoire soit impulsée par un angle droit. Les poses qu'ils prennent sont censés les mettre en valeur, souligner le prestige de leur tenue, révéler un trait flatteur de leur caractère ou porter préjudice à l'adversaire mais de manière gracieuse, flegmatique et décontractée. La qualité d'attention est décuplée pour cette catégorie qui se vit presque au ralenti. La délicatesse et la précision avec laquelle les *vogueurs* effectuent leur *runway* confère un caractère épuré à la catégorie. Ici, les cibles ne peuvent passer inaperçues contrairement au *Vogue Fem* à la dramaturgie plus nerveuse. Les actions sont moins nombreuses et par conséquent plus marquantes, perceptibles. C'est pourquoi un *vogueur* en *Runway* ne peut se permettre la moindre erreur. Il tire son épingle du jeu grâce à sa qualité d'écoute où l'attention prend la forme de l'anticipation car il est bien plus difficile de contrer un *shade* en *Runway* qu'en *Vogue Fem* en raison du rythme et de l'attitude détachée attendus dans cette catégorie. Les meilleurs *vogueurs* de *Runway* remportent les *battles* grâce à leur capacité à déjouer en amont les attaques de leurs opposants puis à les retourner contre eux.

Si Donnellan différencie attention et concentration, il établit une distinction du même type entre les verbes voir et regarder.

Dans les *battles* de *voguing*, les concurrents se regardent très peu. Pourtant il leur est

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

indispensable de se voir pour pouvoir recevoir le *shade* et ensuite le contrer. Même s'ils ne se regardent pas, les *vogueurs* expérimentés portent attention au moindre geste de l'adversaire. Pour Donnellan, « « Regarder » sous-entend que je choisis où focaliser mon attention. « Voir » implique que ce qui est vu possède la liberté de me surprendre, de ne pas correspondre exactement à mes attentes »¹⁰² .

Cette dernière donnée correspond tout à fait à l'état d'esprit dans lequel les *vogueurs* doivent être. Cette incertitude est recherchée par la *ballroom scene*. Elle est fondamentale pour les enjeux des *balls*. La prise de risque, la remise en jeu de sa réputation, les qualités d'adaptation, d'improvisation et de répartie y sont liées. Dans le cadre de ses analyses sur le pouvoir qu'a la scène sur les spectateurs, Eugénio Barba s'intéresse entre autres aux neurones miroirs de son public et plus généralement au fonctionnement du cerveau humain. Les explications scientifiques qu'il fournit dans *Brûler sa maison* pourraient être appliquées à la façon dont un *vogueur* est apte à contrer les attaques d'un opposant sans même le regarder :

Le cerveau humain est programmé pour *prévoir*, pour préfigurer le déroulement d'une action et anticiper son itinéraire et son issue. Quand il voit l'amorce d'un geste ou d'une action, le cerveau bondit à sa conclusion. Si je me lève de ma chaise, un observateur pressent, par la façon dont je le fais, si je vais rester debout ou me mouvoir dans l'espace. Il devine quelle direction je vais prendre et souvent aussi quelle est mon intention. Nous devons cette faculté d'anticipation au sens cénesthésique, cette conscience que tout être humain a de son corps et de celui de tout être vivant, et grâce auquel nous percevons les positions du corps, les tensions musculaires et les mouvements [...]. C'est le sens cénesthésique qui, reconnaissant les impulsions, répond à une embrassade ou évite de heurter les personnes qui sortent d'un ascenseur alors que nous y entrons.¹⁰³

C'est l'interaction comme prise de pouvoir sur l'autre qui est alors saluée et récompensée. Dans cette démonstration de force, il faut noter la tentative d'un rétablissement de la vulnérabilité fondamentale dans la conservation de l'incertitude. Cette tentative contient dans ses enjeux, sa méthode et ses objectifs, des similitudes non négligeables avec la démarche d'Augusto Boal. Ce dernier a créé le *Théâtre de l'Opprimé* dans le but de favoriser un dialogue entre individus afin que l'ensemble des relations qui les unissent ne soient pas simplement réduites en « monologue où l'un des tenants de la relation commande, parle, impose tandis que l'autre est réduit au silence¹⁰⁴ ».

III.A.1.b Visibilité et récupération culturelle hors des balls

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Eugénio Barba, *Brûler sa maison: origines d'un metteur en scène*, l'Entretemps, Paris, 2011, p. 134.

¹⁰⁴ Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, La Découverte, Paris, 2004, p. 11.

Comme les formes issues du *Théâtre de l'Opprimé*, le *voguing* n'a pas vocation d'aboutir en produit fini, même s'il le peut. L'exploitation du *voguing* en tant que production culturelle fixe n'est d'ailleurs pas destinée à ceux qui en maîtrisent les codes et la pratiquent activement. Ainsi, le *voguing* en tant qu'oeuvre de culture populaire a fait sortir la culture de son milieu d'origine. Les œuvres précédemment citées, notamment *Climax*, long métrage sorti en 2018 ont le souci de donner de la visibilité à la communauté *Ballroom Scene*. Sans faire de la *Ballroom scene* le personnage principal du film, le réalisateur restitue en partie l'esprit communautaire du mouvement tout en traitant les quelques personnages qui en sont issus, dans leur individualité. Leur appartenance à cette communauté n'est jamais revendiquée. Seul le regard d'un initié peut remarquer la filiation que ces personnages ont avec la *Ballroom scene*. Gaspar Noé tait le nom de la culture *voguing* et de la communauté où elle est née alors que toutes deux sont omniprésentes dans son long-métrage. Il est possible que ce dernier ait conscience des risques que la mise en avant de la culture feraient encourir à la communauté si elle devenait produit de consommation.

Même si l'anonymat des personnages et des acteurs est préservé vis à vis de leur identité de *vogueur*, les séquences de *voguing* abondent à la fois au premier plan mais aussi au second, servant à la fois de décors, d'ambiance et de transitions entre les séquences. Le fait que la culture ne soit pas directement nommée s'explique aussi par le fait que Noé ne réalise pas un documentaire ou un long-métrage centré sur la *Ballroom scene*. Sans dissimuler pour autant la présence des *vogueurs*, la promotion de *Climax* a été discrète les concernant. Dans le film, les *vogueurs* semble bénéficier d'un traitement de faveur vis-à-vis du sort qui leur est réservé par rapport aux autres danseurs. Ils sont les seuls dont l'intégrité morale n'est pas mise en doute par le groupe. L'intrigue principale ne les atteint pas, alors qu'elle sème la panique chez les autres. Les scènes dans lesquelles les *vogueurs* jouent contrastent avec celles des autres où l'atmosphère pesante est teintée d'incertitude, de méfiance et de violence. Tour à tour, les danseurs vont s'accuser d'un crime qu'un seul a commis et se faire justice eux-mêmes dans des démonstrations de violences physiques, verbales difficilement supportables. Les *vogueurs* sont épargnés de tout soupçon et ne prennent même pas part au débat. Noé les préserve du climat de tension environnant. S'ils ne participent pas à l'escalade de la cruauté et du vice que montre *Climax*, les *vogueurs* n'essaient pas pour autant de calmer les choses. Un des personnages fait preuve de solidarité mais elle n'est pas dirigée de façon anodine puisque celui qui reçoit sa protection semble faire partie de la communauté *Ballroom scene*, ou tout au moins de la communauté LGBTQIA. Ce personnage qui fait l'objet du *Care* est de son côté bien trop occupé à souffrir du rejet et d'un chagrin d'amour pour s'investir dans l'intrigue principale. Il passe totalement à côté sans même s'apercevoir de son existence. Jamais ces personnages ne se prêtent à la violence ou n'encouragent la violence pourtant permanente dans *Climax*. Un personnage des plus secondaires se démarque par son absence

totale d'interaction avec les autres. Souvent présent à l'écran mais au second plan, il est toujours filmé en train de *voguer*. Personne ne le soupçonne ni même n'en fait mention ; il est de ces invincibles invisibles que rien ne semble atteindre. Le spectateur, s'il lui prête attention, comprend qu'il ne cesse de danser du début de soirée jusqu'au petit matin ; temporalité dans laquelle s'inscrit le film qui correspond aussi à la temporalité des *Balls* à laquelle le dernier personnage est forcément familier.

Le traitement de ces personnages relève d'un parti pris discutable quant à sa vraisemblance mais le fait de les préserver permet à la communauté d'en tirer une forme de fierté. L'invisibilité dont elle peut souffrir est entendue sans pour autant disparaître derrière l'attrait que le *Vogue Fem* suscite ces derniers temps. Le documentaire *Paris is burning* peut être une piste de compréhension extérieure quant au bon traitement des personnages reçus par les *vogueurs*. Il est possible que Noé ait voulu s'en démarquer pour rendre hommage à la communauté. *Paris is burning* a fait l'objet de critiques virulentes de la part de la *Ballroom scene* qui estime que le documentaire n'est pas représentatif de la communauté. Selon les membres de la communauté, la prostitution et la drogue sont de sujets trop mis en avant par la réalisatrice, ce qui renvoie une image négative des *vogueurs* aux spectateurs non-initiés et fait perdurer les préjugés les concernant.

L'absence d'informations formelles données sur la communauté dans *Climax* permet au réalisateur de ne pas attirer l'attention sur la communauté. Ils préservent les personnages *vogueurs* de l'aspect marginalisé et rejeté de la société, jour sous lequel ils sont souvent présentés, afin de mettre en scène d'autres éléments qui les constituent. Il ne se focalise pas non plus sur l'aspect *underground* du *voguing* qui suscite l'attractivité aujourd'hui. À la différence des clips musicaux dont le dernier en date est celui d'Aya Nakamura, Gaspar Noé laisse le *voguing* au *vogueur*. Des informations relatives à l'esprit de la *Ballroom scene* sont prises en compte et révélées subtilement à travers l'individualité des personnages *vogueurs*. Ces derniers sont investis de valeurs telles que la loyauté, la pugnacité, la compassion et la solidarité. Les clips musicaux n'utilisent que l'aspect technique du *voguing* dans un souci esthétique qui profite à l'interprète de la chanson et laisse la communauté dans l'ombre. Les pas des *vogueurs* ne confèrent bien souvent pas plus de sens à la chanson. La commercialisation de cette danse par des danseurs professionnels non issus de la *Ballroom scene* sert la visibilité du *voguing*, au détriment de celle de la communauté qui en souffre.

La monétisation des cours de *voguing*, où les pas et les codes sont souvent mal appris, est en inadéquation avec l'esprit *Ballroom scene* pour qui la gratuité du *voguing* doit être préservée en raison des maigres ressources de la classe sociale à laquelle la culture est normalement destinée. Le fait que des danseurs professionnels non *vogueur* s'emparent de la culture a tendance à figer la danse dans des chorégraphies collectives aux mouvements fixes et répétés. L'improvisation et les *battles*

disparaissent. Le *voguing* ainsi vidé des éléments qui constituent son essence devient produit fini ; *performance performée* au sens où l'entend Laurent Devèze qui la définit en opposition à la performance performante :

Le pouvoir tend à récupérer politiquement et économiquement les avant-gardes en les asphyxiant dans un « spectacle » au sens que Guy Debord donnait à ce terme. Quand la « performance performante » devient « *performance performée* » c'est donc qu'elle est anesthésiée, pire, vidée de son potentiel chaotique, et confine par là à la trahison, voire même, dans ses formes les plus pitoyables, la collaboration.¹⁰⁵

Ainsi, le *voguing* n'a pas pour objectif de transformer la société. La volonté de la communauté de pratiquer les *Balls* dans des espaces temps hors-norme (espaces retirés et réservés, horaires habituellement réservés au sommeil,) en atteste, tout comme leur absence de revendications. Les participants des *Balls* sont alors transformés en acteurs de la société. Les *Balls* comme le *Théâtre de l'Opprimé* peuvent être terreau de révolution. Par conséquent, le *voguing* est un moyen et non pas une fin en soi en faveur de l'évolution des mentalités.

III.A.2 Le chaos ordonné

III.A.2.a La performance performante

Des avancées sociales participent au bouleversement des normes que chaque nouvelle génération intègre comme naturelle, acquise, “normale” et dont la remise en question ne va pas de soi. La réforme la plus contestée à ce jour concernant les droits des minorités LGBTQIA reste celle du mariage pour tous. À l'époque de la réforme de 2013, les médias diffusaient les réactions réjouies des uns et celles mi-révoltées, mi-effrayées des autres. Avec la légalisation du mariage entre personnes de même sexe, grand nombre des détracteurs de cette loi ont eu le sentiment que le gouvernement cautionnait et validait des comportements contre-nature ; qui dépassent les limites. La réforme était pour certains un symbole de la décadence, une génératrice de chaos. Elle était symptomatique d'une société anarchique.

Selon le CNRTL, le chaos serait « Ce qui est ou semble inorganisé, désordonné, confus parfois incohérent ou obscur¹⁰⁶ ». Cette approche correspond à la vision qu'un spectateur non-initié peut avoir

¹⁰⁵ Laurent Devèze, « Performance, une expérience du chaos », *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *définition de Chaos, substantif masculin, consulté le*

des *Balls* dans la mesure où il ne dispose pas des outils linguistiques et chorégraphiques nécessaires à la compréhension de cette culture. Même des *vogueurs* aujourd'hui confirmés peuvent témoigner du trouble qu'a suscité leur première rencontre avec le *voguing*. Les mouvements et les codes de la discipline ont des référents éloignés de l'habituelle culture *clubbing* à laquelle sont accoutumés ceux qui la pratiquent. Leur horizon d'attente s'en trouve bouleversé pour un temps. Sans élément de comparaison auxquels se rapporter, leur analyse se trouve biaisée et ils confondent alors l'inconnu avec le chaos.

Le *voguing* est, en cela, proche du cirque. Philippe Goudard commente en ces termes l'expression populaire « Quel cirque ! » :

« C'est la foire », « C'est le cirque » ! Le français populaire appelle "un cirque" une situation dans le désordre est indéniable et peut évoquer en effet l'entropie et les règles qui gouvernent le chaos. Si elle laisse perplexe, c'est parce qu'on a du mal à en percevoir l'organisation. Pourtant le fait de pouvoir la nommer rend implicite, sinon l'existence d'un ordre évident, du moins la transformation d'un état supposé préexistant en un système dont la nouvelle cohérence échappe à l'entendement. [...] les artistes de cirque font de leurs spectacles "un chaos organisé pour le plaisir des sens."¹⁰⁷

En cela la nuance que le CNRTL apporte dans sa conception du chaos permet de le considérer comme une perception personnelle plutôt que comme une donnée objective. Les *Balls* s'avèrent être des soirées rigoureusement organisées, et même ritualisées. Elles sont régies par un *speaker* qui a pour tâche de faire régner l'ordre. Ses décisions au même titre que celles du *panel* sont incontestables. Les danseurs doivent être attentifs à la voix du *speaker* : ils performant à son rythme dans les *battles*. C'est aussi le *speaker* qui indique l'obtention (ou non) des *tens*. Le *speaker* annonce les catégories et c'est aux participants de se manifester au moment donné. Quand il prononce « *category is closed* » après avoir décompté, cela signifie que plus aucune participation ne peut être prise en compte. Ceux et celles qui ne sont pas présentés sur le *catwalk* au bon moment ne peuvent pas concourir. Cette règle peut sembler anecdotique mais elle est souvent controversée ou source de rancœur de la part des danseurs. Il arrive régulièrement que les participants se précipitent à la dernière seconde sur le *catwalk* quand ils entendent le *speaker* décompter, dans le but de donner un effet dramatique à leur défilé. Chaque participant aimerait être le dernier à défiler dans sa catégorie afin de marquer davantage les esprits, de créer du suspense et de s'ancrer toujours plus dans une dramaturgie du crescendo. Ces comportements étirent considérablement la durée d'un *ball* et attisent l'irritation du *speaker*,

04/05/2019, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/chaos>

¹⁰⁷ Philippe Goudard, *Le cirque, entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Editions Espace 34, Les Matelles, 2010, p. 43.

également responsable de l'horloge. Le règlement interdit en outre toute bagarre dans l'enceinte d'un *ball*. Celui qui la provoque s'expose à six mois d'interdiction d'entrée dans les *balls*.

Ces derniers éléments demeurent invisibles aux yeux du non-initié et peuvent être porteurs de sens pour certains tout comme source d'incompréhension pour les autres. La différence de ces perceptions s'explique par la maîtrise de la culture *Ballroom* résultant d'un apprentissage que le non-initié ignore. De telles constructions n'ont rien d'inné. L'anthropologue Murphy commente en ces termes la *Théorie structuraliste* de Claude Lévi-Strauss, et plus particulièrement la façon dont la structure innée de l'esprit, et l'environnement culturel, interfèrent :

Au coeur du structuralisme réside le postulat que le cerveau humain est doté d'une structure innée, d'une organisation et que la propension universellement répandue de l'homme à penser en catégories binaires, opposées, dérive de cette structure et non de la culture imposée à un esprit malléable. Selon Lévi-Strauss, la façon de penser de tous les humains est sensiblement la même : nous trions nos perceptions en catégories opposées qui vont constituer un cadre pour notre appréhension et notre compréhension du monde. La théorie se poursuit par l'hypothèse que l'esprit cherche à projeter ce dualisme naturel sur la culture et que ces structures mentales sont codées tant en mythologies qu'en système matrimoniaux.¹⁰⁸

Ainsi s'explique le besoin de cadre et de structure que la *Ballroom scene* a su satisfaire par l'invention de codes qui, eux, relèvent de la culture et non de la nature. Ils échappent aux non-initiés pour qui la sensation de chaos est renforcée par le dialogue entre la scène et la salle.

