Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

13 | Été | 2025
Fragiles acrobates

Tagada soin soin ! Approche critique des vulnérabilités transféminines et du soin dans *Le Premier Artifice* du collectif Cirque Queer

Tagada soin soin! A *critical approach to transfeminine vulnerabilities and care in* Le Premier Artifice *by the Cirque Queer collective.*

Nadja Perreau

https://www.peren-revues.fr/demeter/2094

DOI : 10.54563/demeter.2094

Référence électronique
Nadja Perreau, « *Tagada soin soin !* Approche critique des vulnérabilités transféminines et du soin dans *Le Premier Artifice* du collectif Cirque Queer », *Déméter* [En ligne], 13 | Été | 2025, mis en ligne le 01 octobre 2025, consulté le 10 octobre 2025. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2094

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Tagada soin soin ! Approche critique des vulnérabilités transféminines et du soin dans *Le Premier Artifice* du collectif Cirque Queer

Tagada soin soin! A *critical approach to transfeminine vulnerabilities and care in* Le Premier Artifice *by the Cirque Queer collective.*

Nadja Perreau

PLAN

L'amour de soi plutôt qu'une chambre à soi. Le *self love* burlesque de Mona LaDoll et la repolitisation du *care*
À *la pêche aux moules* : la tragi-comédie clownesque de Manivelle
***Je résilie mon abonnement résilience* ! La boxeuse amoureuse, dialectique de la force et de la faille dans les sangles de Baltringue**

TEXTE

1 La vulnérabilité, en même temps qu'elle s'énonce, définit ses contours, son cadre, ses limites. Il en va de même pour le *care* [2] et ses incarnations politiques. Dans un monde capitaliste, structuré par des asymétries de pouvoir, le bien-être des un·e·s est conditionnel à l'oppression des autres. Les logiques néolibérales font passer pour plus désirables certaines formes de (*self*)-*care* quand d'autres existences se voient dénier la possibilité même d'être comprises comme vulnérables. Quand pour certain·e·s le (*self*)-*care* est une réponse à la violence vécue, un moyen de survie et de transformation, pour d'autres, la révolution s'arrête là où commence le confort. Le capitalisme, *a fortiori* dans sa dimension raciale, peut s'envisager selon les mots de Sara Ahmed, comme un « système de soin différencié [3] » répondant inégalement à d'inégales expositions à la violence. Elle distingue le (*self*)-*care* en tant que complaisance envers soi-même [« *self-indulgence* »], mû par une logique néolibérale de bien-être et un principe de plaisir et comme moyen de survie nécessaire et pratique de résistance [« *self-preservation* »]. À la ville comme à la scène, « entre invalidation et consécration, le *self-care* semble pris dans un jeu de représentations assez binaires qui le

critiquent comme stratégie d'évitement ou le consacrent comme terrain de lutte[4] ».

2 Sara Ahmed rappelle la duplicité du terme, telle que décrite par Audre Lorde dans son livre *A Burst Of Light*[5]. Le *(self)-care* y est ce « champ de bataille » qui « ne concerne pas le bonheur de tout un chacun. Il se rapporte à des façons d'habiter un monde qui nous écrase[6] ». Il peut être ce qui fait obstacle à l'appréhension de nos vulnérabilités respectives [« *an obscurant* »] ou bien au contraire ce qui dessille, une réponse individuelle et collective à la violence. *(Self)-care* et vulnérabilité sont donc un *pharmakon*, à la fois remède, ciment des luttes sociales, et poison, lorsqu'instrumentalisé par les États et les agendas réactionnaires fascistes, coloniaux, fémo/homonationalistes[7]. C'est ainsi, à titre d'exemple, sous le vernis d'une rhétorique axée sur la protection de l'enfance que le trumpisme fait progresser sa politique transphobe, avec les conséquences désastreuses que l'on sait sur la santé et le bien-vivre des enfants trans[8]. La mise en scène de la vulnérabilité des un·e·s sert alors de justification au déni de soin et à la maltraitance des autres. La rhétorique de la vulnérabilité, ses représentations, comme ses déclinaisons sémantiques (blessure, traumatisme…) de même que les discours du *(self)-care* sont aujourd'hui indissociables des théories et des espaces de parole *queer* autant que du discours néolibéral.

3 Si l'art n'est pas *a priori* le champ privilégié où s'expriment *care* et vulnérabilité, en regard du politique ou du médical, il faut cependant souligner le rôle crucial que jouent les représentations dans notre appréhension de ces notions. Les arts vivants sont un des lieux où se déploient les esthétiques de la vulnérabilité, celles-là mêmes qui influencent le champ social. Le cirque peut révéler ces logiques de « déguisement » du *care* et se faire le creuset d'une réflexion sur la vulnérabilité. Ce sont ces représentations qui informent nos perceptions et en dictent inconsciemment les impératifs, comme elles en soulèvent les questions. Qui est éligible au soin ? Quelle vulnérabilité est légitime et quelle autre sera vue et construite comme une menace ? Nous envisageons ici la scène comme une dramatisation des nécropolitiques[9] contemporaines, puisqu'en filigrane des notions de *care* et de vulnérabilité, c'est la question du droit à la vie qui nous est posée. À la vulnérabilité induite par l'être-en-scène, *a fortiori* dans un champ comme le cirque où le risque physique est

omniprésent, s'ajoutent d'inégales expositions à la fragilité de l'existence. En plus d'être différentielle, la vulnérabilité est comprise de façon singulière, locale et structurelle. Nous traiterons ici les esthétiques de la vulnérabilité, et en miroir, celles du (*self*)-*care*, telles que développées par les artistes de cirque transféminines[10]. Pour ce faire, l'analyse se déclinera au fil de trois tableaux du spectacle *Le Premier Artifice*[11] du Collectif Cirque Queer, l'une des rares compagnies de cirque en France où se produit une majorité d'interprètes transféminines.

4 Les logiques néolibérales à l'œuvre dans la perception des transidentités, à la lumière du moment politico-médiatique qui est le nôtre, déshumanisent les personnes transféminines et les construit simultanément comme *hyper-vulnérables*, toujours en souffrance et *in-vulnérables*, incapables de souffrir. Indignes d'être considérées parce que toujours *à sauver*, les artistes de cirque transféminines font toujours face aux mêmes archétypes stigmatisants : criminalisation et paternalisme, exclusion du marché de l'art en même temps que marchandisation et appropriation des cultures transfem, fétichisation et romantisation de leur souffrance… Telles sont les dynamiques qui bornent le regard cis[12] sur la vulnérabilité et le *care* des personnes transféminines dans les arts vivants. Comment *Le Premier Artifice* fait-il alors exister un *discours entre*, qui autorise des réponses politiques et esthétiques basées sur une poétique affinitaire et relationnelle plutôt qu'identitaire, et dont le tragi-comique circassien est le point d'ancrage ?