Le spectateur non initié se trouve dans une position d'étrangeté non seulement vis-à-vis de la scène mais aussi de la salle alors que, usuellement, les spectateurs sont considérés comme un tout indifférenciable que l'on peut nommer public. Dans ce cas, le spectacle a la particularité de se passer et sur scène et dans la salle. En l'absence de maîtrise du sociolecte propre au *voguing*, un spectateur reste hermétique à l'euphorie et l'énergie extatique des *Balls* qui prend la communauté. Il se retrouve démuné face aux performances et non intégré au cercle des spectateurs. Ainsi l'impression de chaos se voit décuplée par le fait de ne pas partager l'état dans lequel se trouve le reste des spectateurs qu'il considère habituellement comme ses pairs. Or le public des *Balls* est composé moins de spectateurs que de compagnons semblables à des fidèles pour reprendre les termes de Laurent Devèze. Ce dernier distingue deux types de performances dont l'une serait la *performance performante* qui consisterait en l'irruption d'une force vitale à laquelle le compagnon prend part. Cette définition permet d'envisager les *Balls* comme des performances dans la mesure où un *ball* « suscite une expérience du

¹⁰⁸ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, Presses pocket, Paris, 1993, p. 54.

chaos, une impossibilité à rester seulement spectateur¹⁰⁹ ». L'énergie des *Balls* concorde avec la vision que Laurent Devèze a d'une performance performante qui « délivre son sens, dans une attitude résolument anti-brechtienne car il ne s'agit pas de penser “ distancié ”, les bras croisés et le chapeau enfoncé jusqu'aux oreilles, mais au contraire de se sentir entrer dans la folle sarabande, la sarabande du fol. »¹¹⁰

Il est vrai que sans manifestation active du public, le *voguing* perd de son essence puisque l'absence de soutien des spectateurs se répercute directement sur l'énergie des *vogueurs* et se manifeste dans des performances moins habitées.

Lors du sixième salon LGBTQI+ lillois du 3 février 2019, ce qui peut être identifié comme une *performance performée* de *voguing* a été donné. Il ne restait de la dramaturgie originelle des *Balls* qu'une démonstration technique de *voguing*. Ni le public, ni l'espace scénique, ni les enjeux que confère l'improvisation et la compétition ou le caractère incertain véhiculé par l'affrontement des *battles* n'étaient restitués. De telles prestations questionnent l'intérêt artistique et culturel pour le public qui assimile inconsciemment le *voguing* à une forme diluée. L'apport personnel que les *vogueurs* peuvent en tirer est d'un tout autre ordre que les bénéfices apportés par les *Balls* en terme d'autonomie expressive et de reconnaissance. L'aspect financier est souvent ce qui incite les *vogueurs* à accepter ce genre de démonstration.

L'absence de participation active du public endommage l'impact transgressif et l'éveil des consciences que l'on prête au *voguing* dans son milieu d'origine. À ce sujet, Laurent Devèze constate que la censure s'abat souvent sur les *performances performantes* en raison de la crainte qu'elles inspirent aux détenteurs du pouvoir. La censure serait le moyen d'empêcher cet impact transgressif et c'est bien le « risque de contamination qui inquiète et génère la répression policière ». ¹¹¹ L'aspect de contamination empêcherait une dimension cathartique de se produire. La censure des *performances performantes* ainsi que les *performances performées* étouffent toutes transgressions collectives susceptibles de transformer la société. Par conséquent, la catharsis serait un excellent outil de répression contre tout changement d'ordre social et politique, similaire à de l'auto-censure. La *Ballroom scene* n'échappe pas à l'auto-censure, provoquée par la sensation que son écartement des normes — intégrées par le passé et assimilées comme naturelles — lui renvoie.

¹⁰⁹ Laurent Devèze, « Performance, une expérience du chaos », *op.cit.*, p. 50.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

III.A.2.b Vogue Fem : protocole et accompagnement personnalisé

Si les *Balls* sont perçus comme chaotique du point de vue des non-initiés du fait de leur non-perception des règles qui structurent la communauté, le chaos réside ailleurs pour les *vogueurs*, pour qui l'ordre qui règne dans les *Balls* est indéniable.

Les *Balls* sont « moins spectacle que fête, plus bacchanales que le sage ordonnancement entre la scène et la salle.¹¹² » Leur enchaînement et leur temporalité dramaturgique peuvent faire penser à celles des dionysies. Un *ball* est appelé aussi *Major ball* pour le distinguer des *Kiki Balls* et des *After balls*. Le rituel de la communauté se déroule régulièrement sur trois nuits. Chronologiquement, le *Kiki ball* se célèbre en premier. Il est suivi du *Major ball* qui est le *ball* le plus important : les catégories et défilés sont davantage travaillés et les membres sont plus nombreux et renommés. *L'after ball* fait office de soirée de clôture le lendemain soir. Le premier accueille les éléments débutants qui font leurs preuves sur un *catwalk* où l'enjeu est moindre. Le dernier prend des airs de revanche par rapport au *Major ball* donné la veille. L'expérience du chaos est rendue possible grâce à la frénésie ininterrompue de ces soirées, similaire à celle des six ou sept jours consacrés aux dionysies.

À cet égard, l'expérience personnelle *post-ball* relatée par Maylisse Amazon est significative. La *vogueuse* affirme avoir besoin d'un temps long similaire à un sas pour revenir progressivement à la réalité ; ce qui, par opposition concède aux *Balls* un caractère de l'ordre de l'irréel :

La fin d'un Ball... Moi je le vis en quatre jours, cinq jours. Il me faut cinq jours pour m'en remettre. [...] C'est intense. Sortir d'un Ball, déjà, t'es dégoûtée. Tu remarques que les gens sont un peu shade envers les uns et les autres. Parce que justement, les gens ils te font un peu des pics parce qu'ils savent qu'ils vont pas te revoir avant un moment et tout le monde est un peu peiné. [...] Mais la fin d'un *ball* c'est trop bien parce que tout le monde parle devant [le lieu où s'est déroulé le ball], tous ensemble, on va tous manger ensemble. Tout le monde parle avec les uns les autres, houses différentes, familles différentes, peu importe.¹¹³

Sans entrer dans une analyse psychologique poussée des propos de Maylisse Amazon, il faut noter l'ambivalence et la complexité des sentiments et comportements qu'elle restitue. La suite de l'entretien révèle d'autant plus d'ambiguïté dans la gestion des ressentis *post-ball*. Maylisse Amazon témoigne de sentiments pluriels et contradictoires qui oscillent entre l'amertume, la nostalgie et l'excitation qui perdurent à la suite des *balls*. L'euphorie est attisée par le soulagement d'avoir terminé un *ball* — similaire à ce que les comédiens ressentent quand la pression retombe à la suite

¹¹² Laurent Devèze, « Performance, une expérience du chaos », *op.cit.*, p 49.

¹¹³ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon le 8 avril 2019 à Croix.

d'une représentation — et est entretenue par les échanges entre vogueurs qui échangent des nouvelles personnelles ou entament un bilan du *ball* afin de revenir sur les moments phares.

Le témoignage de Maylisse Amazon permet de dégager une autre piste d'interprétation de la célébration de l'hubris et du chaos dans les *Balls*. L'engouement que suscite la fin des *Balls* s'explique par la disparition temporaire des liens de rivalités qui opposent traditionnellement les *Houses* entre elles et structurent la communauté. C'est finalement à ce moment précis, quand les règles inventées par la communauté sont délibérément ignorées que le chaos atteint son point culminant.

Cet événement mis en perspective avec l'expérience d'entropie que Murphy a ressentie à la suite d'une opération et qu'il relate dans son ouvrage permet d'établir un parallèle entre *Balls* et rituels. L'anthropologue est parvenu à identifier son sentiment accru d'entropie comme résultant d'une « qualité de communication avec les autres et de plénitude intérieure »¹¹⁴ similaire à la description que Maylisse Amazon fait de la fin des *Balls* :

Dans l'acceptation que lui donne Turner, la *communitas* est une phase d'un processus rituel : c'est un phénomène religieux. Mais il n'existe rien de ce genre dans une attitude ou un comportement purement "religieux". Ce que nous appelons religion est au contraire une série d'actions et de dispositions humaines ordinaires auxquelles sont attachés certains sentiments et certaines significations. Et l'ensemble d'attitudes et de sentiments qu'englobe la *communitas* implique la négation de [...] la "rage de l'ordre". Elle détermine un impérieux besoin de suspendre temporairement tous ces ordres terrestres que nous acceptons comme naturels et de passer à un état dans lequel temps et affectivité se trouvent dans un rapport inversé, de vivre dans une espèce d'anti-structure, libérée du poids mort de l'autorité et de la convention. Quelle sensation enivrante !

Tous les systèmes sociaux sont dans une certaine mesure répressifs et il existe dans la plupart des sociétés des mécanismes qui permettent de suspendre les normes courantes et de transformer les identités.¹¹⁵

La qualité de communication à laquelle Murphy fait référence surviendrait dans les *Balls* pour atteindre son apogée en dehors, une fois tous les participants sortis. Les *vogueurs*, extatiques, sont dans un état proche de la *communitas* décrite par Murphy. Ils sont alors liés les uns aux autres par cette qualité de communication rendue possible par le *Ball*, outil ou mécanisme propice à la suspension temporelle des ordres terrestres. Cette suspension a lieu pour la communauté durant ce court laps de temps qui suit un *ball*, et précède le retour de chacun au réel de son quotidien. Toutefois, cette parenthèse tracée autour de tout ce qui entrave les vogueurs en leur donnant accès à la *communitas* abolit toute espèce de hiérarchie. Cet espèce de chaos ne peut être durable puisque « c'est un fait empiriquement prouvé que l'esprit cherche à imposer des systèmes d'ordre d'une espèce à

¹¹⁴ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 230.

¹¹⁵ *Ibid.*

toutes ses conceptions »¹¹⁶.

La *Ballroom Scene* adopte une position paradoxale concernant son engagement politique. Aucune revendication ou ralliement à un courant ou un mouvement politique ne transparait dans les *Balls* mais un tel rassemblement communautaire a en soi à voir avec le politique. Il est néanmoins indéniable que la parole contestataire des *vogueurs* vis-à-vis du manque de considération de leur identité dépasse le cadre de la communauté depuis sa création. Des progrès ont été constatés pour la visibilité des minorités LGBT dans les espaces ghettoisés bien que cela continue d'être tabou. Les acteurs de la Ballroom scene y ont grandement contribué, en attestent les projets artistiques et culturels de Kiddy Smile ou Alaïa Balenciaga, interprète d'un des rôles principaux de *Climax*.

Même si les *Balls* transmettent un fort sentiment d'entropie, leur aspect ritualisé les empêche de basculer seulement dans le chaos. Dans la mythologie le chaos est « un espace immense indifférencié préexistant à toutes choses et notamment à la lumière »¹¹⁷. Chaque *ball* peut être considéré comme un cheminement à travers le chaos qui précède l'ordre. Les deux notions ne sont pas opposées mais peuvent plutôt être abordés de façon complémentaire. Le chaos appelle l'ordre et c'est en cela que les *Balls* correspondent à ce que Murphy appelle *instinct de conservation* et qu'Honneth convoque sous les termes de *reproduction symbolique et matérielle de la société*. Murphy en fait un universel culturel qui se manifeste sous la forme de l'ordre et de la hiérarchie :

Il y a donc chez tous les êtres humains un besoin d'ordre qui incite à chercher une cohérence systématique aussi bien dans la nature que dans la société et, quand on ne la trouve pas, à l'inventer. [...] Nous recherchons l'ordre parce qu'il rend la prévisibilité possible et nous recherchons la prévisibilité pour éviter le danger dans un monde essentiellement périlleux. Notre illusion la plus chère, c'est de pouvoir réduire le risque en rendant prévisible ce qu'on attend pas et en exerçant notre maîtrise humaine sur les contingences de la vie. Cela peut se faire par le rituel ou par la technique : l'un et l'autre imposent un ordre humain à ce qui est informe.

Que nos images structurées du monde qui nous entoure correspondent ou non à la réalité extérieure, l'attribution d'un ordre est nécessaire à des créatures intelligentes. Elle nous permet d'agir dans un monde absurde et de trouver un sens à nos actes et à nos vies dans un milieu dépourvu de significations absolues [...] ¹¹⁸

L'interprétation que Murphy fait du besoin d'ordre universel ouvre une brèche sur la prise de risque

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), définition de Chaos, substantif masculin, consulté le 04/05/2019, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/chaos>

¹¹⁸ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 54.

d'un *vogueur* sur le *catwalk* qui mérite reconsidération. L'exposition de soi, le dépassement de soi par la mise en danger que suppose la compétition et l'improvisation des *battles* sont certes recherchées. Toutefois le caractère imprévisible des *battles* est tout de même limité par les règles de la *Ballroom scene* comme le *No touching* mais surtout l'absence de danseurs non-issus de minorités. Dans cette configuration, la communauté *Ballroom scene* est toujours sûre de l'emporter. Les *battles* sont de petits échecs personnels supportables pour ceux qui les essuient grâce notamment au règlement qui assure une sécurité et une forme de bienveillance à chaque *vogueur*, même le plus débutant. La notion d'échec lors d'une défaite est bel est bien présente mais diffère du danger. Une défaite peut certes agresser l'ego du *vogueur* qui connaît un échec mais il est capable de se mobiliser en vue de prochaines victoires. L'échec est fécond en ce qu'il pousse le *vogueur* dans ses retranchements et l'incite à persévérer. Les *vogueurs* les plus expérimentés, non pas en termes de technique mais plutôt d'ancienneté, transmettent aux plus jeunes de sages conseils concernant les enjeux des *battles* qui ont pour objectifs de relativiser leurs défaites. Les propos de Maylisse Amazon et de Maro Amazon ici recueillis convergent dans ce sens car ces derniers sont très critiques à l'égard de celles et ceux qui *voguent par ego*.

Maro Amazon : C'est plus ce que c'était le *voguing*. Avant les gens ils *voguaient* pour ... je dirais pas pour l'unicité mais pour se rassembler et là maintenant...

Maylisse Amazon : Avant les gens ils *voguaient* pour montrer qu'ils étaient différents et aujourd'hui, ils *voguent* pour montrer qu'ils savent faire.¹¹⁹

Jérémy Patinier fait part d'un point de vue similaire quand il compare les débuts du *voguing* dans la *Ballroom scene* à ce qui se fait aujourd'hui : la *Ballroom* « est globalement passée d'un besoin d'expression, d'une urgence, à une envie d'être unique, à une jouissance de l'individualité »¹²⁰. Malgré ces aspects négatifs que le manque de recul ne permet pas vraiment d'analyser, les *vogueurs* ne quittent pas la *Ballroom*.

La hiérarchie instaurée par la communauté à travers les *Mothers des Houses* permet entre autres de protéger d'eux-même les *vogueurs* trop confiants dans leurs capacités qui pourraient passer pour arrogants. Leur clan a pour rôle de recadrer ceux à l'ego trop conséquent, non par goût du rabaissement mais pour leur éviter le danger qu'un tel comportement serait susceptible d'engendrer en dehors de la communauté, loin d'un entourage bienveillant. Tant de hiérarchisation, de règles, de codes de bienséance à respecter sont en effet les fruits d'une création humaine dont le dessein a une portée rassurante non consciente. L'ensemble des règles de la *Ballroom scene* n'ont pas pour fonction

¹¹⁹ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

¹²⁰ Tiphaine Bressin, Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris, op.cit.*, p. 160.

de brider les *vogueurs* mais bel est bien d'éviter le danger et de les protéger, conformément aux dires de Murphy :

Les mondes créés par l'imagination humaine sont beaucoup plus cohérents et structurés que les systèmes sociaux réels dans lesquels nous vivons, et les constructions mentales par lesquelles nous saisissons la signification de la société ne sont qu'en relation assez vague avec ce qui se produit vraiment. Nous prenons ces conceptions de notre système social pour des représentations concrètes et véridique de la réalité sociale, mais ce sont des réalités construites socialement, des artifices humains dont le but est de perpétuer la société, non de l'éclairer. [...] C'est pourquoi les illusions collectives sur lesquelles nous vivons sont vulnérables, fragiles, précaires. L'ordre social est, pour une bonne part, un ordre mental, et toute perturbation de la société implique un trouble de l'esprit et vice versa.¹²¹

Cette réflexion, appliquée au voguing, permet d'éclairer plusieurs points abordés depuis le début de cette recherche. L'*ordre mental* ou *illusion collective* que mentionne Murphy fait écho à la « liberté comme non-domination » de Philip Pettit : les *vogueurs* sont contraints pour se protéger de s'inventer leurs propre *empire des lois* en marge de la société. Cet empire serait l'unique moyen de garantir la liberté d'un sujet et elle est la mission d'une nation complète, de l'ensemble de la société et non pas d'une petite communauté. Faute d'être intégré dans la construction de cet ordre social, la *Ballroom* s'en est érigé une structure de manière indépendante. Finalement, la réduction des risques qu'encourt un *vogueur* lors d'une *battle* fournit un argument supplémentaire contre l'ouverture des *Balls* au grand public. À titre personnel, les *vogueurs* courent un risque lié à l'issue incertaine des *battles* mais la communauté, elle, n'est pas en danger puisque le vainqueur est toujours un *vogueur*, un représentant de la communauté. Pour reprendre les termes employés par Murphy, l'issue du *battle* pour la communauté est rendue *prévisible et acceptable* car les deux opposants sont des pairs, des membres d'une même grande famille.

Rendre accessible le *voguing* à des personnes pleinement intégrées dans l'ordre social ouvrirait une brèche dans laquelle ces derniers seraient susceptibles de s'engouffrer pour concourir dans les *Balls*. Dans les *Balls*, la vulnérabilité problématique est bien réduite grâce à la certitude que la communauté a de voir gagner un de ses membres. La vulnérabilité fondamentale n'est pas niée puisqu'elle est ressentie individuellement. Elle est supportable car commune et peut-être fructueuse lors de certains échecs. Cette vulnérabilité fondamentale se muerait en vulnérabilité problématique à laquelle les *vogueurs* sont en permanence confrontés en dehors de leurs relations entre *vogueurs* si les *Balls* s'ouvraient à des danseurs dont la vulnérabilité est fondamentale en tous lieux et en toutes circonstances. Des danseurs professionnels ou aguerris seraient susceptibles de fouler le *catwalk*,

¹²¹ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 50.

confiants car conscients de leur meilleures capacités physiques que grand nombre des *vogueurs*. Il est bon de rappeler que les techniques du *voguing* sont relativement simples car elles ont été conçues par et pour des danseurs amateurs afin que chacun, qu'importe ses capacités physiques ou son endurance, soit intégré. Il est à craindre que l'irruption de danseurs expérimentés et étrangers à la communauté éclipserait les *vogueurs* moins virtuoses dans la mesure où danseurs et vogueurs ne seraient pas sur un pied d'égalité technique concernant les chances de gagner un *battle*. Cet aspect du *voguing* encore non abordé fait écho au versant protocolaire de la *performance performante* que Laurent Devèze souligne.

Laurent Devèze rapproche la performance comme expérience du chaos d'une invitation à participer à un rituel. Les *Balls* coïncident avec son analyse non seulement parce qu'une performance protocolaire « peut être reprise, réactualisée quasiment sans limite¹²² » tout comme une performance de *voguing*, mais aussi parce que conformément à ce que Devèze énonce des performances protocolaires, chaque *tens*, chaque *battle* est inspiré et inspirant, consciemment ou non. Les grands noms du *voguing* représentent des modèles pour les débutants comme pour les confirmés qui s'entraînent à reproduire les même pas et à s'imprégner de leur attitude en raison de la carrière enviable que ces légendes ont menée ou mènent encore.

La communauté possède son propre *star system*. Les participants les plus doués, les plus investis sont bien connus de la communauté. Leur présence active sur les réseaux sociaux renforce leur notoriété. Les plus talentueux reçoivent des trophées et des prix ou encore des statuts tels que *statement*, *star*, *icon*, *legend* ou *pioner*. Celles et ceux qui ont été récompensés par ces titres honorifiques sont des personnalités reconnues et respectées par la communauté. Ils hiérarchisent la communauté et renvoient un modèle vers lequel tendre pour des individus souvent en perte de repère. Les *Balls* promeuvent l'idée que l'effort est payant, qu'il est possible à quiconque d'être quelqu'un à force de persévérance et de travail. Ici, gravir les échelons n'est pas une question de relations. Si un participant souhaite trouver une place au sein de la communauté, c'est envisageable. C'est à sa portée. Le *voguing* est une danse abordable qui demande la maîtrise de cinq éléments seulement et même si la virtuosité est saluée sur le *catwalk*, elle n'est pas la clef du succès. La prestance imprégnée de fierté et de férocité prime. C'est l'audace d'un *vogueur* qui le distingue des autres. En cela la *Ballroom scene* est un espace où se forge la détermination des membres. Les *Balls* les incitent à se fixer des objectifs clairs, bénéfiques à l'affirmation de soi et à la construction de son identité. La marginalisation, qui les caractérise plus qu'elle ne les définit, disparaît dans ce cadre et leur permet d'exister sans cet aspect

¹²² Laurent Devèze, « Performance, une expérience du chaos », *op.cit.*, p. 55.

vulnérable, toujours sous-jacent en dehors de la communauté.

Une grande personnalité de la *Ballroom* dessine « un mode d'approche du chaos, qu'on pourrait ou non emprunter, moins modèle qu'exemple de voie possible, le performeur ferait de son corps une voie d'exploration, un chemin que l'on pourrait emprunter à sa suite ou dont on pourrait s'inspirer pour se bricoler »¹²³. Le chaos des *Balls* transforme les *vogueurs* de manière éminemment individuelle grâce à l'expérience partagée et collective du *catwalk*. En cela, *Balls* peuvent s'aligner sur la conception des performances performantes protocolaires de Devèze :

Le chaos réside dans cette capacité à refuser l'ordre et son système de références préétablies et non questionnées ; il s'agit d'en appeler au chaos comme à un espoir de brouiller les cartes pour enfin pouvoir jouer sa partie librement.

Ainsi, le performeur semble introduire le désordre comme possibilité démiurgique, être tenté de déréguler la partie pour jouer sa propre partition. Il s'installe dans le désordre comme on détruirait pour reconstruire à sa guise sans qu'aucun architecte officiel ne nous impose ses plans.

Accepter le chaos comme possibilité de l'autonomie : se donner à soi-même sa propre loi.

Mettre tout par terre pour refaire. Telle serait l'expérience du chaos de ces performances [...] qui visent plutôt l'expression rusée d'une modeste voie artisanale : voie "bricolée" en son coin mais qui montre la possibilité pour tous de s'affranchir, chacun à sa manière, en reprenant un protocole, et en y ajoutant çà et là, des éléments de contexte ou d'histoire personnels.¹²⁴

Le voguing peut être rapproché du chaos comme protocole rituel. Laurent Devèze constate que ces *performances performantes* s'ouvrent « aux pratiques amateurs, si souvent honnies par ailleurs »¹²⁵. L'expérience que chaque vogueur est amené à faire en fonction des *Balls* auxquels il assiste et participe l'entraîne dans un cheminement personnel qui lui donne accès à la reconstruction et à la réhabilitation de son identité.

III.A.3 Le monde à l'envers ou la mise en scène du déséquilibre

Entre chute maîtrisée et déséquilibre consciemment provoqué, les *vogueurs* se situent dans une esthétique du risque. Philippe Goudard, médecin de formation, circassien et professeur des universités, a écrit sur le risque au cirque et un certain nombre de ses réflexions peuvent être mises en relation avec des observations sur le *voguing*, bien que le risque au cirque soit d'abord physique et que la prise de risque dans le voguing soit essentiellement psychique et sociale. Parmi les éléments imposés du *Vogue Fem*, le *spin and dip* s'avère être le plus spectaculaire. Il frappe les esprits et peut

¹²³ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁵ *Ibidem.*

être considéré en tant que exploit d'après la définition qu'en donne Philippe Goudard, parce qu'il constitue un renversement qui trouble les points de repères des spectateurs. Cette notion est d'autant plus vraie dans les arts du cirque et non pas parce que les exploits réalisés en piste sont plus impressionnants, mais surtout parce que la majorité des spectateurs ne sont pas des pairs familiers des disciplines circassiennes. Contrairement aux spectacles d'arts du cirque, les *Balls* regroupe des vogueurs pour qui le *spin and dip* a peu de secret. Le langage acrobatique circassien est un langage corporel étranger au spectateur qui ne pratique pas. Ainsi, les figures effectuées par les artistes décuplent la sensation de risque car artiste et spectateur ne partagent pas la même notion du danger. Même si le spectateur a conscience de ne pas partager les mêmes aptitudes physique que l'artiste, il s'identifie à lui, se projette dans ce corps hors-norme et ne peut s'empêcher d'investir le corps de l'artiste de ses propres limites. Alors que le contorsionniste est habitué à utiliser « l'entièreté de l'espace qu'offrent les jointures du corps »¹²⁶, le spectateur n'a souvent pas même conscience de toutes les possibilités corporelles humaines car il n'est pas amené à les exploiter au quotidien. La surprise suscitée par la découverte de ces facultés physiques jusqu'alors ignorées diffèrent dans le *voguing* en raison justement des spectateurs expérimentés qui composent le public des *Balls*. Pour autant, le *spin and dip* est toujours accueilli avec ferveur et souligné par la communauté comme il se doit. Il est bon de rappeler à ce stade de l'analyse que le *spin and dip* est une parodie teintée d'autodérision des chutes qui pouvaient malencontreusement survenir lors des défilés de mode. Un tel déséquilibre qui trouve son issue dans la chute est considéré comme un incident honteux que craignent toujours les mannequins qui pratiquent les podiums. Paradoxalement, les vogueurs ont fait de cet évènement redouté le point culminant de leur performance et le plus complexe à exécuter. Plusieurs interprétation peuvent être données à ce geste symbolique. Il peut être la représentation d'un principe, d'une philosophie de vie qui pourrait se résumer de la sorte : « Ayant toujours vécu avec la crainte d'être surpris par le pire, j'ai, en toute circonstance, essayé de prendre les devants, en me jetant dans le malheur bien avant qu'il ne survînt¹²⁷ ». Les échanges dont j'ai pu être témoin lors de rassemblements entre *vogueurs* rendent cette interprétation vraisemblable grâce à l'attitude d'honnêteté et de sincérité envers eux-mêmes que beaucoup semblent adopter afin de se prémunir contre d'éventuels rumeurs susceptibles d'entacher leur réputation. Concrètement, certains m'ont assuré qu'ils préfèrent révéler directement à autrui ce qui est considéré comme un vice et l'assumer fièrement afin de ne pas pouvoir être attaqué sur ce sujet. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas tant la

¹²⁶ Andréane Leclerc, *Entre contorsion et écriture scénique, la prouesse comme technique évocatrice de sens*, mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université du Québec à Montréal, avril 2013, consulté le 30/04/19, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://archipel.uqam.ca/5509/1/M12899.pdf>

¹²⁷ Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Folio, Paris, 1987, p. 20.

chute qui est applaudie mais la capacité à se relever et à poursuivre la performance comme si cette chute avait été anodine. Les *dips* sont ainsi chargés de sens en ce qu'ils sont représentatifs de la ténacité dont un vogueur doit faire preuve face aux discriminations que l'ordre social fait peser sur son identité. Ainsi, à travers les *dips*, les *vogueurs* prouvent qu'ils sont aptes à se relever littéralement suite à des épreuves dont la difficulté les auraient mis métaphoriquement à terre.

Le succès durable des *Balls* peut se comprendre en partie par analogie avec celui du cirque traditionnel. Selon Hugues Hotier, « l'homme ne vient pas applaudir le danger mais la victoire sur le danger, sur la peur [...]. Il vient voir l'homme gagner, gagner contre lui-même dans la plupart des cas. Il vient se rassurer en constatant que l'homme est toujours capable d'affronter le danger et de courir des risques¹²⁸ ». Les risques du *voguing* relèvent davantage de l'ordre psychologique bien que les corps peuvent également être endommagés. D'autres points communs entre *vogueur* et circassien se dégagent dans le défi que tous deux lancent au danger :

Le pratiquant montre, dans l'aire de jeu centrale, sa capacité à triompher du sort face au hasard, à contrôler la gravité face au déséquilibre, à maîtriser sa destinée devant l'incontrôlable. Il résout par un projet moteur ou intellectuel faisant appel à une stratégie, une situation de confrontation volontaire au danger. S'il est parfois symbolique ([...] absence de médaille pour une nation) ou financier ([...] pari perdu aux courses), le risque pris en piste est la plupart du temps réel et vital, mettant en cause l'intégrité physique et sociale des protagonistes.¹²⁹

Les risques ont beau être conséquents, il n'en demeure pas moins que la maîtrise de leur discipline respective réduit considérablement les risques pris en piste pour un *vogueur* comme pour un circassien. La plupart des blessures physiologiques, psychologiques ou psychiques surviennent en dehors de la piste, durant les entraînements ou plus banalement dans la vie quotidienne. Circassiens et *vogueurs* ont une conscience aiguë de leur corps et de leur capacité à la différence des spectateurs qui ne peuvent que soupçonner leur talent sans vraiment pouvoir se faire une idée mesurable de leur potentiel. Selon les perceptions, le risque qu'encourt un vogueur est plus ou moins limité par rapport au circassien parce que le premier est entouré de sa communauté.

La mise en déséquilibre volontaire de soi, qu'elle soit effectuée sous chapiteau ou sur le *catwalk* est perçue par le spectateur comme une prise de risque à condition qu'elle soit placée dans un contexte de référents. Ils sont tacitement partagés à la fois par la salle et par la scène et servent d'unité de mesure pour la prouesse. Plus un artiste s'éloigne des référents d'ordre cognitifs, spatiaux ou comportementaux, plus sa performance va être identifiée comme spectaculaire. Référents et

¹²⁸ Hugues Hotier, « Le cirque, impératifs de sécurité et imaginaire du risque », *Quaderni*, vol. 44, 2001. ressource en ligne consulté le 28/05/19 disponible à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2001_num_44_1_1487]. Cons. Le 03/03/2019.

¹²⁹ Philippe Goudard, *Le cirque, entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, op. cit., p. 42.

déséquilibre sont intrinsèquement liés. Du *Old Way* au *Vogue Fem* en passant par le *New Way*, la station debout représente un repère duquel le vogueur s'écarte quand il effectue un *spin and dip*. Le contorsionniste fait également de la station debout sa posture de référence principale. Il cumule avec le *vogueur* d'autres points communs comme le fait de pouvoir performer en ne manipulant que son propre corps sans recourir à un agrès ou à un partenaire, bien que dans la contorsion comme dans le *voguing*, partenaires *New Way* et usage d'objets ou accessoires ne soient pas rares. Par ces faits, leur rapport à l'esthétique du risque en piste est similaire. D'abord, le déséquilibre provoqué rompt un état stable ; la station debout est, pour l'un et l'autre, l'état stable en question. La rupture peut venir dans le cas du contorsionniste, d'une souplesse arrière par exemple, et du *spin and dip* pour le *vogueur*. Suite à ces renversements, tous deux retrouvent un état stable ; un retour à la station debout ou à une autre position équivalente en termes de référents, c'est à dire, jugée comme stable par l'ensemble des spectateurs comme des performeurs. Le déséquilibre dépend alors des référents qui l'encadrent pour être perçu en tant que tel. Convoqué au moment opportun par l'artiste, le déséquilibre confère du sens à sa performance :

Les corps à l'envers, en rotation, en situation extrême, cul par dessus tête, saisis de troubles du comportement, sont dans un état autre que l'état d'adaptation ordinaire aux codes sociaux. On y retrouve l'essence des performances physiques rassemblées dans les arts du cirque : le cycle et la révolution, physique et politique. Car choisir ou accepter le cirque comme existence est une attitude politique. Une alternative à un chemin de vie tracé à l'avance.¹³⁰

Dans ce postulat, Philippe Goudard fait des circassiens des divergents de l'ordre social commun. Le chercheur sous-entend qu'un schéma contestataire de l'ordre établi prend corps dans leur consécration aux arts du cirque. L'exposition de soi et les risques encourus tout au long de leur carrière est porteuse d'un sens politique.

Dans le *voguing*, la contorsion est employée comme moyen d'expression pour illustrer l'inadaptation au monde ressentie par les vogueurs. Les corps contorsionnés sont investis par l'opinion publique des mêmes préjugés, croyances et idées reçues que les corps travestis et transgenre. Traités comme des objets de curiosité qui fascinent autant qu'ils repoussent, ces corps supportent les fantasmes sexuels de ceux pour qui ils représentent « une déformation du corps empreinte de sensationnalisme ». Parce qu'elle va au-delà des perceptions habituelles du corps et projette un hors-norme qui la rend souvent incomprise sur le plan de la motricité par ceux qui n'en font pas l'expérience, la présence de la contorsion sur le *catwalk* peut être interprétée comme la manifestation physique d'un hors-norme intérieur invisible ou qui peut être dissimulé. Ce passage d'un hors-norme

¹³⁰ Philippe Goudard, « Poétique du corps au cirque », in Guy Freixe, (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*, Broché, Paris, 2017, p. 79.

invisible à un hors-norme visible qui relève même dans certains cas de l'*inquiétant familier* rend compte de l'altérité ressentie par les *vogueurs*. Contorsionnistes et plus largement circassiens et vogueurs s'éloignent alors volontairement des points de repères et référents partagés par la norme. Pour les *vogueurs*, cet écart physique traduit aussi leur écart vis-à-vis des normes identitaires originellement placées dans le contexte d'un milieu social défavorisé ayant pour référents les cités et quartiers populaires. L'emploi du verbe *écarter* que Philippe Goudard a choisi pour définir la notion de l'exploit, du hors-norme n'est pas sans rappeler les recherches de Paugam sur la disqualification sociale que Marie Garrau analyse en employant le même verbe.

Si toutes les figures et postures de contorsion faites sur le *catwalk* ne participent pas à chaque fois à la narration d'une histoire linéaire, elles peuvent y contribuer même si c'est davantage le rôle des *hands performance*.

Maylisse Amazon : Le *voguing* c'est juste cinq éléments et ensuite c'est à toi de raconter ton histoire.