5 *Le Premier Artifice*, spectacle inaugural du collectif, place la vulnérabilité politique des vies *queer* au centre de sa poétique. Que l'on pense au thème du harcèlement de rue et du rapport à l'espace public évoqué par le numéro de funambulisme sur bouteille de Little J. (Simon Rius), au thème de l'accès à l'IVG pour les personnes transmasculines décliné sur le mode clownesque par Buck (Elvis Gwenn Buczkowski) ou encore à l'intersection des vies *queer* et des parcours migratoires à travers le personnage de Petite Confusion (Andrea Vergara), etc. Parmi ces entrées possibles, nous traiterons en particulier de la vulnérabilité associée aux interprètes transféminines de la troupe. Nous analyserons successivement le *strip-tease* burlesque et « didactique » de Mona LaDoll alias Very Confused (Mona Guyard) puis la réinterprétation tragi-clownesque de la chanson populaire À

la pêche aux moules par Manivelle (Marthe Calvaire), cible du lanceur de couteau Little J. Enfin le personnage de Baltringue (Lia Plissot), « boxeuse amoureuse » et sangliste[13], nous aidera à penser les liens entre transféminités et résilience. En interrogeant la façon dont *Le Premier Artifice* donne à voir des transféminités vulnérables, nous appréhenderons les modalités spectaculaires du *care* mises en place pour y répondre. Cette réflexion propose une critique des images, contre-modèles et contre-discours de la vulnérabilité et du *care* hors du cadre de la cishétéronormativité, prenant appui sur la façon dont ces trois interprètes réinvestissent ces concepts de leur dimension matérielle plutôt qu'elles n'en livrent une lecture psycho-identificatoire.

L'amour de soi plutôt qu'une chambre à soi. Le *self love* burlesque de Mona LaDoll et la repolitisation du *care*

6 Deux invariants circonscrivent les représentations transféminines de la vulnérabilité : l'hypervulnérabilité et la construction culturelle de corps désubjectivisés, incapables d'éprouver ladite vulnérabilité. La force du numéro de Mona Guyard réside dans l'élaboration d'un *discours entre*, un espace de *self-love* et de *self-care* compris comme pratique de résistance esthétique. Mona Guyard tient deux rôles centraux dans *Le Premier Artifice*. Elle est d'abord Very Confused, créature *drag clown* aux allures de chapelièr·e fol qui ouvre en maître·esse de cérémonie le spectacle. Elle est ensuite Mona LaDoll, « princesse des cabarets » et *persona* burlesque de l'artiste. Délaissant le costume de Very Confused, LaDoll s'adresse au public depuis une loge suggérée par une simple valise ouverte à l'avant-scène. La vérité de l'interprète se superpose au masque de le·a clown·e et son monologue évoque frontalement la vulnérabilité vécue par une femme trans : « T'as toujours eu peur que l'on te traite de tarée, que les autres te traitent de tarée[14] » ; la difficulté à transitionner, et surtout la manifestation physique de ces souffrances dans le corps du personnage : « J'ai toujours cohabité avec ces mots, sans jamais vraiment comprendre de quelle douleur il s'agissait. Sans

même vraiment comprendre ce qui me faisait mal. C'était comme un grattement nerveux, jusqu'au sang, sans même se rendre compte qu'on saigne[15]. »

7 LaDoll exprime vouloir « ce qui soigne », première itération du *self-care* comme réponse aux dommages que la violence transphobe creuse dans le corps : « Aujourd'hui je veux ce qui soigne, et me dire à moi-même, tant qu'il le faudra : Mona, tu ne fais pas peur, il n'y a pas de raison d'avoir pitié de toi, tu te grattes juste seule, sans voir les pansements qu'il y a autour[16]. » Ce qui soigne arrivera plus tard dans le spectacle, sous les traits d'un remède esthétique : le burlesque. Si le numéro de LaDoll s'inscrit résolument dans un héritage classique de l'effeuillage, l'interprète en livre une forme que nous appelons ici « burlesque didactique[17] » et où l'acte énonciatif se constitue en une thérapeutique de la résistance. La vulnérabilité, réelle ou fantasmée, des vécus transféminins autorise paradoxalement une mise à nu, figurée comme littérale, des individus : violences médicales, hypersexualisation, dénégation et violation d'intimité, etc. C'est bien souvent sous un vernis thérapeutique que ces violences et leurs représentations trouvent leur origine. À la violence du déni de soin se superpose celle non moindre d'un usage coercitif voire correctif de ce dernier[18]. Le geste d'aliénation est contemporain de celui du soin[19], dans les termes de la grammaire foucaldienne. Au fil d'une écriture didactique, LaDoll affirme un contrôle, une agentivité par le truchement du burlesque comme outil de *self-care*. Saul Pandelakis rappelle à propos des existences soumises à des régimes systémiques d'oppression que, « "se faire du bien" est toujours un acte politique, puisqu'il implique de choisir les moyens du *care*[20] ». Les modalités, y compris esthétiques, du *care* font acte de résistance au Cirque Queer, alors entendues au sens de de « préservation de soi » [*self-preservation*].

8 LaDoll tire parti de la logique de caché/dévoilé inhérente au *strip-tease* pour en faire un acte d'empouvoirement transfem, cette même dramaturgie transgressive « où le plaisir se trouve finalement moins dans la monstration de la nudité que dans l'attente de sa promesse, ou de son impossible dévoilement[21] », selon la chercheuse en danse Camille Paillet. C'est ce même jeu d'apparition/disparition qui structure l'érotique du regard cis et voit dans le dénudement des personnes transféminines une modalité de sexualisation spécifique,

en même temps qu'un moteur spectaculaire. Ces dynamiques sont ici déjouées par le recours à la parole de LaDoll, comme autant d'interruptions exprimant l'agentivité de l'artiste sur sa démarche. Dans *Le Premier Artifice* comme dans ses prestations pour cabaret, Mona Guyard parle, explique et décompose le geste. Elle l'inscrit dans la multiplicité des rapports sociaux qui traversent la relation scène/salle pour en subvertir les hégémonies et laisser advenir un espace réflexif. Son monologue agit comme une *prise* de parole au sens fort et une parabole didactique en même temps qu'il accompagne l'érotique du geste [22]. Le caché/dévoilé n'advient qu'en regard de l'acte de décision fondamental nécessaire à l'effeuillage :

> On se demande si elle va nous les montrer… et là on est… on se pose plein de questions, on est confus, on répond plus, on a peur, on rit, on est joyeux, on se demande ce qui se passe et… ça tombe bien, car c'est pour moi le moment de rappeler que, ici, maintenant, toujours et jusqu'à la fin, c'est moi, qui décide [23].