Maro Amazon : Là par exemple, je me touche donc tu vois que j'écris une histoire. Là j'ai des seins genre, tu vois ? Mais je les ai pas. Là par exemple j'écris une histoire, je vais essayer de faire genre un carré, hop, ouvrir. Tu veux te brosser les cheveux, tu peux imiter, genre ou alors quand tu te fais les ongles, tu te mets du vernis, tu... mimes. Donc oui, tu racontes une histoire parce que si tu racontes pas une histoire, t'arrives bazzarder, bah tu comprends pas. Tu regardes la personne, tu te dis "mais euh.. *tell me a story !*" . Et elles disent souvent ça les *girls* aux Etats-Unis. Ecris moi, je veux voir une histoire, parce que si je vois pas une histoire, vas-y genre.¹³¹

Cette dimension narrative du *voguing* permet d'ancrer la discipline dans un entre-deux artistique et sportif au vu de la distinction que Goudard établit entre ces deux domaines :

Si les artistes de cirque effectuent, comme les sportifs, des performances physiques de haut niveau ou tentent de réaliser des exploits, leurs finalités divergent car la compétition est l'univers du stade, quand le merveilleux est celui du cirque. Les apprentissages au cirque ont, en effet, pour finalité la présentation au public de spectacles dans lesquels la virtuosité gestuelle est un moyen "d'expression extérieure d'un contenu psychique intérieur (émotion, signification, réaction) que le corps a pour mission de communiquer à autrui."¹³²

À titre d'interprétation personnelle, Maro Amazon situe le *voguing* dans un champ similaire à celui du merveilleux lorsqu'il confie : « j'aime bien, ça me donne confiance en moi, j'aime bien, c'est beau, c'est de l'art pour moi ». Par ailleurs, il est indéniable que le *voguing* en tant que danse est le moyen

¹³¹ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

¹³² Philippe Goudard, *Le Cirque, entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, op. cit., p. 67.

d'expression extérieure par lequel cette communauté opprimée est parvenue à communiquer ses ressentis vis-à-vis de sa condition sociale. Toutefois, l'aspect compétitif que Goudard analyse comme caractérisant les sportifs, permet de placer les *vogueurs* également dans cette catégorie d'individus. La double casquette de chercheur en arts du cirque et de médecin de Philippe Goudard lui a donné l'opportunité de relever un certain nombre d'analogies entre cirque et jeux et spectacles à aire de jeu central. Les *Balls* sont des spectacles à aire de jeu central. Les travaux de Goudard permettent d'une part de passer en revue les composantes communes qui unissent *Balls* et cirque et d'autre part d'aborder le *voguing* sous le prisme du divertissement fondé sur les luttes et sports de combats. Outre le langage non verbal déjà mentionné, toutes ces disciplines se rejoignent sur l'espace de jeu dit central ou en circuit. Les jeux qui s'y pratiquent présentent tous un risque qui se manifeste sous forme de combats ou de compétitions. Les disciplines pratiquées sont plurielles et accueillies par la manifestation active du public. Enfin, ces événements sont célébrés comme des fêtes ou des rites de passage.

III.B Balls : l'entre deux mondes

III.B.1 Une pratique ritualisée

III.B.1.a Définition

Les rites sont des pratiques ancestrales dont l'évocation connote un caractère religieux, sacré ou tout au moins transcendant. Emile Durkheim, père de la sociologie moderne, leur confère le pouvoir de rattacher l'individu à sa communauté grâce à une réaffirmation de son groupe social auquel il participe, par le rite. Dans *Rites et rituels contemporains*, Martine Segalen insiste sur l'importance de l'individu au sein du collectif au moment des rites de passages. À l'image des rites, les *Balls* mêlent temps collectif et temps individuel : un vogueur est tantôt anonyme, amené à se fondre dans la foule des spectateurs des *balls*, tantôt protagoniste dès lors qu'il affronte le *catwalk*. À bien d'autres égards les *Balls* peuvent être considérés comme des rites contemporains :

Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs du groupe.

Ceci est une définition qui : [...]

- insiste sur la dimension collective : le rituel fait sens pour ceux qui le partagent ;
- met en avant leur efficacité sociale. Le rituel fait sens : il ordonne le désordre, il donne sens à

l'accidentel et à l'incompréhensible ; il donne aux acteurs sociaux les moyens de maîtriser le mal, le temps, les relations sociales.¹³³

Ce dernier point donne du poids à la conception subjective du chaos abordée plus haut. La confusion qui peut régner dans les *Balls* est en partie compensée par l'aspect rituel et institutionnalisé des cérémonies. Il faut toutefois y être rigoureusement initié pour percevoir l'ordre et le sens que les *vogueurs* attribuent aux symboles convoqués dans les *balls*. Les connaissances nécessaires à la compréhension des *Balls* servent de démentis face aux croyances populaires. Certaines, en raison du versant sacré des rites, pensent que le savoir et les comportements des initiés relèvent de l'inné et qu'ils sont le produit d'une manifestation divine. Les *Balls* montrent une réalité bien plus rationnelle. Il est possible que le *vogueur* n'ait pas l'impression d'adhérer mentalement à des notions ou valeurs relatives à l'apprentissage et à des choix sociaux. Pourtant ce sont bien ces conduites qui lui fournissent le support corporel et la technique au « caractère répétitif à forte charge corporel pour les acteurs et les témoins¹³⁴ » nécessaire pour *voguer*. Pour opérer, le rituel doit être investi par un pouvoir fédérateur et reconnu par tous. En l'occurrence, c'est bien parce que ce pouvoir fédérateur n'est pas inné que les démonstrations de *voguing* aux non-initiés ne soulèvent pas la même ferveur que celle des *Balls* et qu'elles prennent par conséquent, l'aspect des *performances performées* décrite par Laurent Devèze. Ce dernier utilise d'ailleurs un champ lexical similaire à celui qu'emploie Martine Segalen pour illustrer la perte de sens qui s'emparent de certains rituels à l'aune des bouleversements économiques, sociaux et culturels des années 60. Le mariage, par exemple, apparaît comme une forme « vide et vidé[e] de son sens¹³⁵ » car ce rite privilégie, selon la génération en âge de se marier à l'époque, l'apparence sociale plutôt que la « vérité de l'amour¹³⁶ ». L'auteure interprète ce renoncement à l'engagement public et social comme une conséquence de la dissolution des collectivités locales, milieux ruraux et urbains confondus. Cette théorie dialogue avec celle de Castel, pour qui notre société salariale est aujourd'hui à la base de la constitution de notre identité. Ce schéma laisse très peu de place à l'identification collective car conditionne les manières de vivre : l'emploi favorise l'exode rural et cet exode s'accomplit souvent en solitaire, loin des liens filiaux. Les salariés se coupent alors plus ou moins inconsciemment de leurs protections rapprochées que famille, voisinage et collectivités locales assurent. On assiste à un repli sur soi qui diminue le nombre de réseaux sociaux d'un individu et les liens qui peuvent se tisser au travail ne sont pas d'ordre

¹³³ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, op. cit., p. 20.

¹³⁴ *Ibid*, p. 22.

¹³⁵ *Ibid*, p. 23.

¹³⁶ *Idem*.

suffisamment divers pour compenser les protections rapprochées quittées à la faveur de l'emploi. Dans l'analyse de Castel, la perte ou l'absence de ces liens accroît les situations de vulnérabilité là où ces dernières n'avaient pas l'occasion d'être identifiées comme telles grâce à la présence des protections rapprochées. L'absence d'ancrage de l'individu au sein d'une collectivité locale aboutit donc à une perte. La perte d'intérêt pour les rites ou instances ritualisées comme le mariage se comprend à l'aune de cet exode dans la mesure où les collectivités locales « offraient le cadre spatio-temporel propice aux événements rituels¹³⁷ ». L'institution du mariage continue de représenter un symbole d'engagement qui n'est pas anodin pour la communauté *Ballroom scene* puisque ses membres y ont accès depuis peu en France. En 2016, Soraya Amazon a tenu à organiser son mariage fictif dans un club parisien très prisé par les *vogueurs*. Cet événement a fait date dans les mémoires des invités qui ont eu l'occasion de se retrouver pour célébrer autre chose qu'un *ball*. La vraisemblance de la mise en scène ainsi que la façon dont les participants font référence à ce mariage le font inconsciemment passer aux autres pour un mariage à valeur juridique. La cérémonie était en réalité l'occasion de rassembler la communauté dans un contexte différent de celui des *balls*. La démarche célèbre des valeurs publiques et sociales que la communauté partage et qui va à l'encontre de la tendance actuelle où l'individu prime sur le collectif.

Aujourd'hui, les *Balls* accueillent une nouvelle génération de *vogueur*. Le comportement de certains ne semble pas faire l'unanimité. Les propos de Maylisse Amazon peuvent se lire à la lumière des analyses de Martine Segalen, qui constate l'affaiblissement des expressions collectives en faveur du surgissement de l'individu et de son engagement personnel.

Il y a des gens des fois, ils vont *voguer* avec un égo, et il y en a qui vont *voguer* sans égo. Et j'aime pas les gens qui *voguent* avec un égo. Bah en fait il y a des gens qui vont *voguer* pour te montrer qu'ils savent faire et il y a les gens qui vont *voguer* parce que, parce que c'est leur manière à eux de s'exprimer, tu vois ce que je veux dire? Et moi quand euh, je regarde les gens, j'aime bien les gens qui *voguent*, pas pour se faire remarquer, qui *voguent* pour amuser, pour s'amuser, pour créer une histoire, pour montrer quelque chose et pas pour te montrer que "je suis la plus forte, j'ai réussi à caser mon *dip*."¹³⁸

Ce jugement dépréciateur émis par Maylisse Amazon se comprend au regard de la perte d'essence collective du *voguing* qui s'explique paradoxalement par l'engouement qu'il suscite ces dernières années. Les cités des banlieues d'où sont originaires la majorité des *vogueurs* entre dans le champ des collectivités locales au cadre adéquat au développement d'événements rituels. La

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Entretien réalisé avec Maylisse Amazon et Maro Amazon le 22 janvier 2019 à Lille.

communauté *Ballroom* fait finalement office d'ersatz de leur collectivité locale d'origine. Le fait que le *voguing* soit depuis peu pratiqué par de jeunes personnes étrangères à la culture ghetto est un début de piste à suivre pour justifier un individualisme qui fait défaut à la communauté. Il est possible que ces nouveaux *vogueurs* non-issus des quartiers populaires soient assez intégrés dans d'autres réseaux sociaux pour se passer des liens communautaires de la *Ballroom*. Ces autres réseaux peuvent correspondre à des associations sportives par exemple, puisque c'est autour d'activités comme le sport ou la chasse que se tournent les « déracinés aux identités perdues et au futur flou¹³⁹ ».

III.B.1.b Les rites contemporains

Martine Segalen prête à certaines activités collectives des caractéristiques propres aux rites. Elles peuvent alors prendre la forme de rites contemporains plus que de passe-temps pour ceux qui les pratiquent assidûment. Qu'ils soient affectifs, financiers ou temporels, les rituels contemporains demandent certes un investissement conséquent mais permettent aux *déracinés* de se construire au sein d'un groupe. Les termes que l'auteure emploie pour définir ceux qui font du sport un rituel peuvent s'appliquer aux personnes en situation de vulnérabilité problématique : « contours incertains » ; « déracinés » ; « identités perdues » ; « futur flou »¹⁴⁰ sont des mots qui correspondent dans bien des cas aux *vogueurs* et dont les questionnements tournent autour de la sexualité et du genre. En ce qui concerne le genre dans les rites contemporains, Martine Segalen constate que la femme y est très discrète. Son absence parmi les chasseurs ou les supporters de football serait due au fait que les rites contemporains sont des défouloirs collectifs « où l'on voit bien souvent s'exprimer les valeurs de la virilité¹⁴¹ ». La virilité est associée aux valeurs de puissance, de courage ou de protection. Les femmes ne sont pas tenues de correspondre à ces critères et il leur est d'ailleurs plutôt déconseillé de le faire. La position de la *Ballroom*, à cet égard, est ambiguë. Il est vrai que la communauté s'articule autour d'une majorité masculine mais les manifestations d'ordre viril sont presque nulles. Par contre, toutes les notions qu'on attribue à la virilité masculine comme la force, la vigueur, l'invulnérabilité sont bien présentes sur le *catwalk*. Elles sont générées par une féminité exacerbée, contre-pied de la virilité dont les *vogueurs* sont supposés faire preuve en toutes circonstances mais tout particulièrement s'ils ont grandi dans des quartiers ghetto. L'hyperféminisation de la *Ballroom* se constate avec le terme générique *girl* ou *Ballroomgirl* employé par les *vogueurs* eux-même pour mentionner les membres

¹³⁹ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, op. cit., p. 67.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

de la communauté, quel que soit leur genre. Le travestissement célébré sur le *catwalk* ou encore le grand respect que la communauté porte aux *Femmes Queens*, en haut de la hiérarchie de la culture *ball* sont des éléments rituels qui alimentent un univers féminin vecteur de force. Les *vogueurs* s'y identifient et investissent avec fierté et défi leur performance de comportements féminins, comme un supporter de sport collectif met en scène sa virilité lors des matchs.

Dans les deux cas, *vogueurs* et supporters revêtent un rôle social que toute leur communauté adopte et plébiscite. L'objectif est d'impressionner, d'adopter une attitude de défi, qui intimide et leur garantit une forme de protection car leurs comportements dissuadent les concurrents de s'en prendre à eux. On retrouve cette démarche dans les *Balls* quand arrive le moment des *battles*. Chaque *vogueur* qui a eu ses *Tens* attend son *battle* sur le côté du *catwalk*. Le premier *vogueur* à avoir obtenu ses *tens* a le privilège de choisir qui il veut affronter. Dans le contexte où il ne connaîtrait personne, il y a peu de chances de le voir choisir le *vogueur* dont le travestissement féminin est le plus poussé ou réussi, comme si la vraisemblance du travestissement était représentatrice de capacités techniques, même si dans les faits, il n'en est rien. L'apparence féminine sophistiquée d'un *vogueur* le protège pour un temps des affrontements.

Les similitudes entre les rites contemporains sportifs et le *voguing* sont nombreuses tout particulièrement si l'on compare les *Balls* à la course à pied. Comme la contorsion et le *voguing*, la course à pied est une activité qui réclame uniquement la pleine possession des capacités motrices du corps. À la fois outil et but de l'action, la course à pied partage trois autres aspects avec le *voguing*. D'abord, la course à pied tolère la manipulation des identités dans l'espace public par le biais d'un costume :

Dès que le corps est emblématisé, il y a rituel. La vision d'un coureur en short dans les rues d'une ville n'étonne plus personne. On oublie toutefois le caractère subversif d'un tel spectacle, il y a quelques années encore, puisqu'il s'agit de se montrer relativement dénudé, dans des espaces où l'on déambule généralement vêtu.

Seul le sport offre aujourd'hui à l'homme la possibilité de se déguiser, ce qui est une forme première de travestissement de son identité. [...]

Le costume de course n'a pas seulement des fonctions techniques — protéger le corps dans l'effort — mais aussi ludiques et esthétiques. On s'en persuade en observant notamment les évolutions du costume des coureuses.¹⁴²

Le caractère subversif de la course est lié au travestissement des identités et prouve, contrairement aux idées reçues, que le travestissement n'est pas uniquement une pratique *queer*.

¹⁴² *Ibid.*, p. 62-63.

Ensuite, l'évolution du costume des coureuses à laquelle Martine Segalen fait référence nous rappelle qu'il n'a pas toujours été évident pour la société que les femmes puissent prétendre, au même titre que les hommes, à certains sports. Ainsi, dans tous les domaines, les constructions culturelles et sociales sont bouleversées de génération en génération.

Le deuxième point de convergence entre course et *voguing* tient à la réorganisation du quotidien en fonction de la discipline. Comme le *voguing*, « la course peut devenir une activité centrale de la vie autour de laquelle s'ordonnent les diverses facettes de l'identité¹⁴³ ». Il ne saurait en être autrement pour les *vogueurs* dont l'emploi du temps, les finances et la mobilité géographique dépendent des *balls*.

Enfin, « dans la mesure où la course exige un engagement physique très important, l'activité offre la possibilité de passer de l'autre côté, de franchir un au-delà du corps généralement tabou¹⁴⁴ ». On peut dire des coureurs qui y parviennent qu'ils sont dans un état liminal auquel les *vogueurs* peuvent également prétendre. Le terme est conçu par Victor Turner, anthropologue héritier des analyses que Arnold Van Gennep a développées sur les rites de passage.

III.B.1.c Les différentes phases des rites de passage

Victor Turner, anthropologue britannique, a consacré ses recherches à l'étude des symboles, de la dramaturgie et des rites de passages. Ses analyses des rituels accomplis au sein de divers ethnies africaines (entre autres) ont été guidées par l'ensemble des oeuvres d'Arnold Van Gennep, ethnologue et folkloriste français reconnu également pour avoir travaillé sur les rites de passage.

En tant qu'étudiant à l'école des langues orientales, Van Gennep se penche sur l'étude des cultures extra-européennes en adoptant ce qui s'apparente à la technique de l'*observateur participant*. Elle consiste « à vivre au sein de la population qu'on étudie, à prendre part à ses activités, à observer ce qu'elle fait et à poser des questions quand on ne comprend pas ce qu'il se passe¹⁴⁵ ». Il est amené à rencontrer une multitude de groupe sociaux éloignés géographiquement et culturellement les uns des autres. En les confrontant, il constate que les pratiques rituelles de ces groupes convergent plus qu'elles ne divergent.

À travers leurs manifestations sociales se dessinent entre autres un cadre spatio-temporel

¹⁴³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, *op. cit.*, p. 241.

précis, une routine formelle et répétée. L'ethnologue cherche à dégager l'universalité de ces cérémonies par le biais d'une schéma tripartite des rites de passage. Il y distingue un début, un milieu, une fin dont l'aboutissement est toujours la célébration du passage individuel ou collectif d'un état à un autre ; de l'acquisition d'un nouveau statut ou rôle au détriment d'un autre. Chaque séquence d'un rituel est appelé un stade. Ainsi, l'entrée dans le rituel correspond au stade de la *séparation* ; le stade de la *marge* suit celui de la séparation et le rite s'achève avec le stade de l'*agrégation*. La durée des stades dépend d'un rite à un autre. Pour relier les trois stades entre eux, il existe des traits d'union appelés des *états transitoires* dont la durée fluctue également selon les situations et les contextes.

Martine Segalen l'illustre avec l'exemple des fiançailles « marge entre l'état de célibataire et celui d'époux-épouse¹⁴⁶ ». Elle note également que ces passages peuvent être aussi bien matériels que métaphoriques. L'aspect matériel permet de souligner visuellement le passage du profane au sacré quand l'individu se déplace du stade de la *séparation* vers la *marge* et souligne aussi le retour au profane lorsqu'il chemine de la *marge* à l'*agrégation*.

Cette notion de *pivotement du sacré* peut rappeler dans une certaine mesure la notion de la prouesse théorisée par Philippe Goudard. Toutes deux fonctionnent sur un schéma tripartite où la première et la troisième phases sont similaires et connotent le retour à la normale. La deuxième partie quant à elle, relève de ce que Van Gennep appelle le sacré et que Goudard appelle prouesse. Par son caractère exceptionnel, la prouesse se rapproche du sacré parce qu'elle est relative au surnaturel, au hors-norme. Le sacré comme la prouesse ou l'exploit inspirent une vénération profonde qui converge vers le sublime. En opposition, les référents qui encadrent la prouesse et lui assurent d'être reconnue en tant que telle selon Goudard, s'apparentent au profane. Le profane se définit en opposition au sacré et relève par conséquent de tout ce qui est naturel et qui a trait au domaine humain et terrestre. La station debout, référent évident pour les contorsionnistes et les *vogueurs* est donc profane, contrairement au renversement ou pivotement des *dips* du *voguing* et des souplesses arrière de la contorsion.

L'état de puissance dans lequel se trouve le *vogueur* peut être rapproché de la phase de la liminalité dans les rites de passage. Il s'agit d'un des états transitoires de la *marge*, deuxième stade des rites auquel Victor Turner a porté beaucoup d'attention. Ses recherches constituent un approfondissement de celles entamées par Van Gennep sur la liminalité qu'il caractérise alors comme une anti-structure qui bouleverse les hiérarchies. Paradoxalement, même si le sujet en situation de liminalité a le sentiment d'être puissant, cet état intermédiaire est vecteur de danger. La particularité de ce danger et qu'il émane du sujet lui-même puisque sa sensation de puissance l'empêche de

¹⁴⁶ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, op. cit., p. 32.

percevoir ses limites. L'idée qu'il se fait de ses capacités ne correspond pas exactement à ses capacités réelles, ni aux limites que son corps lui imposent. Une personne liminale peut avoir la sensation de ne pas être vulnérable ni problématiquement, ni fondamentalement, parce qu'elle a une connaissance erronée de ses limites. Toutefois, connaître ses limites permet à chacun d'éviter risques et souffrances. Puisque la liminalité est un état transitoire, ce danger semble éphémère et peut même être bénéfique aux personnes en phase liminale.

III.B.2 La liminalité

III.B.2.a Le voguing sublime

La notion de liminalité peut se confondre à s'y méprendre avec celle du Sublime. Les deux notions partagent d'ailleurs la même racine étymologique. Formées sur le terme latin *limen-inis*, toutes deux signifient « le seuil », « la limite ». L'adjectif « sublime » est formé du préfixe *sub-* (qui marque le mouvement de bas en haut) et de *limis* ou *limus* : il désignait au XVI^e siècle une personne qui fait preuve « d'une vertu ou d'un mérite exceptionnel, digne d'admiration »¹⁴⁷. Comme la phase liminale des rites de passage, le sublime se manifeste par le passage d'un sujet ou d'un collectif d'un état à un autre. Dans la mesure où le sublime est une sensation, il est une donnée subjective. L'analyse de la prouesse effectuée en amont me permet de la placer dans le champ du sublime. Chaque prouesse n'aboutit pas forcément, ni pour celui qui la réalise, ni pour celui qui l'observe à *l'élévation de l'âme* qui caractérise le sublime. Toutefois, les prouesses sont des actes qui côtoient cette notion, qui tentent de s'en approcher au plus près, qui essaient de l'invoquer ou de le représenter. Or, le sublime a la particularité de surgir au moment où on s'y attend le moins. Son imprévisibilité rend sa recherche illusoire car il ne relève pas d'une maîtrise et ne dépend pas uniquement de celui qui la provoque. En cela, la prouesse est propice à l'approche du sublime parce qu'elle n'est jamais acquise et que demeure toujours un soupçon d'instabilité et d'incertitude pour celui qui en est l'auteur. Sans pouvoir aller jusqu'à considérer la prouesse comme une méthode fiable pour atteindre le sublime, elle peut être un protocole qui, tantôt échoue, tantôt y fait accéder. La prouesse n'est physiquement pas donnée à tout le monde en raison du danger que sa réalisation représente. On trouve par ailleurs la notion du danger à la fois dans la phase liminale et dans le sublime.

Si le sublime peut se définir comme l'indice de la transcendance présente dans la nature, il ne

¹⁴⁷ Alain Rey (sld), *Le Robert historique de la langue française*, tome 3, Paris, Le Robert, 1998, p. 3663.

doit pas être confondu avec un principe d'excellence.

Selon le philosophe Longin, pour qui le Sublime est une affaire de rhétorique, la notion serait tout de même vecteur d'exigence et d'aspiration à la grandeur. Pour lui, le pouvoir galvanisant et contagieux d'un discours sublime transcende les foules au point d'en mouvoir les âmes : « Sous l'action du véritable sublime, notre âme s'élève en quelque sorte, exulte et prend de l'essor, remplie de joie et d'orgueil comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle avait entendu »¹⁴⁸. Les conséquences dramatiques qui ont pu découler suite à l'attractivité de certains discours historiques donnés par des leaders politiques à l'éloquence exaltante ne sont plus à prouver. Elles permettent de distinguer le sublime du *beau*. Le sublime rend puissant et le puissant peut être dangereux quand le puissant accomplit des choses dites surhumaines. Le puissant est tout à fait conscient qu'il dépasse les limites mais n'a pas forcément conscience de repousser ses propres limites. Confiant dans ses capacités qui lui ont prouvé par le passé qu'il était capable de plus que les autres grâce à des rapports de comparaison, celui touché par le sublime fait fi de ses limites qui risquent à tout moment de le rattraper. La chute provoquée par le retour à la réalité est douloureuse pour celui que le sublime a touché puis quitté.

Le philosophe et politique irlandais Edmund Burke est le premier à élargir la notion de sublime aux passions humaines. Les notions de sublime et de douleur seraient selon lui, concomitantes. Il dégage d'autres notions négatives comme « le plaisir dans la douleur, le sacrifice, la solitude, l'obscurité, le silence, le dépouillement, la simplicité, l'innocence, qui sont à mettre en relation avec le principe de "privation", voire de néant¹⁴⁹ » et estime qu'elles sont sublimes bien que dangereuses. En cela, il oppose radicalement le sublime à la vie et ce postulat est l'occasion de rapprocher le sublime de l'entre deux de la liminalité.

Le sublime fait basculer le sujet touché, à la manière des rites de passage, dans une anti-structure hybride dont la situation peut se calquer sur celle de la phase liminale expliquée par Martine Segalen :

L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe au classement sociologique puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits et aux revenants ; leur invisibilité sociale peut-être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut ; parfois ils sont traités comme

¹⁴⁸ Boileau, *Préface et traduction du Traité du Sublime*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 348.

¹⁴⁹ BiblioLettres, « La notion de sublime », ressource en ligne consulté le 28/05/19 disponible à l'adresse suivante http://www.bibliolettres.com/w/pages/paqa.php?id_page=30

des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissage.¹⁵⁰

Différents critères décrits dans cet extrait permettent de considérer que les *vogueurs* sont en situation liminale dans le rituel des *Balls*. La hiérarchie de la communauté laisse la majorité des novices dans l'ombre. Les novices doivent prendre leur mal en patience et faire leurs preuves sur le *catwalk*. Même s'ils se montrent virtuoses à leur début, un an sera nécessaire pour qu'ils ne soient plus considérés comme des débutants. Ils ont besoin d'un an d'ancienneté avant de pouvoir concourir à une autre catégorie que *baby vogue*. Leur situation relève effectivement de l'entre deux. Ils sont à la fois reconnus comme des *vogueurs* mais aussi comme des « *babys* », des novices. Cette appellation est significative au regard des explications que l'ethnologue et professeure émérite fournit ici. En plus d'être traités comme des nouveaux-nés, leurs prénoms et noms ne sont pas mentionnés par le *speaker* et repris par les spectateurs pendant leur performance contrairement aux *vogueurs* confirmés. Un *vogueur* confirmé entend *speaker* et public clamer son nom à son arrivée sur le *catwalk*. Les novices, parce qu'ils ne sont pas connus et reconnus par l'ensemble de la communauté entendront souvent le *speaker* dire « *My baby, my baby, my baby vogue* ». Après un an, ces novices auront eu le temps de se faire connaître, de lier des liens avec d'autres *vogueurs* et auront fait leur demande pour entrer dans une *House*. *Speaker* et public pourront alors les reconnaître en scandant le nom de leur *House*. Ce point correspond à l'invisibilité sociale propre à la phase liminale des rituels.

La sensation de douleur physique, elle, n'est pas présente dans chaque catégorie des *Balls* mais le *duckwalk* et le *dip* sont des éléments du *voguing* qui sont indéniablement douloureux.

La douleur semble inévitable dans le sublime comme dans la liminalité. Dans les rituels contemporains sportifs et dans le *voguing*, elle se manifeste dans l'effort physique. L'acquisition d'une nouvelle forme de savoir est un autre critère sur lequel sublime et liminalité s'accordent. Une phase d'apprentissage peut découler du processus rituel et c'est d'ailleurs l'une des épreuves physiques qui permet au sujet de franchir les différents stades du rite de passage. Cet apprentissage est le moyen de regagner un plein état social qui doit « le rendre identique aux autres membres de la communauté¹⁵¹ ». Il en va ainsi dans les *Balls* quand un *vogueur* reçoit un titre honorifique valable

¹⁵⁰ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, op.cit., p. 36.

¹⁵¹ *Ibid.*

dans la communauté. L'ensemble des membres lui témoignent une reconnaissance et lui cède une place dans la hiérarchie de la *Ballroom*. Conformément à la phase liminale, les *balls* « peuvent être considérés comme des formes de négociation d'un nouveau statut au sein d'une société qui présente un système structuré et hiérarchique de positions et qui associe des groupes d'individus communiant aux mêmes principes¹⁵² ».

Le sublime délivre une forme de savoir similaire à une révélation, un éclaircissement d'une condition toute personnelle pour celui qui est touché. Comme dans les rites, on distingue un avant et un après sublime. Dans les deux cas, les sujets en ressortent avec un statut social neuf, une connaissance à laquelle il n'avait pas accès jusqu'alors ou un état de conscience de soi plus poussé qui influence leurs dispositions à l'égard d'autrui, de la communauté. Les changements d'états dont il est ici question sont profitables à ceux qui les expérimentent, à l'image de Montaigne, qui, à la suite d'un accident équestre trouve l'inspiration qui lui manquait pour écrire *Les Essais*. L'auteur aurait, selon Quignard, fait l'expérience du sublime en chutant de son cheval. Cet exemple est révélateur du caractère difficile à cerner du sublime, notion labile. Son caractère insaisissable accroît la difficulté de prouver le lien qui l'unit aux *balls*. Par conséquent, le sublime du *voguing* est une idée qu'il faut manier avec prudence. Les similitudes constatées entre rites de passage, liminalité et sublime font office d'arguments en faveur du sublime du *voguing* puisque les aspects rituels des *Balls* ont été démontrés. Il est bon de rappeler qu'aucune méthode d'accès au sublime n'existe mais en tant que manifestation de l'instable, la prouesse représente une brèche à exploiter pour y pénétrer.

En partant du principe que l'élément phare du *Vogue Fem* — le *spin and dip* — est une prouesse dès lors qu'il se caractérise par une rupture comportementale qui est encadrée de référents posturaux, il peut prétendre au sublime.

III.B.2.b Le dip comme point pivot des rites et voie royale du Sublime

Montaigne n'est pas le seul exemple que Pascal Quignard utilise pour défendre la thèse de la chute comme créatrice d'une embrasure vers le sublime. La chute fait perdre pied et prive celui qui en est victime de ses repères ou ses référents. Les *dips* sont des chutes provoquées. Puisqu'ils chutent de leur plein gré, les *vogueurs* évitent l'humiliation et la honte que causent les chutes involontaires. Par le *spin and dip*, ils recherchent la sensation forte, le saisissement de l'instabilité tout en annihilant

¹⁵² *Ibid.*

le sentiment de déchéance ou de disgrâce qui est lié à la chute, parce qu'elle est consentie. Les *vogueurs* ne subissent pas, ils sont actifs dans l'action, ce qui confère un tout autre sens à la chute et à ce qu'elle représente quand elle est ainsi mise en scène. Habituellement, la chute est identifiée comme une expérience négative de l'ordre de la perte de contrôle. La pesanteur contraint celui qui chute à être en dessous des autres. Cette attirance vers le bas véhicule une idée de vulnérabilité, d'affaiblissement valable au sens littéral et métaphorique.

Le vogueur s'amuse à devancer la nature, conscient des limites qu'elle impose à son corps. Son attitude est ambivalente car sa conscience l'amène à accepter sa faillabilité mais tant d'autodérision peut aussi être interprétée comme de la condescendance : non pas vis-à-vis de la nature mais par rapport à l'homme qui ne peut s'empêcher de rire du ridicule de la chute sans tenir compte des sentiments dépréciateurs que le *désarçonné* subit. L'orgueil est d'ailleurs un indice du sublime interprété par Kant avec qui la démarche du *vogueur* concorde. Par la culture, le *spin and dip* déjoue l'instinct et la nature humaine qui rit de la chute, en la refusant comme disgrâce. Le *vogueur* déplace ainsi le sens de la chute pour exprimer inconsciemment son refus de jouer avec les mêmes règles que celles que respecte le reste de la société. Par son refus d'obtempérer, il s'immunise contre toute tentative d'oppression.

D'après la dialectique du maître et de l'esclave, chaque relation compte un dominant et un dominé même si en fonction des contextes, les positions de l'un et de l'autre sont interchangeables. Au vue de l'identité du *vogueur* issu à la fois de minorités visibles et invisibles, on peut facilement l'imaginer avoir cumulé par le passé un nombre conséquent de situations où il se trouvait en position de faiblesse. Le *dip* est un symbole de révolte contre ces situations. Le *vogueur* choisit de faire le pas de côté qui l'éloigne de sa passivité. L'humiliation et la honte attenante à la chute prévalent en raison du non consentement de celui qui tombe. Les *vogueurs*, parce qu'ils tombent volontairement, ne tombent pas vraiment.

Par cette attitude, les *vogueurs* flirtent avec le sublime. En devançant la nature humaine, ils deviennent des êtres surhumains, héroïques qui véhiculent une énergie hors du commun. La radiance de leur énergie se propage parmi les spectateurs initiés, ce qui les amène eux-mêmes à être réceptifs au sublime. L'émetteur leur renvoie une forme de pouvoir, de puissance inaltérable qui lui permet d'expérimenter la liberté d'un moi désireux de s'émanciper. On retrouve ici le concept des *Balls* comme terrain d'exercice pour l'autonomie expressive auquel il faut ajouter maintenant l'exercice de l'émancipation culturelle. Murphy y fait indirectement référence dans la conclusion de son ouvrage lorsqu'il invite tout un chacun à partir en quête d'autonomie :

Nous vivons à l'intérieur des murs que nous avons édifiés nous-mêmes, les yeux fixés sur la vie à travers des barreaux érigés par la culture dont le fer est trempé d'angoisse. L'asservissement à une culture devenue à la fois rigide et fétichiste est plus lourd pour les autres que ne l'est pour moi ma camisole de force somatique, car il les plonge dans une paralysie mentale, un mutisme de la pensée. Un esprit captif laisse échapper la chance exceptionnelle que nous offre aujourd'hui le chaos d'une société en évolution permanente. La chance de se libérer des contraintes culturelles, de prendre ses distances avec notre milieu et de re-trouver le sens de ce que nous sommes et quelle est notre vraie place en ce monde.¹⁵³

En tant qu'homme ayant fait l'expérience de la *communitas* en lien direct avec la liminalité, on peut prêter à Murphy des prédispositions au sublime et à cet affranchissement de la culture qui entrave. Le *vogueur* s'en défait au moment du *dip*, là où l'énergie d'un *battle* atteint son point culminant. La réceptivité des *vogueurs* à cet élément a déjà été mentionnée. Pour rappel, le vogueur pointe du doigt et approuve d'un « Ah » sonore les *dips* convenablement effectués. En pointant du doigt, les membres de la *Ballroom* qui prennent parti pour l'un ou l'autre des *vogueurs* sur le *catwalk* soulignent sa virtuosité pour qu'elle ne puisse échapper ni aux autres spectateurs ni au *panel*. Cette monstration directe s'inscrit de façon cohérente dans l'héroïsation du *vogueur* et concorde avec la notion du sublime qui mêle respect et admiration pour l'émetteur. Toujours dans cette configuration et conformément à la notion d'héroïsme dans le sublime, le *vogueur* attire la sympathie des spectateurs des *balls*, ce qui leur permet de s'identifier à lui par introjection et de faire ainsi l'expérience du sublime, comme par procuration. Ces derniers parviennent au sublime malgré eux, comme le caractère aléatoire du sublime le suppose. Puisque le sublime est toujours le fruit de l'inattendu, le performeur qui provoque consciencieusement la chute ne semble pas pouvoir prétendre au sublime.