Figure 1

Mona Guyard, alias « Mona LaDoll » , *Le Premier Artifice*, La Verrerie, pôle national du cirque d'Alès, octobre 2022. Crédits photo : Loup Rhomer (@peaudeloup).

9 Alors que les éventails dévoilent sa silhouette de paon flanquée de dentelle pâle, la parole de LaDoll autorise : « Tu as le droit d'être provocatrice. De t'aimer, de savoir ce qui te fait du bien, parce que ton corps, il te suivra jusqu'à la fin » en même temps qu'elle invite : « Viens avec moi, danse. Désire, déguise et décide ». Cette érodidactique dévoile finalement le vécu intime de la performeuse avec son art : « C'est ça le burlesque. C'est décider. C'est moi qui décide ce que je te montre et ce que je te cache. C'est moi qui décide pourquoi, pour quand, et jusqu'à où je te le montre ». Cette agentivité passe par une célébration de la féminité dans la variété de ses incarnations, face à la rigidité des normes de genre : les talons sont là pour « danser », les corsets pour « sublimer » et les soutiens-gorges pour être « enlevés », et non pour assigner une identité.

10 Entre *stand up* et *strip tease*, outre sa dimension énonciative singulière, cette forme propose un modèle de solidarité transféminine. Au milieu des fleurs artificielles dont la chute en cascade depuis les cintres ouvre le spectacle et des bouteilles vides qui jonchent le sol aux côtés des éventails, c'est Manivelle qui assiste LaDoll sur la musique de Jenny Victoire. La musicienne et ses instruments électroniques se tiennent à l'écart du plateau central, juchés sur une avancée des gradins circulaires du chapiteau et faisant face au groupe de musiciens du fond de scène, où se succèdent tour à tour Buck, Manivelle, Petite Confusion, Little J. etc. Les réponses à la vulnérabilité des personnes transféminines sont souvent reléguées au « sauvetage » par des institutions extracommunautaires sur le plan des représentations. *Le Premier Artifice* montre au contraire une sororité transfem rare dans le paysage du cirque contemporain. Comme pour contrecarrer la cisnormativité du regard, les interprètes s'observent depuis le plateau, existent dans une relative autonomie ce qui ouvre paradoxalement sur une autre modalité relationnelle au public. La politique du regard dans *Premier Artifice* pousse à constater l'autonomie d'une famille de cirque choisie. Consolation, solidarité et empouvoirement se lisent entre les regards et les acrobaties qui relient les interprètes et contrastent avec l'adresse directe de LaDoll, faisant appel à notre réflexivité pour appréhender l'entremêlement complexe d'adversité et d'affects qui se déploie sous nos yeux. Cette forme pour cabaret à la coloration didactique n'est pas sans évoquer la tradition allemande de la *Lehrstück*, et plus largement

le théâtre militant d'agit-prop à travers les liens que celui-ci tisse entre mobilisation émotionnelle et action politique. On retrouve chez Erwin Piscator, qui fréquenta les cabarets berlinois, une même tension entre adhésion émotionnelle et distance critique dont l'héritage informe l'écriture burlesque de LaDoll[24]. Si l'artiste cherche à produire une certaine réflexivité sur des problèmes politiques (les violences transphobes, le poids des normes de genre, etc.), il convient de mettre cette dernière en regard du lyrisme omniprésent qui structure *Le Premier Artifice* comme du rôle moteur des émotions dans sa dramaturgie.

À *la pêche aux moules* : la tragi-comédie clownesque de Manivelle

11 Après une première évocation discursive de la vulnérabilité par LaDoll, la voilà représentée en acte lorsque Manivelle devient la cible de Little J. Le lancer de couteaux convoque spontanément un imaginaire genré où la femme, cible et assistante, rehausse par l'entremise de sa beauté mise en péril la virtuosité du lanceur. La tension dramaturgique repose à la fois sur le risque réel de transpercer en même temps que sur l'érotisation, voire la sexualisation de ce danger que souligne la splendeur de la cible. Le lancer de couteaux lie beauté et violence, la vulnérabilité à sa spectacularisation, comme l'a figé sur grand écran le personnage de la Femme Tatouée, incarné par Thelma Tixou dans le sinistre cirque de *Sante Sangre* d'Alejandro Jodorowsky[25]. Avec un dispositif minimal : une planche, deux interprètes et des couteaux, ce numéro déploie un imaginaire fantasmatique qui problématise un rapport collectif à la beauté. Qu'érotisons-nous ? Pourquoi beauté et violence vont-elles main dans la main ? Le numéro de la Femme Tatouée et du patron de cirque Orgo s'accompagne de son lot d'atrocités. Rivalité féminine, mutilations génitales, viol et enfin féminicide entourent le numéro de Thelma Tixou tandis que celle-ci épouse le métal des couteaux qui se fichent entre ses jambes avec sa langue. Cette « érotisation de la violence », qui peut aussi prendre la forme d'un « art de maquiller les violences[26] » s'inscrit dans une matrice culturelle des représentations circassiennes auxquelles se trouve attaché le lancer de couteaux. La démarche de Manivelle dans *Le Premier Artifice* vient

subvertir et court-circuiter ce régime représentationnel par le truchement d'un comique situé et féministe.

12 Le lien entre hypersexualisation des personnes transféminines et justification des actes violents envers elles n'est plus à prouver, comme le souligne Jules Gill-Peterson lorsqu'elle décrit les ressorts juridico-culturels du « *trans panick attack*[27] » dans sa récente histoire du concept de transmisogynie. En sus de sa dimension méta-circassienne, le numéro de Manivelle résonne fortement avec la vulnérabilité éprouvée par les femmes trans, selon une perspective sociopolitique. Manivelle, face au public, dos contre la planche que les couteaux font trembler, se protège comme elle peut. Un jeu de course-poursuite acrobatique s'engage entre les deux protagonistes, quand elle se saisit du microphone et entonne À *la pêche aux moules* d'une voix inquiète que les impacts font tressaillir. Le public s'esclaffe d'un rire sadique que la surprise aura arraché. Les garçons de la ville sont pourtant aux trousses de Manivelle : « À la pêche aux moules, moules, moules / Les jeunes filles y vont pourtant / Et les gars des villes, villes, villes / Les poursuivent en chantant, maman ». À l'agression physique figurée par les couteaux se superpose le récit de harcèlement sexuel où les « petites caresses » et les « petits compliments » sourdent de la voix étranglée de Manivelle : « Les gars de la ville, ville, ville / M'ont tous embrassée, maman » puis « Avec eux m'ont menée, maman / Mes habits ont caché maman ». Poursuivie, maîtrisée, embrassée de force, déshabillée, ses vêtements dissimulés et ses affaires dérobées. La surprise se dissipe et le rire, s'il perdure, est nerveux, marqueur d'empathie pour la clowne sur qui pleuvent les couteaux : « À la pêche aux moules, moules, moules / Je ne veux plus y aller, maman ».

Figure 2

Marthe Calvaire, alias « Manivelle », *Le Premier Artifice*, La Verrerie, pôle national du cirque d'Alès, octobre 2022. Crédits photo : Loup Rhomer (@peaudeloup).

13 Le numéro de Manivelle repose précisément sur la mise en déroute tragi-comique de cet imaginaire fantasmatique qui lie érotisme, vulnérabilité et violence. Non plus la proie (du rire), mais celle qui le provoque, l'assistante devient la star du numéro, « *stealing the show* ». Manivelle détourne le *cis gaze* : elle ne concourt pas à sa propre mise en péril, mais utilise sa position vulnérable comme ressort comique et affirmatif. Une fois la chanson terminée, elle écarte Little J. et entame un slow étrange avec la planche qui la voyait acculée. Buck, qui regarde la scène en *drag clown* bienveillant, commente :

> Ici, les couteaux, ils sont rigolos. Mais dehors, c'est pas un jeu. Dehors c'est dangereux. Elle sait que dedans on la protège. Dehors, elle est prise pour cible. Son dos, ses yeux et son cœur, trop longtemps en point de mire. Aujourd'hui, elle choisit. Elle retourne l'insulte. Elle retourne la lame. Elle brandit ses stigmates [28].

14 Manivelle sort la tête haute alors que s'élève depuis le perchoir musical de Jenny Victoire l'air punk et tendre de *We're Coming Back* du groupe Cock Sparrer. La force de Manivelle lui vient, si l'on écoute Buck, de ce qu'elle peut à présent dire « nous ». Cette

communauté affective, ou « famille de cirque choisie », s'incarne comme souvent au Cirque Queer dans la musique : « *Hold on a little longer, try a little harder / 'til we're arm in arm together to the end / So remember, out there somewhere you've got a friend / And you'll never walk alone again*[29] ». Une brève archéologie d'À *la pêche aux moules* met en lumière le pouvoir de resémantisation du *male gaze*. Chanson populaire du XVIIe siècle[30] qui résonne comme un avertissement contre les violences sexistes et sexuelles, l'audiovisuel français a converti la comptine en un hymne national(iste) du *boys club*. Générique emblématique du *Petit Rapporteur*[31] de Jacques Martin, puis succès du ventriloque David Michel qui la fait alors fredonner par sa populaire marionnette Nestor le Pingouin[32], c'est sans conteste le chanteur Keen'V qui en livrera la réinterprétation viriliste la plus désastreuse sur son album *Phénom*'N[33] (2008), « ambiance *sea, sex and* sun[34]. » Sur fond de drague lourde, « Je veux y retourner (à la pêche aux moules) » peut se lire comme une forme de nostalgie du chanteur pour une époque où la culture du viol faisait loi sans contre-pouvoir dans l'espace médiatique dominant. L'arrangement *ragga* et *dancehall* du refrain, sur un rythme de merengue, invite à la danse et inverse la responsabilité des avances sexistes du chanteur : « Les jolies jeunes filles, filles, filles/Veulent que je leur fasse du rentre-dedans[35] » puis trouve une conclusion sans appel : « Quel est ton style de femme ? dis-moi ce qui t'excite/Je lui réponds qu'elle soit blonde, brune, grande ou petite/L'important à mes yeux c'est qu'elle sache se servir de ma bite[36]. »

15 Le parasitage tragi-comique du lancer de couteau permet ainsi à Manivelle de reprendre le pouvoir en même temps que de redonner à la chanson À *la pêche aux moules* sa signification première et populaire de signal d'alerte. Manivelle fait le choix d'incarner la cible pour retrouver le sens et retournant le stigmate, elle produit une satire *transfem* désopilante, mais non moins grave, à même de faire bouger les lignes culturelles autour de la violence subie par les femmes (trans). Son numéro ne repose pas sur l'habilité du lanceur, mais davantage sur un décalage entre *transfem gaze* et les attentes dramaturgiques du cirque. Ce renversement, qui s'opère sur une tonalité tragi-comique, fonctionne également au niveau sémantique. La cible est celle qui fait rire, la muse est à présent celle qui crée et la victime

l'autre que l'on considère avec empathie, plutôt que l'objet d'une dramaturgie sexualisante et violente.

Je résilie mon abonnement résilience ! La boxeuse amoureuse, dialectique de la force et de la faille dans les sangles de Baltringue

16 Difficile d'évoquer les esthétiques circassiennes du *care* et de la vulnérabilité sans buter sur un terme aujourd'hui aussi polysémique que duplice : la résilience. Boris Cyrulnik revient dans son récent ouvrage sur le dévoiement néolibéral d'un concept en premier lieu clinique. Pour lui, ce sens premier « est à l'opposé de la résilience néolibérale où le désengagement de l'État et l'héroïsation des victimes triomphant seules de la catastrophe côtoient le darwinisme social[37]. » À la rhétorique de la blessure, qu'elle soit *queer* ou circassienne, correspondent des récits méritocratiques[38] et doloristes. Cette « mérito-dolocratie[39] », qui entérine les inégalités à grand renfort de dépassement de soi et d'exceptionnalisme, trouve tout naturellement un terrain favorable dans les arts corporels. Le sociologue Pierre-Michel Menger voit dans les arts l'un des domaines de prédilection historique d'une « aristocratie du talent ». Il retrace, dans son cours au Collège de France[40], la généalogie complexe qui lie talent et pensée méritocratique. Pensons à quel point le culte de la prouesse et du dépassement de soi a forgé les arts du cirque, et comment celui-ci continue d'infuser nombre de ses pédagogies.