Le port des hauts-talons et le *spin* qui précède le *dip* offrent la possibilité au *vogueur* en piste de conserver une part d'imprévisibilité et d'instabilité nécessaire. Il n'existe pas de protocole rigoureux à suivre concernant l'exécution du *spin*. Les *vogueurs* peuvent faire preuve de fantaisie avec cet élément mais sa réalisation doit être obligatoire. Il réclame de la part de l'exécutant un minimum d'une rotation sur lui-même. Il n'est pas rare de voir les plus virtuoses des *vogueurs* enchaîner les pirouettes avant de passer au *dip* mais rien n'oblige les autres à en faire de même. Les rotations, bien que consenties, brouillent les repères visuels du *vogueur* ce qui occasionnent une sensation d'incertitude et de déséquilibre, surtout si l'élément est réalisé sur des talons-hauts. Le *spin* peut également être effectué pendant un saut acrobatique qui désarçonne d'autant plus les repères du performeur, privé de support spatial stable. Une telle restriction de référents peut conduire à la double

¹⁵³ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 314.

temporalité de la chute et du sublime. Cette courte lévitation, trait d'union entre le *spin* et le *dip* peut être l'objet d'une distorsion temporelle, indice primordial pour reconnaître la présence du Sublime. Les *vogueurs* qui effectuent le *spin* les deux pieds sur terre sont aussi concernés puisqu'ils sont obligés de faire ne serait-ce qu'un petit saut avant de *diper*. Si le vogueur ressent une différence entre le temps réel de la chute et le temps éprouvé de la chute, il touche probablement au sublime. La distorsion s'oppose à la fugacité de la lévitation pendant laquelle le vogueur fait une fois de plus l'expérience d'un entre-deux si caractéristiques de la phase de la marge des rites de passages. Entre ciel et terre, la sensation de sublime peut apparaître. Il est important de noter que contrairement à la plupart des chutes non simulées, le *dip* emporte le corps du *vogueur* vers l'arrière, et non vers l'avant. Ce choix se justifie par des raisons techniques et esthétiques.

Quand un *vogueur* atterrit sur le dos, une de ses jambes est dans un premier temps allongée dans toute sa longueur, creux poplité posé au sol, genoux tourné vers le plafond. La seconde est repliée sous le corps couché de façon à ce que le creux poplité soit refermé et qu'il ne touche pas le sol. La jambe recourbée est positionnée de façon à ce que talon et fesse d'un même côté soit tout à côté l'un de l'autre. D'un point de vue technique, cette position permet au *vogueur* de regagner la station debout plus facilement qu'il n'y paraît.

Le *dip* est visuel parce qu'il constitue un renversement arrière. Un renversement vers l'avant, s'il n'est pas suivi d'un redressement immédiat comme dans une souplesse avant, traduit l'idée d'un écrasement. De plus, être face contre terre couperait le *vogueur* de l'attention qu'il doit porter à l'adversaire. La posture du *dip* fait du corps du *vogueur* un trait d'union, passerelle entre le haut et le bas, le ciel et la terre, le sacré et le profane comme dans une tentative de les unir. Une fois sur le dos — qui est légèrement arqué — le *vogueur* doit avoir les bras en croix et les paumes ouvertes, tournées vers le sol. Son visage est tourné vers le haut, le regard toujours attentif. Ainsi positionné, le corps du vogueur communique quelque chose de l'ordre du *Beau*. Les paumes sont en contact direct avec la terre quand la position de la tête permet au regard d'être ouvert en direction du ciel. Le *dip* s'effectue en quatre temps et l'un de ces temps est tout entier réservé à la contemplation du haut en communion avec le bas. Cette position déplace le *vogueur* dans une attitude d'attente spirituelle calme et respectueuse. Ici, le *vogueur* consent à s'incliner. La descente au sol occupe les trois premiers temps du *dip*. Le quatrième et ultime temps concentre toute l'attention de la communauté car il est source de sens, d'enjeu et de tension (le *vogueur* qui n'est pas sur le *beat* au moment d'effectuer le dernier mouvement du *dip* se fait *chop*). Il est le temps de la fin et le temps du répit. Dans ce dernier temps, le *vogueur* dresse verticalement la jambe initialement étendu dans toute sa longueur sur le sol. Ce mouvement l'oblige à rejeter la tête en arrière, à relâcher la pression des épaules et à s'allonger véritablement sans plus arquer le dos. C'est durant ce dernier temps que la jambe tendue vers le haut

connecte le corps, déjà en lien avec la terre, au ciel. C'est par ce mouvement que se clôture le plus souvent chaque *battle* en même temps que le *speaker* annonce « *Hold that pose for me* ». Ce temps connaît lui aussi une distorsion. Alors que tous les autres temps des *battles* ne durent qu'un instant, ce temps est suspendu ; il se poursuit pendant la délibération du *panel*. Si ce temps s'éternise, on peut apercevoir le corps des *vogueurs* se décontracter. C'est l'unique instant où les danseurs peuvent relâcher leur garde. Plus aucune tension musculaire ne parcourt les corps des *vogueurs* jusqu'à ce que le temps suspendu de la chute se dissipe et que le réel les bouscule de nouveau. Juste avant la reprise de l'ordre des choses, le tableau formé par les deux *vogueurs* contraste avec la bataille qu'ils viennent de se livrer. Ils donnent à voir deux corps alanguis et à bout de souffle dans l'obscurité, l'immobilité soudaine, le silence éphémère. Pendant ce bref répit, la poitrine des *vogueurs* se soulève et s'abaisse à l'unisson au rythme de leur respiration. Il s'agit de la dernière brèche où le sublime peut s'engouffrer. Elle laisse les *vogueurs* à la frontière du vivant, en attestent leur état d'épuisement et leur position mi-horizontale, mi-verticale. Le sublime se confond avec le transcendant par cette jambe pointée vers le ciel et ces corps qui n'opposent plus aucune résistance. Le sublime ne se présente pas à chaque *battle* mais les efforts pour y parvenir sont toujours déployés dans l'expression du *moi* offerte à la communauté. À défaut du sublime, le *vogueur* atteint la liminalité que ce soit à l'échelle d'un *ball* ou de sa vie.

III.B.2.c En marge des rites

La notion de la liminalité a, jusqu'à présent, été abordée dans le contexte des rites de passage. Murphy revisite la notion de liminalité, la soustrait aux cérémonies ritualisées pour l'appliquer dans un cadre plus général qu'est celui de notre société prise dans son ensemble. La liminalité correspond au statut social marginal des handicapés coincés dans un entre-deux typique de la phase de la marge des rites. En tant qu'infirmes, ils n'appartiennent ni tout à fait au monde des vivants, tout à fait au monde des morts. Ils ne sont ni malade, ni en bonne santé. Le schéma des rites de passage s'applique à celui rencontré par les invalides et des parallèles vont dans ce sens pour les membres de la communauté *Ballroom scene*. Les deux notions de liminalité se confondent mais un élément les distingue l'une de l'autre. La différence la plus conséquente tient au fait que la liminalité ressentie en dehors des rites a pour défaut de ne pas être une étape transitoire. La liminalité est supposée être une passerelle entre un état premier et un état second. Elle accueille des personnes déchues de tout statut social et qui s'acheminent vers un second statut. Dans le cas des infirmes et des membres de la *Ballroom scene*, la difficulté réside dans le fait que la déchéance d'un premier statut ne trouve pas de

contrepartie puisque les concernés restent bloqués dans l'entre deux, dans l'anti-structure et ne peuvent pas acquérir un statut social supérieur ni revenir au statut social abandonné. Demeurer dans une situation de liminalité peut avoir des conséquences problématiques au vue du danger qui caractérise cette phase et dont il a déjà été question. Par ailleurs, les mots qu'emploie Turner pour décrire la liminalité soutiennent cette idée puisqu'il la compare souvent « à la mort, à l'existence utérine, à l'invisibilité, à l'obscurité ». ¹⁵⁴

Selon le concept dérivé de Murphy, les individus en position de liminalité peuvent s'identifier à chacune de ces notions mais plus ou moins de façon allégorique. Le réel contraste avec l'invisibilité que peut ressentir un sujet dans cette situation car malgré ses sensations, la nature l'ancre de façon concrète et physique dans le monde des vivants où ses contours sont bels et bien visibles. Toutefois, l'énoncé est à nuancer en adoptant une position philosophique dans la veine des empiristes comme Berkeley, pour qui le prétendu réel — auquel l'accès est de toute façon biaisé par les besoins et interprétations de l'esprit — n'est pas plus fiable que les ressentis produits par l'esprit des sujets en position de liminalité. Même si ces impressions ne sont perceptibles que par le sujet qui les ressent, leur existence n'est pas à remettre en doute. Ces ressentis ont des conséquences que chacun peut cette fois discerner à travers la marginalisation des concernés qui choisissent volontairement de se réunir en non-mixité dans des associations pour le cas des invalides, dans la *Ballroom scene* pour les vogueurs. Les espaces non-mixtes sont des *safeplaces* sécurisés et sécurisants et supposés être, comme la liminalité, transitoires. Tout ce qui y est entrepris l'est dans l'objectif conscient ou non de mieux vivre en mixité. La non-mixité permet aux seuls concernés de penser leur intégration en mixité, d'établir des revendications et de décider comment les mettre en pratique sans qu'un individu non concerné par leur marginalité n'intervienne. Il est possible que les personnes marginalisées anticipent le comportement des autres et préfèrent se mettre en retrait pour se préserver d'interférences arbitraires. Si les infirmes comme les *vogueurs* s'y prêtent c'est parce la probabilité de les subir est importante. Leur démarche est précautionneuse en vue d'éviter des difficultés inutiles.

Les espaces non-mixtes proposent un cadre adéquat pour voir surgir la *communitas*. Le point commun que partagent toutes les personnes réunies dans un espace non-mixte fait disparaître toutes les autres facettes identitaires des participants. La position sociale occupée en dehors du groupe n'est pas prise en compte. Il ne s'agit pas d'une volonté de la part de ces espaces mais d'un constat que Murphy a également pu faire lors de séjours en hôpital : « En général, l'hôpital observe vis-à-vis de ses patients une attitude plus démocratique que la société dans son ensemble : d'une main égale, il

¹⁵⁴ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 189.

dépouille les malades de leurs titres honorifiques¹⁵⁵ ». Cette expérience de l'anonymat et de l'absence de distinction de statut social caractérise parfaitement la *communitas*. Dans la *Ballroom scene*, les distinctions sociales valables en dehors de la communauté sont abolies. En cela, la *Ballroom* est une anti-structure en opposition à la structure définie par le mode normal d'existence des sociétés.

Communitas et liminalité ne sont normalement que des étapes du rite de passage. Elles ne sont pas faites pour durer. On peut supposer que l'absence de statut prolongé pourrait poser problème à la constitution de l'identité pratique honnethienne bien que Turner semble en douter. Il laisse la question en suspens quand il suggère que le caractère sacré ou inquiétant de la *communitas* n'est inquiétant que dans la perspective où son maintien trouble la structure sociale établie au point de pouvoir la changer, la transformer. En effet, puisque la *communitas* supprime la hiérarchie et qu'elle permet à chacun d'aborder l'autre avec aisance, la communication devient fluide. Murphy en aurait fait l'expérience en 1968 dans son département universitaire. La suspension des règles formelles a fait souffler un vent de révolution sur la faculté de Columbia propice à la modification et l'évolution de la société qui a entraîné *communitas* entre professeurs et étudiants.

La *communitas*, en supprimant l'ordre hiérarchique, supprime les règles qui régissent le discours social. Alors, « les individus entrent en relation les uns avec les autres sur un mode affectif et diffus, ce qui [...] signifie qu'ils ne se dissimulent plus derrière des normes de conduite formelles et définies mais se rencontrent entre êtres humains complets et sensibles¹⁵⁶ ». Ceux qui s'y exposent détiennent une forme de savoir proche de celle du sublime rhétorique de Longin. Leur qualité de communication est si importante, qu'ils attirent, rassemblent autour d'eux et peuvent impulser cette sorte d'actualisation, de maturation des sociétés. Décrite ainsi, il semblerait que la *communitas* ne soit pas un réel danger au vu des nombreux aspects positifs qu'elle provoque. Elle transfère l'égoïsme en une forme d'humilité et confère des dispositions à l'égalité par la négation de l'ordre culturel établi. De plus, la disposition à l'autre fait naître une qualité d'écoute propice à l'amélioration de la société en fonction des principes moraux et éthiques de justice et de liberté qui animent une population à ce moment précis. Enfin, l'impact qu'elle procure à l'estime de soi est féconde comme le prouve le récit qu'en donne Murphy suite à une phase difficile, dans son cas une opération médicale complexe :

Mon euphorie allait au-delà du simple optimisme. La coquille protectrice que j'avais édiflée autour de mes sentiments se dissolvait [...]. Il me semblait que j'étais à même de rejoindre tous ceux qui m'entouraient, d'entrer en contact avec eux, presque de me fondre en eux, de ne former

¹⁵⁵ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

plus qu'un avec eux. J'aimais mes semblables, tous mes semblables ! Et ce n'était pas une illusion que je me faisais, car les autres s'en apercevaient et commentaient mon attitude. [...] Les autres pouvaient plus facilement arriver jusqu'à moi et ils étaient, en contrepartie, plus accessibles à mon approche. Je n'érigerais plus de frontières hostiles autour de moi ; j'étais envahi par une espèce de paix, qui était presque de la joie.¹⁵⁷

Les aspects négatifs de la *communitas* sont difficilement perceptibles. Ils résident davantage dans le retour à la réalité dont les conséquences peuvent affaiblir le *Moi* ; en atteste la dépression que Murphy a endurée suite à la dilatation de l'effet *communitas*.

La *communitas* représente un idéal pour celui qui la connaît ; une expérience éminemment positive qui vient s'ajouter à l'ordre de ses référents. La paix et la joie ressenties alors peuvent amener un sujet à vouloir retrouver de telles sensations et à les confondre avec le bonheur. Or ce bonheur là relève de l'imprévisible et de l'aléatoire, à la manière du Sublime. Les deux notions ont tendance à faire disparaître l'Homme au profit de la communauté. Elles entraînent les identités dans le chaos de l'anti-structure. Une sorte d'errance identitaire, celle-là même contre les vogueurs s'efforcent de lutter, se dégage de ce chaos. Elle soulève une inquiétude identitaire dans la mesure où elle remet en question l'identité passée (déchéance du premier statut en raison de l'absence de hiérarchie sociale) d'un sujet en faveur du présent. Une perte de mémoire ou une absence de considération pour son itinéraire moral menace le *Moi*, à l'image de Rousseau, qui touche le sublime à la suite d'une chute : « Tout entier au moment présent je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais, ni où j'étais¹⁵⁸ ».

Cette perte de mémoire menace l'individualité puisque ne plus se souvenir, c'est en quelque sorte ne plus savoir qui l'on est. Ces réflexions trouvent un écho au témoignage de Maro Amazon, précédemment cité, qui avouait avoir eu besoin de prendre du temps pour soi pour ne pas perdre de vue son identité de genre. De son côté Murphy est à même de décrire l'impact que la *communitas* a eu sur son identité :

J'étais né pour la seconde fois ; j'étais revenu au monde sous la forme d'une personne nouvelle. La décomposition de mon identité due à la maladie avait disparu. Je m'étais en quelque sorte reconstitué dans mon corps et dans mon esprit. Illusion brillante, pénétration dans une sorte de contre-univers, envol vers ce qui rend supportable le monde terre-à-terre de la vie quotidienne. Mais c'est dans ce monde-là, hélas, que nous devons travailler et évoluer et où tout nous ramène. Après cinq jours passés au paradis de la *communitas* où mon opération m'avait amené, une grave rechute devait me précipiter à nouveau dans le "réel"...¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁸ Pascal Quignard, *Les Désarçonnés*, Grasset, Paris, p. 58.

¹⁵⁹ Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, *op. cit.*, p. 38.