17 Par suite de la criminalisation historique des personnes transféminines sur le plan des représentations, les logiques néolibérales ont superposé l'image de la « battante » à celle de l'aliénée. Ces représentations transnormatives dessinent en filigrane une poétique de la « résilience » à même de s'incarner sur les scènes contemporaines. L'essayiste, performeuse et thérapeute Kai Cheng Thom en parle comme d'un « archétype très ancien », « ce genre de personnage tragique, petite orpheline pugnace qui, à force d'endurer et

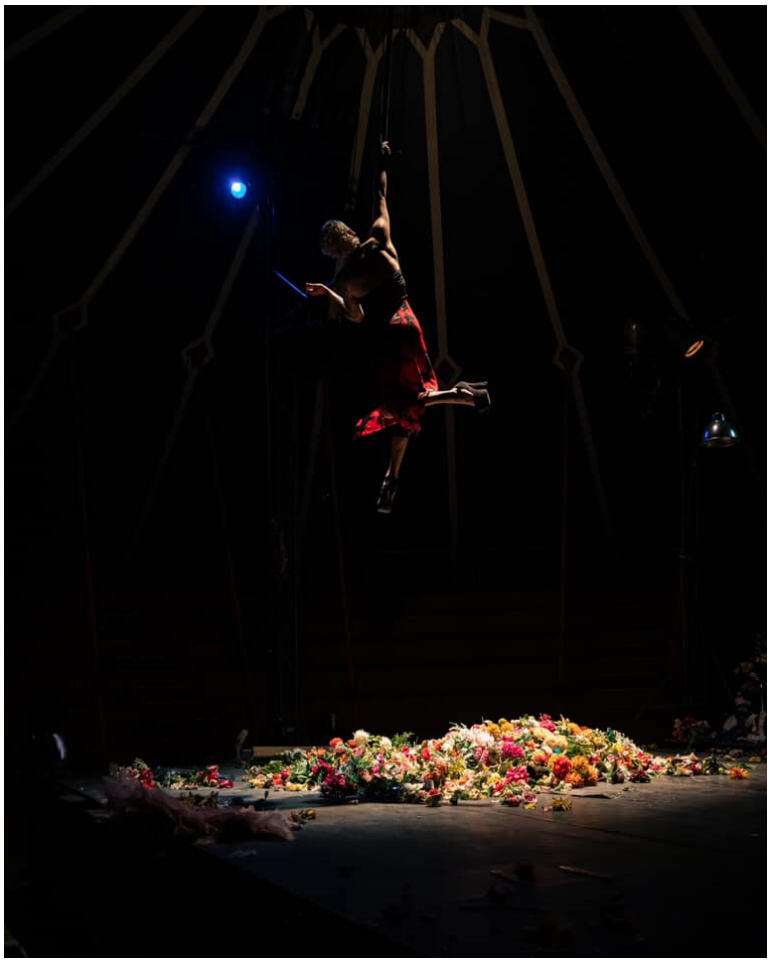
d'attendre et si elle est suffisamment courageuse, docile et patiente (et blanche et riche), se voit enfin récompensée[41]… » À l'invisibilité jadis décrite par Viviane Namaste[42] se substitue, ou plus justement se superpose, la célébration d'une résilience transnormative.

18 Le numéro de Baltringue surgit en contrepoint mélancolique à la tragi-comédie clownesque de Manivelle. Son nom, « Baltringue », connote tant la force nécessaire aux monteur·euses de chapiteaux que, sur le mode de la réappropriation du stigmate, la pusillanimité[43] de sa porteuse. Le numéro se structure ainsi autour de cette dialectique de la force et de la faiblesse, en même temps qu'il encode puis subvertit des réseaux signifiants attachés tant à la masculinité hégémonique qu'à la féminité normative. La sangliste s'élève, suspendue au trapèze, et passe une robe puis une paire de talons et un petit sac à main, tous d'un rouge clinquant. La barre du trapèze cède et Baltringue commence à tourbillonner lentement sur *La boxeuse amoureuse* du chanteur Arthur H, que fredonne Buck en fond de scène. Tous les membres du collectif ont le regard vissé sur elle, dans un mélange de recueillement, de compassion et d'amour : « Regardez-la danser quand elle s'approche du ring / La boxeuse amoureuse ». Son terrain de lutte n'est pas circonscrit par les cordes du ring, mais attaché à la verticalité des sangles. Le visage de Baltringue part en arrière, accompagné par la gracieuse arabesque de l'escarpin rouge et des gants de boxe. Une cascade de paillettes s'échappe d'un flacon et répand une traînée d'or : « "Boum-boum" les uppercuts qui percutent son visage / Mais jamais elle ne cesse de danser, de danser[44] ». L'adversité entre sur le ring : « Tomber ce n'est rien puisqu'elle se relève / Un sourire sur les lèvres[45] » et de lutter contre la gravité Baltringue semble l'avoir prise pour cible quand ce n'est pas elle qui est touchée : « Elle esquive les coups / La boxeuse amoureuse / Elle absorbe tout[46] ».

19 Le numéro de la sangliste Baltringue ne met pas en scène le dépassement d'une adversité par la virtuosité technique, mais donne plutôt à voir l'image d'une solidarité transfem et circassienne. Quand le corps éprouvé de la boxeuse redescend, c'est LaDoll qui l'accueille d'une embrassade tendre et le soulagement se lit sur les visages de toustes. La subtilité de ce numéro réside là encore dans sa politique du regard : Baltringue n'est jamais seule dans sa lutte et ses gestes prennent sens grâce à la sollicitude indéfectible des autres inter-

prètes. Ielles regardent et soutiennent chaque montée, chaque tristesse, chaque épreuve. Main dans la main, Baltringue et LaDoll se dissipent parmi l'ombre des fleurs. C'est bien une image de *care* collectif et centrant les relations entre interprètes transféminines qui succède à la lutte plutôt que la glorification d'une prouesse ou une « victoire » individuelle sur l'adversité.

Figure 3



Lia Plissot, alias « Baltringue », *Le Premier Artifice*, La Verrerie, pôle national du cirque d'Alès, octobre 2022. Crédits photo : Loup Rhomer (@peaudeloup).

20 Baltringue remet en question les représentations qui romantisent la souffrance des personnes transféminines pour en faire une mécanique spectaculaire. S'il est une victoire, celle-ci n'est pas sur l'adversité, mais dans le changement d'une réalité politique collective par le *care*. La politique du regard dans ce numéro décale les attentes doloristes du regard cis, tout en suggérant un hors scène où entraide,

solidarités réelles et affinités donnent l'image d'une famille choisie et de cirque soudée. Michel Delage rappelle, dans la conclusion à l'ouvrage *Les Deux Visages de la résilience*, que celle-ci « ne consiste pas à résister face à l'adversité » mais au contraire « à développer des capacités à mieux vivre quand des dommages ont été subis[47]. » Les oppositions binaires entre force et faiblesse, prouesse et faillibilité sont dépassées dans une même temporalité. Le numéro de Baltringue prend à rebours la glorification de la souffrance transféminine pour lui opposer une logique spectaculaire du *care*, au sens de pratique de résistance collective.

21 Ainsi, *Le Premier Artifice* problématise les représentations transnormatives de la vulnérabilité et du *care* comme celle, transversale, de résilience. L'évolution des questions genrées comme la visibilisation récente des transidentités dans les arts du cirque, passé l'illusion de la diversité[48], signifie également leur possible normalisation esthétique. La vulnérabilité est partiellement comprise par Judith Butler à travers une expérience inaugurale de la perte (des liens, des autres, de la communauté et des affects), comme du deuil[49]. Sam Bourcier, dans *Queer Zone*, nous met en garde contre le fait de transposer « de manière acritique cette "épistémé de la vulnérabilité[50]" », tant celle-ci peut mener à des effets de désempouvoirement, comme à une individualisation néolibérale des luttes transpédésgouines. Si la tension entre travail de troupe et morceau de bravoure fait partie intégrante des histoires plurielles du cirque, Le Cirque Queer, collectif jusque dans son nom, tranche en faveur d'une poétique de la relation et d'une écriture que nous appelons *affinitaire*. Pierre Niedergang, pour qui la vulnérabilité « doit être transformée pour passer d'une rhétorique de la blessure individuelle à une véritable politisation du traumatisme[51] », développe, dans la lignée des travaux de Georges Canguilhem sur la normativité vitale, une pensée de la création normative *queer*. Au prisme de la vulnérabilité comme expérience première de la perte et du deuil, Pierre Niedergang propose une alternative, celle de « l'extase ». C'est en vue de préserver « le potentiel subversif et créateur[52] » de notions telles que le *care*, la vulnérabilité ou encore la résilience que nous entendons les numéros de LaDoll, Manivelle et Baltringue en termes de relationnalité extatique.

22 Tisser du lien, faire collectif à partir d'une repolitisation de la blessure, voilà les lignes de force qui sous-tendent *Le Premier Artifice*. L'extase, étymologiquement « sortie de soi », est ce « pendant créateur de l'exposition [à la violence], là où la vulnérabilité insiste sur la souffrance et le risque de perte [53]. » Pierre Niedergang y voit surtout « la reconnaissance que nous sommes tissé·es et constitué·es par ce qui est hors de nous-mêmes [54]. » C'est cet attachement fort, capable de dire l'adversité sans dolorisme, mais surtout la joie créative de s'être trouvé·e·s, qui se fait jour dans *Le Premier Artifice*. Sa dramaturgie dose finement la distance critique amenée par la tonalité tragi-comique et l'adhésion émotionnelle résultant d'un lyrisme quasi omniprésent. S'inscrivant en faux contre les simplifications déshumanisantes qui bornent les représentations ciscentrées de la vulnérabilité et du *care* dans les arts du cirque, les trois interprètes transféminines du *Premier Artifice* déploient une poétique de sororité et de solidarité transfem. Celle-ci passe par une subversion de la dramaturgie circassienne canonique comme par une politique du regard qui médiatise constamment la perception du public, produisant des effets de considération plutôt que de compassion. Cette écriture circassienne tragi-comique réinvestit donc les notions de vulnérabilité et de *care* de leur dimension matérielle, en même temps qu'elle se déploie à partir d'un *transfem gaze* encore rare dans le paysage du cirque actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Sara Ahmed, *Selfcare as Warfare*, in « Feministkilljoys » (blog), note du 25 août 2014, URL : https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/ (http://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/) [consulté le 6 janvier 2025].

Sam Bourcier, *Queer Zones, la trilogie*, Paris, Amsterdam, 2018.

Judith Butler, et Charlotte Nordmann. *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

Judith Butler *Vie précaire, Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre* 2001, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

Joseph Canteloube dans *Anthologie des chants populaires français*, t. 1, Paris, Durand, 1951.

Zed Cézard, *Les clownes sont-elles politiquement incorrectes ? Réflexions queers sur les pratiques clownesques des femmes*, Montréal, Somme Toute éditions, 2022.

Kai Cheng Thom, *Fierce Femmes and Notorious Liars*, Metonymy Press, Montreal, 2019.

Pauline Clochec, *Après l'identité : transitude & féminisme*, Paris, Hystériques & AssociéEs, 2023.

Pauline Clochec et Noémie Grunenwald (dir), *Matérialismes trans*, (actes de la journée d'étude à l'ENS de Lyon), 2019, Paris, Hystériques & AssociéEs, 2021.

Boris Cyrulnik (dir.), *Les deux visages de la résilience : contre la récupération d'un concept*, Paris, Odile Jacob, 2024.

Charlie Fabre, *Le regard cis reflété au cinéma* (mémoire de recherche), dir. Yannick Chevalier et Aurélie Olivesi, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2020.

Estelle Ferrarese, « Institution de la vulnérabilité, politique de la vulnérabilité », dans *Raisons politiques* 76, nº 4, 2019, p. 7792, URL : https://doi.org/10.3917/rai.076.0077 [consulté le 21 janvier 2025].

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

Marie Garrau, *Politiques de la vulnérabilité*, Paris, CNRS éditions, 2018.

Jules Gill-Peterson, A *Short History of Trans Misogyny*, New-York, Verso, 2024.

Marion Guyez, « Cirque et queer. Représentations et mises en scène des genres », dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.

Arthur H, « La Boxeuse amoureuse », *Amour Chien Fou*, Mystic Rumba, France, 2018.

Jack Halberstam, *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

Jack Halberstam, « Tu me fais violence ! », dans *Vacarme*, nº 72, 2015, p. 40-41, URL : https://vacarme.org/article2766.html [consulté le 21 janvier 2025].

Bérénice Hamidi, *Le viol, notre culture*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2025.

Bérénice Hamidi-Kim, « Quand la " diversité " fait diversion face aux discriminations raciales… et esthétiques. Les points de vue de Mohamed El Khatib et Marine Bachelot-Nguyen », *Alternatives Théâtrales* nº 133, 2017.

David Harvey (dir), *Brève histoire du néolibéralisme*, Paris, Éditions Amsterdam, 2024.

Simon Jutant, Stuart Pluen et Louve Zimmermann, « Notre santé nous-mêmes : Comment l'auto-organisation en santé trans peut faire évoluer les pratiques en santé publique », dans *Revue du Crieur*, vol. 22, nº 1, 2023, p. 24-35, URL : https://doi.org/10.3917/crieu.022.0024 [consulté le 6 janvier 2025].

Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade, *La mémoire de la blessure au*

théâtre : mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXIe siècle, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

Audre Lorde, *A burst of light: and other essays*, New York, Ixia Press, (1988) 2017.

Achille Mbembe, « Nécropolitique », dans *Raisons politiques* 21, nº 1, 2006, p. 2960, URL : https://doi.org/10.3917/rai.021.0029 [consulté le 21.01.2025].