Dans cet extrait, Murphy oppose le réel de la structure à l'illusion de la *communitas*. Le danger réside également dans un retour douloureux à la structure, à la culture. Ici se loge un des paradoxes de la *Ballroom scene* qui, tend d'une part vers la maîtrise de l'environnement dans lequel elle évolue (hiérarchie de la communauté et règles des *balls*) et qui refuse d'autre part la structure du monde « terre à terre de la vie quotidienne » en choisissant de vivre au sein d'une communauté imperméable au reste de la société. À la différence des associations d'infirmités conçues en non-mixité, le retour à la mixité pour les vogueurs ne va pas de soi.

De ce point de vue, la liminalité qui touche les *vogueurs* durant le rituel des *Balls* peut prendre un caractère plus permanent et se ressentir au quotidien, comme Murphy l'a conceptualisé. Cette liminalité peut se mesurer sous forme de spectre dont le ressenti dépend de chaque *vogueur* en fonction des situations, de son entourage, de ses autres activités selon les différentes périodes de sa vie. Pour les *vogueurs* la liminalité en tant que condition calquée sur la liminalité en tant que phase du rituel peut se comprendre au vu de l'ignorance, de l'invisibilité, de l'absence de considération et de l'instabilité identitaire ressenties en raison de la marginalité liée à leur ethnie, homosexualité ou transidentité.

Les membres de la *Ballroom scene* dont la construction identitaire est très binaire s'exposent fortement à la liminalité sociale. Comme dans les rites de passage, la démarche d'un *vogueur* en transition identitaire suppose le passage d'une position dans la société à une autre. La position en question relève ici du genre. Dans la *Ballroom scene*, une *Femme Queen*, est une femme qui a été assignée homme à la naissance et qui a choisi de transitionner vers le genre féminin parce que son assignation sexuelle ne correspondait pas avec son assignation de genre. En dehors de sa communauté, elle se retrouve en position de liminalité dans la mesure où elle est bloquée dans un entre-deux. Elle a été déçue de son statut d'homme parce qu'elle ne correspond pas physiquement à un homme mais la société éprouve des difficultés à la traiter en tant que femme. La complexité des démarches administratives et médicales l'atteste et entraîne souvent des complications et des problèmes inattendus. À titre d'exemple, si un homme transgenre parvient à modifier le premier chiffre de son numéro de sécurité sociale, le corps médical risque de le confronter et de lui reprocher d'avoir un comportement suspect. Ce premier chiffre s'apparente au sexe. S'il parvient à être reconnu juridiquement homme et non pas femme, un 1 apparaîtra sur sa carte vitale pour remplacer le 2 qui y figurait auparavant. Puisqu'il est reconnu en tant qu'homme, la prescription de testostérone, l'hormone principale prescrite lors de l'hormonothérapie dans le cadre d'une transition femme vers homme, (bien qu'elle ne représente pas un passage obligatoire pour toute transition) est compromise. Puisqu'il

est reconnu en tant qu'homme, il n'est pas censé avoir besoin de testostérone et une prescription de testostérone peut conduire à des soupçons de dopage. Pour prouver son innocence, l'individu transgenre sera contraint de se justifier. Il devra mettre en avant une identité qui le ramène en arrière et nie le statut d'homme auquel il aspire et dont l'accès lui est refusé. Dans ces situations les personnes transidentitaires sont souvent contraintes de choisir entre reconnaissance sociale et accès au soin. Ainsi, la déchéance de leur premier statut ne leur garantit pas l'accès à la phase d'agrégation que suppose l'acquisition d'une nouvelle position dans les rites de passages. Certaines situations les contraignent à demeurer en condition liminale pourtant supposée temporaire. La permanence de cette condition s'explique au regard d'un manque de reconnaissance à différentes échelles, qu'elle soit familiale, sociale ou juridique. Chaque groupe manque à ses devoirs en termes de reconnaissance et l'Etat en premier lieu en raison d'un manque de visibilité, de communication et d'agencement envers les personnes en situation de liminalité. La société contemporaine est basée sur une structure dont la conception n'a pas été pensée pour eux. La base de cette structure établit des règles que l'ordre social respecte mais qui sont tout de même dictées par la culture.

Murphy a perdu son statut social dès lors qu'il a connu la paralysie. S'il n'est pas parvenu à en acquérir un neuf, ce n'est pas en raison de capacités motrices limitées mais parce que la culture n'en a pas créé un pour les personnes dans la même situation que lui. Il constate :

Turner explique que les personnes qui subissent une modification rituelle de leur statut ne sont — tout à la fois — plus classées et pas encore classées. Elles ont perdu leur ancienne position et n'en ont pas encore acquies une nouvelle. De ce fait, les autres ne savent pas comment agir à leur égard, et nous trouvons ici un écho de l'embarras qu'éprouvent les personnes valides quant à la façon de se comporter avec les infirmes.¹⁶⁰

Une même gêne dans la façon de s'adresser ou de parler des personnes homosexuelles, et transidentitaires se ressent chez ceux qui ne sont pas habitués à fréquenter ces identités marginalisées. Il y a méconnaissance des termes adéquats à utiliser en raison du manque d'expériences et de confrontations entre marginaux et non marginaux. L'absence de considération de ces identités découle des règles fixées par la culture depuis tant d'années qu'elles se confondent avec la nature. Parce qu'elles paraissent naturelles, ces règles ne sont que rarement remises en question. Les identités qui s'écartent des normes fabriquées par la culture sont paradoxalement perçues comme contre-nature par une partie de la société. Ce qui est contre-nature n'a pas d'existence et par conséquent n'a pas besoin de lexique. Ainsi, ces identités marginales doivent faire face à un désert linguistique qui ne leur

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

permet pas de se construire une identité personnelle cohérente. Ils manquent de mots et de vocabulaire pour se définir. Toutefois, en ce qui concerne les minorités LGBTQIA, de nouveaux termes ont émergé depuis plusieurs années et se sont répandus dans l'ensemble de la société bien qu'elle ne maîtrise pas ce vocabulaire. À titre d'exemple, peu de personnes non issues de la communauté LGBTQIA sont en mesure de donner la signification exacte de cet acronyme.

L'accès à ces termes restent difficile bien qu'internet facilite leur démocratisation. Ces mots permettent aux identités marginalisées de ne plus se considérer comme anormales ou divergentes. Elles peuvent accéder à un état de conscience de soi plus poussé et ces identités passent de différentes parce qu'isolées, à différentes de la norme dominante mais entourées. Des difficultés de transmission quant à ce savoir identitaire sont constatées. Elles renforcent le sentiment d'invisibilité, de non-existence des minorités. La société n'a pas suffisamment accès à cette culture et cette carence éducative se concrétise dans la gêne que les non marginaux ressentent en présence des stigmatisés. La gêne étant source d'inconfort pour les deux groupes, tous deux préfèrent l'éviter par la ségrégation. Ce repli compromet l'intégration des minorités et fait perdurer leur condition de minorité et de liminalité. Les *vogueurs* sont rattachés à la liminalité de plusieurs manières. Dans les *Balls*, la liminalité en tant que phase d'un rite de passage se manifeste tout au long de l'année où une nouvelle recrue est sommée de faire ses preuves sur le *catwalk* en tant que *baby vogue*. Les *vogueurs* plus expérimentés connaissent également la liminalité durant les cérémonies où ils accèdent à un statut hiérarchique supérieur. Quelque chose de cet ordre est aussi décelable à chaque fois qu'un *vogueur* réalise le premier *dip* de son *battle*. La qualité de communication, de paix, de joie qui va de pair avec le ressenti d'un temps suspendu qui caractérise la *communitas* s'accroît tout au long des balls. Durant les *LSS*, l'effervescence est timide mais plus les catégories se succèdent, plus l'énergie des *vogueurs* se décuple. Le *vogue Fem* est la discipline tant attendue qui soude la communauté et la fait parler d'une seule voix.

Les *Balls* s'achèvent avec les battles de *Vogue Fem*, *OTA* (*open to all*), où les meilleurs *vogueurs* s'affrontent. La tension est à son comble, chaque spectateur est dans l'attente de voir quel *vogueur* et quelle *House* vont l'emporter. L'accompagnement sonore et visuel des spectateurs qui notent les *dips* des performeurs est de plus en plus instantané, extatique, poignant. Les *Balls* redoublent d'intensité en fin de partie. Chacun est plus agité qu'il ne l'était au début et ce déchaînement s'apaise enfin à la sortie d'un *ball*. Les *vogueur* s'expriment surtout corporellement et dans un espace restreint. Une fois sortie des *balls*, ils ont davantage de possibilités d'expressions et c'est alors qu'ils célèbrent leur communauté dans cette anti-structure qui suit le *ball*. La *communitas* atteint son apogée collective ici alors que chacun va à la rencontre de l'autre en faisant fi des rivalités entretenues dans le contexte habituel des *balls*.

La liminalité en tant que concept applicable au long terme telle que Murphy l'a théorisée peut également s'appliquer à certains *vogueurs* en fonction des situations et de l'itinéraire moral de chacun. De l'ordre du ressenti, elle est difficilement mesurable mais peut être représentée comme un spectre sur lequel un *vogueur* peut se situer selon les contextes. Un *vogueur* peut donc être plus ou moins exposé à la liminalité sociale. Elle persiste en raison des difficultés que la société a de reconnaître à un individu l'appartenance complète à son identité. Ceci empêche l'intégration d'opérer. Cette liminalité comme condition de vie se suspend toutefois dans la communauté *Ballroom scene*, ce qui explique pourquoi les vogueurs peuvent se montrer peu disposés à s'ancrer dans d'autres réseaux sociaux. Pour un *vogueur* en condition de liminalité sociale, la *Ballroom scene* représente le seul espace social où il trouve un bénéfice à être ce qu'il est. Ces bénéfices sont du même type que les apports qu'une association des paralysés peut fournir à un infirme. Murphy en parle en ces termes :

Le bénéfice le plus durable qu'on tire de tout combat contre une oppression ressentie comme telle, ce n'est pas un gain tangible, mais une transformation de sa conscience de combattant. Les invalides ont renouvelé et réparé leur moi altéré et ils se sont plus clairement envisagés eux-mêmes comme un groupe aux intérêts et aux objectifs communs. Dans ces associations, les invalides ont trouvé une forme de camaraderie : d'autres individus en butte à des problèmes similaires aux leurs et qu'ils pouvaient rejoindre à travers cette forme particulière d'égalitarisme première qui prévaut dans la liminalité sociale.

Au premier abord, il peut être dur d'accepter sa communauté d'identité avec les aveugles, les sourds,[..] Mais une fois que cette barrière est tombée, on peut y trouver un havre de paix qui délivre des relations tendues et faussés avec les "autres" , les valides.¹⁶¹

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

Conclusion

La vulnérabilité problématique représente le terreau de la communauté *Ballroom scene*. Dans une société idéale où chaque individu n'aurait pas à se méfier d'être victime d'*interférences arbitraires*, la communauté n'existerait pas. La réalité est tout autre : la stigmatisation qui pèse sur certains groupes de personnes engendre des relations de causes à effets. Ces dernières nourrissent des *interférences arbitraires* aux conséquences alarmantes et accroissent les discriminations. Les *balls* sont des tentatives pour s'en prémunir. Certains *vogueurs* y trouvent un moyen de compenser les interférences subies où leur vulnérabilité se fait problématique. Ainsi, les *balls* prennent des airs de nécessité pour les *vogueurs* qui les érigent en un besoin presque vital quand d'autres les ressentent comme un pur divertissement.

La communauté se fait alors vecteur de reconnaissance et de *Care*. Toutefois, même si les apports du *Care*, de l'insertion dans plusieurs réseaux relationnels ou sociaux et la jouissance des différentes formes de reconnaissance honnethienne réduisent les situations de vulnérabilité problématique, la vulnérabilité ne peut jamais être abolie pour autant parce que la distribution du *care* ou de la reconnaissance n'est jamais un acquis stable. Ces distributions fluctuent selon les périodes, les situations, les fréquentations, l'entourage que s'est constitué un individu. Cet ancrage plus ou moins stable fait se déplacer chaque personne sur le spectre de la vulnérabilité qui couvre des situations de la vulnérabilité fondamentale jusqu'à la vulnérabilité problématique. L'individu s'adapte sur ce spectre en fonction des contextes et adopte une position plus ou moins méfiante selon son degré de confiance en soi.

Appréhender la vulnérabilité en termes de spectre rend illégitime l'expression stigmatisante de *population vulnérable* dans laquelle la majorité des *vogueurs* pourraient être identifiés. Plusieurs éléments de leur identité peuvent, en effet, correspondre aux critères établis pour définir cette population. Le milieu social défavorisé est le critère principal. On peut y ajouter l'appartenance à une minorité ethnique et l'appartenance à une minorité sexuelle. Or, le contexte des *balls* rend les *vogueurs* imperméables à la vulnérabilité sous toute ces formes. User de l'appellation *population vulnérable* pour désigner les *vogueurs* apparaît comme antinomique étant donné la maîtrise et de la

confiance dont ils font preuve sur le *catwalk*. En outre, cette assignation entraîne des répercussions néfastes sur l'image que ces individus identifiés comme *population vulnérable* se font d'eux-mêmes. Elle tend à réifier la vulnérabilité comme une composante intrinsèque de l'identité et enferme les individus dans une position inconfortable et dépréciative.

Dans le cas des *vogueurs*, cela s'illustre dans la pluralité des caractéristiques de leur identité dont la combinaison est, au mieux perçue comme surprenante, déroutante, au pire jugée incompatible. Véhiculer une forme de virilité tout en assumant son homosexualité ou être noir et transgenre représentent des associations identitaires en apparence complexes à valider en raison de la non-conformité aux attentes informelles de la société. Une première couche de stigmates pèse sur ces individus. Une seconde s'y dépose dès lors que ces combinaisons les font automatiquement entrer dans la catégorie des *populations vulnérables*. Les attentes, idées reçues et stigmates que prête autrui aux *vogueurs* rend effective la vulnérabilité problématique des *vogueurs*. Si autrui considère une personne comme vulnérable, elle risque de l'appréhender en tant que personne vulnérable sans tenir compte du ressenti de l'individu identifié comme vulnérable. La relation ne peut être qu'altérée en fonction de ce présumé contre lequel l'individu ne peut lutter. Il subit en quelque sorte une forme *d'interférence arbitraire* quand bien même la démarche d'autrui serait bienveillante. Pour ces raisons, le *vogueur* — qui a conscience de s'écarter des normes sur lesquelles notre société contemporaine s'est fondée — est confronté à une surexposition aux variations de sa position sur le spectre de la vulnérabilité.

Le rapport fluctuant que les *vogueurs* entretiennent avec la vulnérabilité a un impact considérable sur la construction dramaturgique des *balls*. Le format *battle* et l'attitude impérieuse dont ils se parent sur le *catwalk* le montrent. Ils choisissent d'incarner l'invulnérable pour se soustraire aux attentes normatives — qu'ils partagent tout de même. Les *balls* sont l'occasion pour les membres de la communauté de déconstruire leur *Moi* contrefait en quête d'un *Moi* plus apaisé. Les *balls* sont des labyrinthes où genre et sexualité se déguisent, se confondent, et où les identités se travestissent pour mieux se trouver.

Dans cet univers sens dessus dessous, l'invulnérabilité est la constante à laquelle se raccrocher. Elle investit les *vogueurs* à la manière des artistes du cirque traditionnel. Les deux modèles sont calqués sur une figure héroïque à la puissance — pas nécessairement la force — surhumaine. La peur et les doutes sont bien présents chez le spectateur mais les interprètes ne laissent rien paraître de leur propre faiblesse. Ils se montrent vaillants face aux risques afin de maintenir le spectateur dans l'ignorance des craintes qui l'assaillent également. En réalité, seul le personnage s'engage sereinement sur les pistes. Dans le cas des *vogueurs*, leur confiance est si démonstrative, exubérante qu'elle en devient presque condescendante. *Vogueurs* et circassiens traditionnels ne

montrent aucune faiblesse aux spectateurs. Or, l'exploit et la chute du *dip* sont des mentions objectives de la vulnérabilité. Seulement, puisqu'ils sont consciemment provoqués, consentis et maîtrisés, ils ne peuvent pas être ressentis par le spectateur comme une manifestation de la vulnérabilité.

L'alliage du personnage et de l'interprète constituent l'identité du *vogueur*. L'un et l'autre se fondent et se confondent autour d'une identité recomposée. La confiance inébranlable du personnage déteint sur l'interprète et le libère temporairement de sa vulnérabilité. Un état de puissance émane du *vogueur*. Dans cette situation, l'interprète peut s'écarter de la conscience de ses limites. Le contexte l'éloigne de la vulnérabilité problématique mais il ne peut s'éloigner de la vulnérabilité fondamentale quand bien même ses sensations lui dictent le contraire. La cérémonie des *balls* en tant que rites de passage, la fusion de l'interprète et du personnage, le chaos de la liminalité et la part nébuleuse du sublime trompent les sens de l'interprète. Toutefois, il demeure en sécurité, protégé par l'entre-soi de la Ballroom où le masque le plus prisé est celui de l'invincibilité.

Bibliographie

Références relatives à la Ballroom scene

Ouvrages :

BRESSIN, Tiphaine, PATINIER, Jérémy, Strike a pose : Histoire(s) du voguing, de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris, Paris, Des ailes sur un tracteur, 2012.