Pierre-Michel Menger, « Le talent et la physique sociale des inégalités », dans *Le Talent en débat*, Pierre-Michel Menger (dir.) Paris, PUF, 2018, 15-99.

Pierre-Michel Menger, « La question du talent dans les arts et les industries créatives I et II », tiré du cours au Collège de France *Qu'est-ce que le talent ? Éléments de physique sociale des différences et des inégalités*, 2017, URL : https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/qu-est-ce-que-le-talent-elements-de-physique-sociale-des-differences-et-des-inegalites [consulté le 21.01.2025].

Pierre-Michel Menger, « Origines et histoire de la notion de méritocratie », tiré du cours au Collège de France *Mérite et « méritocratie ». Motiver l'égalité ou l'inégalité ?*, 2022, URL : https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/merite-et-meritocratie-motiver-egalite-ou-inegalite [consulté le 21.01.2025].

Viviane Namaste, *Invisible Lives, The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, la Découverte, 2007.

Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse, blast éditions, 2023.

Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

Zachariah Oaster, « Cisgender Fragility », mémoire de master à la Western Michigan University, Kalamazoo, 2019, URL : https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/4729 [consulté le 6 janvier 2025].

Camille Paillet, « Se déshabiller sur scène au tournant du siècle. *Le Coucher d'Yvette* (Paris, 1894) », dans *Clio*, nº 54, 2021, URL : http://journals.openedition.org/clio/20524 [consulté le 21 janvier 2025].

Saul Pandelakis, « Prendre soin, prendre pouvoir », tract de recherche, auto-édition, 2018, URL : http://saulpandelakis.com/documents/articles/TRACT_PANDELAKIS_light.pdf [consulté le 6 janvier 2025].

Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Grasset, 2020.

Jasbir K. Puar *Homonationalisme, Politiques queer après le 11 septembre*, trad. par Judy Minx et Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

Geneviève Rail, « Dans les marges du cancer : vulnérabilité, résistance et "artivisme" queer », dans *La vulnérabilité dans tous ses états*, Anastasia Meidani, Corinne Siino, Olivia Troupel (dir), Paris, Éditions Matériologiques, 2024.

Sahar Sadjadi, « The Vulnerable Child Protection Act and Transgender

Children's Health », dans TSQ: *Transgender Studies Quarterly*, vol. 7, nº 3, 2020, p. 508-516.

Kim Sang Ong-Van-Cung, « Reconnaissance et vulnérabilité : Honneth et Butler », dans *Archives de Philosophie*, vol. 73, nº 1, 2010, p. 119-141.

Barbara Stiegler *Il faut s'adapter : sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2023.

Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.

Farrah Youssef, « Introduction à la nécropolitique et aux souverainetés mortifères », fanzine en auto-édition, Marseille, 2024. Tiré du texte disponible sur le blog Mediapart de l'autrice, URL : https://blogs.mediapart.fr/farrah-youssef/blog/091023/introduction-la-necropolitique-et-au-macabre-des-souverainetes-contemporaines [consulté le 21 janvier 2025].

Michael Young, *The Rise of Meritocracy 1870-2033. An essay on education and equality*, Melbourne, Penguin Books, 1961.

Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, trad. par Marie Darrieusecq, Paris, Denoël, 2016.

NOTES

2 Devant l'imperfection des traductions possibles du terme *care*, et en raison de son usage dans l'histoire des luttes, nous avons choisi de préserver le vocable anglais, qui pourrait se traduire imparfaitement par « soin », par « attention portée à » ou encore par « solidarité avec ». Le terme recouvre en effet un continuum allant des logiques interpersonnelles d'entraide aux réalités médicales, en passant par les politiques plus larges soutenues par les institutions étatiques ou non.

3 Sara Ahmed, *Selfcare as Warfare*, « Feministkilljoys » (blog), note du 25 août 2014, URL : https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/ (http://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/) [consulté le 21 janvier 2025].

4 Saul Pandelakis, « Prendre soin, prendre pouvoir », tract de recherche, auto-édition, 2018, p. 2 URL : http://saulpandelakis.com/documents/articles/TRACT_PANDELAKIS_light.pdf [consulté le 6 janvier 2025].

5 Audre Lorde, *A burst of light: and other essays*, New York, Ixia Press, (1988) 2017.

6 Toutes les traductions sont de l'autrice sauf mention contraire. Sara Ahmed, *op. cit.*

7 Sur la question du fémonationalisme, voir Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019. Sur le concept d'homonationa-

lisme et la compatibilité des politiques queer avec les nécropolitiques de la modernité, voir Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages : Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press, 2007 et en traduction française partielle sous le titre *Homonationalisme, Politiques queer après le 11 septembre*, trad. par Judy Minx et Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

8 Sur les liens entre les manipulations de la rhétorique de la protection de l'enfance et le déni de soin pour les enfants trans, voir notamment Sahar Sadjadi, « The Vulnerable Child Protection Act and Transgender Children's Health », TSQ ,n°1, 2020, p. 508-516.

9 Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques* 21, n° 1, 2006, p. 2960, URL : https://doi.org/10.3917/rai.021.0029 [consulté le 21 janvier 2025].

10 Les transféminités recouvrent une diversité de vécus qu'aucun artéfact de langage ne saurait exprimer fidèlement. À défaut d'exhaustivité, nous préférerons ici le terme relativement neutre de « personne transféminine », alternativement avec « femme trans » ou « personnes transfem », lorsqu'un tel usage est motivé.

11 Spectacle crée en avril 2023 au PALC, pôle national cirque de Chalôns-en-Champagne. *Le Premier Artifice* tourne encore sous chapiteau dans une version retravaillée suite à l'intégration de deux nouvelles·eaux interprètes. Plus de détails sur le site de la compagnie : https://cirquequeer.com/.

12 Sur l'analyse du regard cis ou *cis gaze* au cinéma, voir Charlie Fabre, *Le regard cis reflété au cinéma* (mémoire de recherche), dir. Yannick Chevalier et Aurélie Olivesi, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2020. Une adaptation similaire du travail amorcé par Laura Mulvey au cinéma dans les années 1970 aux enjeux cis- et transcentrés serait à entreprendre pour ce qui est des arts vivants et plus spécifiquement du cirque.

13 Dans le lexique du cirque, est nommé·e sangliste le ou la practicien·ne des sangles aériennes [« *strap* »]. Pour plus de précisions sur cette discipline, se référer à l'entrée « Sangles » de l'*Encyclopédie des arts du cirque* (BNF-CNAC, en ligne) rédigée par Pascal Jacob et Magali Sizorn, URL : https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/aeriens/les-sangles [consulté le 21 janvier 2025]

14 Retranscription effectuée par l'autrice à partir de la captation du spectacle *Le Premier Artifice*, du Collectif Cirque Queer, tournée à Paris

pour le festival Village de Cirque, septembre 2023. Crédits vidéo : Loup Rohmer (@peaudeloup).