Entretiens :

RICHEUX, Marie, France Culture, Par les temps qui courent, « Lasseindra Ninja : "La ballroom n'exclut personne mais, si l'on vient, il faut embrasser le combat" », émission du 04/04/2018. [<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-du-mercredi-04-avril-2018>]. Cons. Le 18/05/2019.

BESSERIE, Maylis, France Culture, Les nouvelles vagues, « La musique () Voguing », émission du 20/06/2017. 2/5) Voguing », émission du 20/06/2017. [<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-musique-25-voguing>]. Cons. Le 14/03/19.

Extraits vidéos :

Kiddy Smile, « Let a bitch know », [https://www.youtube.com/watch?v=bIwRLWnP_p8&list=RDbIwRLWnP_p8&start_radio=1]. Mis en ligne le 11/07/16. Cons le 14/06/19.

MUGLER, kendrick, « La petite Vogue Night, LSS part. 1 », Lille, [<https://www.youtube.com/watch?v=kofue52Bpz4>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

MUGLER, kendrick, « La petite Vogue Night, LSS part. 3 », Lille, [<https://www.youtube.com/watch?v=qJLDIjmsTnc>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

MUGLER, kendrick, « La petite Vogue Night, FF Realness Battle », Lille, [<https://www.youtube.com/watch?v=RWFxQRJiu7s>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

MUGLER, Kendrick, « The Kiki Hour 2 TAG TEAM Virgin Performance », Paris? [<https://www.youtube.com/watch?v=m1LSso-5cwQ>]. Mis en ligne le 25/04/2019. Cons. Le 02/06/19.

Paris Ballroom TV, « Female Figure Performance, 10's at The Galaxy Ball », Paris, [https://www.youtube.com/watch?v=0FTIN_ABeRM]. Mis en ligne le 08/12/2016. Cons. Le 02/06/19.

Paris Ballroom TV, « The Grand House of Zanotti, Paris at The Cartel Ball », Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=UtB3mSKXb74>]. Mis en ligne le 12/05/2017. Cons le 02/06/2019.

Paris Ballroom TV, « OLD WAY at The Paris Awards Ball 2017 », Paris, [https://www.youtube.com/watch?v=2gMz13uVQ_c]. Mis en ligne le 05/08/2017. Cons le 02/06/19.

Paris Ballroom TV, « NEW WAY at The Paris Awards Ball 2017 », Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=qGJcZ0kENoo>]. Mis en ligne le 04/08/2017. Cons le 02/06/19.

Pocc Ball 2007, « Derrick Labeija Vs Derrick Icon », New York, [<https://www.youtube.com/watch?>

Références relatives aux arts de la scène

Ouvrages :

BARBA, Eugénio, Brûler sa maison: origines d'un metteur en scène, Paris, l'Entretemps, 2011.

BOAL, Augusto, Jeux pour acteurs et non-acteurs, Paris, La Découverte, 2004.

BORJA, Marcus, « L'Écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs » in DUSIGNE, Jean-François, La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ? Paris, Les solitaires intempestifs, 2015.

DEVEZE, Laurent, « Performance, une expérience du chaos » in FREIXE, Guy, (dir.), Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques, Paris, Broché, 2017.

DONNELLAN, Declan, L'Acteur et la cible, Nouvelle édition, Paris, l'Entretemps, 2018.

GOUDARD, Philippe, Le Cirque, entre l'élan et la chute : une esthétique du risque, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010.

GOUDARD, Philippe, « Poétique du corps au cirque », in FREIXE, Guy, (dir.), Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques, Paris, Broché, 2017.

Thèses et mémoires :

LECLERC, Andréanne, « Entre contorsion et écriture scénique, la prouesse comme technique évocatrice de sens », mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Montréal, 2013.

Articles universitaires :

HOTIER Hugues, « Le cirque, impératifs de sécurité et imaginaire du risque », Quaderni, vol. 44, 2001. ressource en ligne consulté le 28/05/19 disponible à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2001_num_44_1_1487]. Cons. Le 03/03/2019.

Entretiens :

BERTHERAT, Camille, « Lydie Parisse, Théâtres de la voie négative (introduction et interview) ». [<https://diredieu.hypotheses.org/126>]. Mis en ligne le 22/02/2017. Cons. Le 22/04/2019.

Références philosophiques, sociologiques et anthropologiques

Ouvrages :

BOILEAU, Nicolas, Préface et traduction du *Traité du Sublime*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970.

CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Folio, 1987.

GARRAU, Marie, *Politiques de la vulnérabilité*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS philosophie », 2018.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les éditions de minuit, 1975.

HUGON, Stéphane, *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, Paris, CNRS Editions, 2010.

JOUAN, Marlène, *Psychologie morale. Autonomie, responsabilité et rationalité pratique*, Paris, Vrin, 2008.

MERCKLE, Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

MURPHY, Robert F., *Vivre à corps perdu*, Paris, Presses pocket, 1993.

PETTIT, Philip, *Républicanisme. Une théorie de la liberté et du gouvernement (1997)*, trad. Française de Jean-Fabien Spitz, Paris, Gallimard, 2004.

QUIGNARD, Pascal, *Les Désarçonnés*, Grasset, Paris, p. 58.

SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005.

SULLIVAN, Harry Stack, *Clinical Studies in Psychiatry*, New York, W. W. Norton and Company, 1973.

Ressources en ligne :

BiblioLettres, « La notion de sublime », [http://www.bibliolettres.com/w/pages/page.php?id_page=30]. Cons. Le 28/05/2019.

Articles universitaires :

DONNAT, Olivier, « Pratiques culturelles et usage d'internet », *Culture Etudes*, vol. 3, 2007. [<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2007-3-page-1.htm>]. Cons. Le 12/04/19.

FORSE, Michel, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'année sociologique*, vol. 41, 1991.

SCHECHTMAN, Marya, « Self-expression and self-control », *Ratio*, vol 17, n°4, 2004.

Dictionnaires :

REY, Alain (sld), *Le Robert historique de la langue française*, tome 3, Paris, Le Robert, 1998.

Annexes

Glossaire

Les acteurs de la Ballroom scene

Baby Vogue : membre ayant moins d'un an d'ancienneté dans la communauté. Valable dans la Ballroom scene française.

Butch Queen (BQ) : homme homosexuel qui use du travestissement pour avoir une apparence féminine.

Cisgenre : personne pour qui le ressenti de son genre correspond à son sexe biologique, assigné à la naissance.

Drag Queen : homme dont le travestissement féminin est exagéré.

Femme Queen (FQ) : femme assignée homme à la naissance en raison de son sexe de naissance. Une Femme Queen est une femme engagée dans un processus de réattribution sexuelle.

Female figure (FM) : personne de représentation féminine qu'elle soit cisgenre (née femme), Femme Queen, Butch Queen ou Drag Queen.

Panel : le panel est composé de juges en nombre impair. Il s'agit de membres respectés en raison de leur talent ou de personnalités influentes dans la communauté Ballroom scene. La composition du panel change à chaque ball.

Speaker : Il commente et rythme la soirée en plus d'être responsable de son bon déroulement.

Les statuts de la hiérarchie Ballroom scene

Star : premier échelon dont un vogueur peut bénéficier dans la hiérarchie de la communauté.

Statement : deuxième échelon dans la hiérarchie Ballroom scene.

Legendary : troisième échelon dans la hiérarchie Ballroom scene.

Icon : dernier échelon dans la hiérarchie Ballroom scene. Ces échelons donnent le droit aux participants de participer aux LSS.

Ball : soirée dans lesquelles les membres de la communauté se retrouvent et s'affrontent sur scène selon des catégories de danse, de mode ou de beauté.

Vocabulaire régulièrement employé

Catwalk : espace scénique où s'affrontent les vogueurs. Il s'agit également du nom d'un pas de Vogue Fem.

Chop : disqualifier un(e) participant(e). Seul le panel à le pouvoir de chop. Valable pour toutes les catégories

Grand March : les membres de la House organisatrice d'un ball peuvent décider de faire une Grand March. Il s'agit d'une production chorégraphiée et mise en scène où tous les membres de la House ont un rôle et montrent leur talent.

LSS (legend statement and star) : cérémonie d'ouverture où les membres gradés de la communauté montrent leur talent et leur présence aux autres.

Open to all (OTA) : se dit d'une catégorie où tous les participants peuvent concourir. Par exemple, elle n'est pas réservée au Female Figure. Valable pour toutes les catégories.

Passing : dans le contexte du genre, avoir un bon passing signifie avoir une apparence physique qui permet aux personnes transgenres d'être perçues comme des personnes cisgenres.

Shade : attitude qui consiste à se montrer supérieur en dénigrant l'autre, littéralement, en lui faisant de l'ombre. Valable pour toutes les catégories.

Ten's (10's) : note que le panel accorde à un participant lors de son premier passage sur scène, pour le faire accéder aux battles.

Virgin Performance : catégorie réservée aux baby vogue, à ceux qui débutent dans le voguing.

Catégories

Performance : cette catégorie regroupe les trois styles de voguing. La catégorie performance met en avant l'expression corporelle dansée et acrobatique.

Runway : se juge sur la capacité à défiler comme un(e) mannequin.



Capture d'écran de la Petite Vogue Night, La Gare Saint Sauveur, Lille, 30/03/2019.

LSS de Mother Rim Yamamoto

[\[https://www.youtube.com/watch?v=qJLDIjmsTnc\]](https://www.youtube.com/watch?v=qJLDIjmsTnc). Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

Realness : se juge sur la capacité à se fondre dans la norme hétérosexuelle et/ou cisgenre. Avoir un bon passing est un plus pour cette catégorie.



Captures d'écran de la Petite Vogue Night, La Gare Saint Sauveur, Lille, 30/03/2019.

Battle Realness Female Figure

[<https://www.youtube.com/watch?v=RWFxQRJiu7s>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

Face : se juge sur la beauté du visage, l'harmonie et la finesse des traits.

Sous-catégories

- Performance

Old Way : danse faite d'enchaînements de mouvements saccadés, de poses géométriques où les angles et les lignes sont privilégiés. Peut être acrobatique et spectaculaire et autorise le contact physique avec l'adversaire dans l'optique de le bloquer, de le mettre en difficulté.



Capture d'écran d'un battle de Old Way au Paris Awards Ball 2017, Paris, Été 2017.

[https://www.youtube.com/watch?v=2gMz13uVQ_c]. Mis en ligne le 05/08/2017. Cons le 02/06/19.

New Way : variante qui interdit le contact physique. Le New Way ajoute des torsions du corps, des mouvements typiques de la contorsion et davantage de fluidité dans l'enchaînement des mouvements.



Capture d'écran d'un battle de New Way au Paris Awards Ball 2017, Paris, Été 2017.

[<https://www.youtube.com/watch?v=qGJcZ0kEN0o>]. Mis en ligne le 04/08/2017. Cons le 02/06/19.

Les postures et figures de cette sous-catégories sont infinies mais il existe des incontournables comme les écarts latéraux ou facial.

Clicking : il s'agit d'un mouvement issu de l'ordre de la désarticulation. Les bras sont manipulés derrière le dos et par-dessus la tête alors que les mains restent jointes.

Arms control : similaire au hands performance.

Hairpin : mouvement également connu sous le nom de chandelier en français. Il est inspiré de la gymnastique et consiste à tenir debout en équilibre sur une jambe. La seconde se tend vers le ciel par une contorsion arrière.

Vogue Fem : variante devenue la norme dans les balls. Le Vogue Fem amplifie la féminité des mouvements. Le Vogue Fem se compose de cinq éléments qu'il est possible d'exécuter soit de façon délicate et gracieuse (Soft and cunt*), soit de façon plus nerveuse et brusque (dramatic*).



Capture d'écran du Kiki Hour 2, Le Hasard ludique, 21/04/2019.

Battle Tag Team Virgin Performance de Joshua 007

[<https://www.youtube.com/watch?v=m1LSso-5cwQ>]. Mis en ligne le 25/04/2019. Cons. Le 02/06/19.

Hands performance : mouvements qui consistent à raconter une histoire avec ses mains de façon mimétique.

Catwalk : mouvement qui consiste à avancer en ligne droite avec un déhanché très accentué. Les bras et les mains accompagnent toujours le mouvement et sont constamment à hauteur du visage.



Capture d'écran de la Grand March House of Zanotti, Paris at The Cartel Ball, Paris, mai 2017.

Soraya Amazon Louboutin anciennement Soraya Amazon Zanotti.

[<https://www.youtube.com/watch?v=UtB3mSKXb74>]. Mis en ligne le 12/05/2017. Cons le 02/06/2019.

Duckwalk : mouvement qui consiste à se mouvoir accroupi sur la pointe des pieds. Les bras et les mains accompagnent toujours le mouvement et sont constamment à hauteur du visage.



Capture d'écran de la Petite Vogue Night, La Gare Saint Sauveur, Lille, 30/03/2019.

LSS de Maro Amazon

[<https://www.youtube.com/watch?v=qJLDIjmsTnc>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

Floor performance : Passage au sol où les jambes sont souvent mises en valeur.



Captures d'écran de la Petite Vogue Night, La Gare Saint Sauveur, Lille, 30/03/2019.

LSS de Alaïa Balenciaga

[<https://www.youtube.com/watch?v=kofue52Bpz4>]. Mis en ligne le 01/04/2018. Cons. Le 01/04/19.

Spin and dip : le spin consiste à faire au minimum un tour sur soi-même. Il est souvent suivi du dip, mouvement au sol qui consiste à tendre une jambe vers le ciel.





Captures d'écran de la Grand March House of Zanotti, Paris at The Cartel Ball, Paris, mai 2017.

Soraya Amazon Louboutin anciennement Soraya Amazon Zanotti.

[<https://www.youtube.com/watch?v=UtB3mSKXb74>]. Mis en ligne le 12/05/2017. Cons le 02/06/2019.

- Runway

Il existe de nombreuses sous catégories de Runway mais toutes ces catégories se pratiquent ou selon l'American Runway ou l'European Runway.

American Runway : manière de défilé où le ou la participant(e) doit faire démonstration de sa virilité.

European Runway : manière de défilé où le ou la participant(e) connote une grace féminine sophistiquée.

Best dressed : se juge sur la plus belle tenue.

Labels : se juge sur le prêt-à-porter haut de gamme. Les participant(e)s qui cumulent les tenues les plus chères sont favorisé(e)s

Bizarre : l'ensemble de l'apparence est ici jugée. Les participant(e)s doivent avoir des vêtements et accessoires loufoques et exubérants mais harmonieux.

Photos et captures d'écran



Capture d'écran du Galaxy Ball, Paris, Hiver 2016.

Exemple de communion entre spectateurs et danseuses.

[https://www.youtube.com/watch?v=OFTIN_ABeRM]. Mis en ligne le 08/12/2016. Cons. Le 02/06/19.



Photo prise par Christophe Petit Tesson lors de la fête de la musique 2018 où Kiddy Smile a été invité pour mixer.



Captures d'écran du clip Let a bitch know, Kiddy Smile, réalisé à Alfortville en 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=bIwRLWnP_p8&list=RDbIwRLWnP_p8&start_radio=1]. Mis en ligne le 11/07/16. Cons le 14/06/19.

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	5
I. Le vulnérable indispensable	8
I.A Usages et sociolecte du voguing	8
I.A.1 Les origines du voguing	8
I.A.2 Les acteurs de la Ballroom scene	9
I.A.2.a Le Panel	9
I.A.2.b Les vogueurs	10
I.A.2.c Les spectateurs	11
I.A.2.d Le Speaker	12
I.A.3 Les balls	14
I.A.4 Le voguing	18
I.A.4.a Le Old Way	19
I.A.4.b Le New Way	20
I.A.4.c Le Vogue Fem	20
I.B Du déni au défi de vulnérabilité	22
I.B.1 Du vain désir de contrôle	22
I.B.2 De la vulnérabilité fondamentale à la vulnérabilité problématique	26
I.B.3 L'invisible invincible	31
II. À vulnérabilité variable	42
II.A Sur le spectre de la vulnérabilité	42
II.A.1 La formation de l'identité pratique	42
II.A.1.a L'amour	42
II.A.1.b L'estime sociale	45
II.A.2 Protection rapprochée : entre liens forts et liens faibles	52
II.B Balls : L'exercice de l'autonomie	65
II.B.1 Un espace mental de liberté	65
II.B.2 Le catwalk ou la liberté comme non domination	74
II.B.3 L'appropriation de sa propre voix	77
III. S'acquitter de la vulnérabilité	80

III.A Balls : l'expérience du chaos	80
III.A.1 Enjeux communautaires, enjeux individuels	80
III.A.1.a La dramaturgie du catwalk	80
III.A.1.b Visibilité et récupération culturelle hors des balls	85
III.A.2 Le chaos ordonné	88
III.A.2.a La performance performante	88
III.A.2.b Vogue Fem : protocole et accompagnement personnalisé	92
III.A.3 Le monde à l'envers ou la mise en scène du déséquilibre	98
III.B Balls : l'entre deux mondes	103
III.B.1 Une pratique ritualisée	103
III.B.1.a Définition	103
III.B.1.b Les rites contemporains	106
III.B.1.c Les différentes phases des rites de passage	108
III.B.2 La liminalité	110
III.B.2.a Le voguing sublime	110
III.B.2.b Le dip comme point pivot des rites et voie royale du Sublime	113
III.B.2.c En marge des rites	117
Conclusion	125
Bibliographie	128
Annexes	128