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 La performeuse développe une écriture scénique analogue, mêlant à la dramaturgie canonique de l'effeuillage son explication monologique et *live* dans ses formes pour cabaret. Nous pouvons citer le cabaret berlinois devenu parisien « Pins and needles » ou la forme cabaret du collectif Cirque Queer « Il n'y a pas que les chats qui ont neuf vies ».

18 Sur la nécessité de l'auto-organisation en santé, voir : Simon Jutant, Stuart Pluen et Louve Zimmermann, « Notre santé nous-mêmes : Comment l'auto-organisation en santé trans peut faire évoluer les pratiques en santé publique ». *Revue du Crieur*, vol. 22, n°1, 2023, p. 24-35, URL : https://doi.org/10.3917/crieu.022.0024 [consulté le 6 janvier 2025].

19 Notamment les analyses développées dans : Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

20 Saul Pandelakis, *op. cit.*, p. 2.

21 Camille Paillet, « Se déshabiller sur scène au tournant du siècle. *Le Coucher d'Yvette* (Paris, 1894) », *Clio*, n°54, 2021, p. 131. URL : http://journals.openedition.org/clio/20524 [consulté le 21 janvier 2025].

22 Il convient de resituer son geste dans une histoire longue du détournement de la spectacularité érotique. Les analyses pionnières d'Esther Newton nous donnent idée de la profondeur historique d'une pareille constante esthétique : Esther Newton, *Mother Camp : Female Impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

23 Retranscription effectuée par l'autrice à partir de la captation du spectacle *Le Premier Artifice*, du Collectif Cirque Queer, tournée à Paris pour le festival Village de Cirque, septembre 2023. Crédits vidéo : Loup Rohmer (@peaudeloup).

24 Sur le rôle central des émotions dans le théâtre militant et son rapport à l'action politique chez Erwin Piscator, voir Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, la Découverte, 2007.

25 Alejandro Jodorowsky, *Santa* Sangre, Mexique-Italie, Productora Fílmica Real, Produzioni Intersound, 1989.

26 Nous empruntons ces termes à Bérénice Hamidi dans *Le viol, notre culture*. Voir : l'analyse du film *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé au cours du chapitre 4 : « Dénoncer la violence... tout en l'érotisant » fournit une grille d'analyse riche pour aborder la scène du lancer de couteaux dans *Santa Sangre* d'Alejandro Jodorowsky. Bérénice Hamidi y décrit comment la problématisation/dénonciation des violences sexistes et sexuelles peut s'accompagner d'une dynamique simultanée d'esthétisation/érotisation : « Le premier type d'œuvres puissamment efficaces dans la perpétuation de la culture du viol, ce sont celles qui tiennent un discours ambivalent, dénonçant explicitement le viol tout en érotisant indirectement la violence », Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2025, p. 57.

27 Pour un éclaircissement sur les dynamiques à l'œuvre dans les justifications juridiques des violences commises envers les femmes trans, voir Jules Gill-Peterson, *A Short History of Trans Misogyny*, New-York, Verso, 2024, p. 23-24 : « The concept of hate crimes grafts a vague notion of transphobic "bias" onto a prefabricated explanation for violence : it happens because it's committed by criminals. This premise has proven to be exceptionally weak in the face of the "trans panic" defense, which exonerates those who are brought to trial or reduces their sentences for attacking or killing trans women. In fact, the trans panic defense is so resilient that it has even survived being banned ».

28 Retranscription effectuée par l'autrice à partir de la captation du spectacle *Le Premier Artifice*, du Collectif Cirque Queer, tournée à Paris pour le festival Village de Cirque, septembre 2023. Crédits vidéo : Loup Rohmer (@peaudeloup).

29 Cock Sparrer, « We're Coming Back », dans *Shock Troops*, Razor Records, Royaume-Uni, 1983.

30 Éditée dans plusieurs recueils de chants populaires français, elle est recensée par le musicologue Joseph Canteloube dans *Anthologie des chants populaires français*, t. 1, Paris, Durand, 1951.

31 L'animateur de télévision Jacques Martin chante *À la pêche aux moules*, avec l'équipe de son émission culte « Le Petit Rapporteur » lancée en 1975. Celle-ci deviendra l'un des symboles de l'émission, reprise comme son hymne jusqu'en janvier 1976, date à laquelle elle sera remplacée par une autre comptine, « Mam'zelle Angèle », à l'instigation de Pierre Desproges.

32 À sa sortie en 1975, l'interprétation d'*À la pêche aux moules* par le ventriloque David Michel et sa marionnette Nestor le pingouin se vendra à plus de

1 250 000 exemplaires 45 tours en 45 jours. Commercialisé jusque dans les supermarchés, c'est l'un des plus importants succès commerciaux de l'année. « Une véritable "moulite" s'empare de la France », déclare l'animateur de télévision Jacques Martin dans son émission « Le Petit Rapporteur ».

33 Keen'V, « J'veux y retourner (la pêche aux moules) », *Phenom'N*, Paris, ULM/Universal, 2008.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Boris Cyrulnik, « Résilience : notion, définition et divagation du mot », *Les Deux Visages de la résilience : contre la récupération d'un concept*, Boris Cyrulnik (dir.), Paris, Odile Jacob, 2024, p. 23.

38 Sur l'origine et la popularisation du terme de « méritocratie », voir Michael Young, *The Rise of Meritocracy 1870-2033. An essay on education and equality*, Melbourne, Penguin Books, 1961.

39 Nous proposons le terme « mérito-dolocratique », forgé à partir de « méritocratie » et « dolorisme » pour décrire un système qui récompense la souffrance de certains individus, valorisant ainsi leur exceptionnalité au regard de normes sociales oppressives. Compatible et recouvrant partiellement les mécaniques de romantisation/sexualisation de la souffrance telles que décrites par le terme de *trauma porn*, nous faisons l'hypothèse qu'à un gouvernement du talent et du mérite (P. M. Menger), répond comme en négatif une gouvernementalité de la douleur et de la vulnérabilité. Celle-ci s'actualise notamment dans certains archétypes de production culturelle, qui limite la variété et l'authenticité des représentations, en l'occurrence dans le cas des personnes transféminines exerçant le métier d'artisteincapable et dont la parole.

40 Pierre-Michel Menger, « Origines et histoire de la notion de méritocratie », tiré du cours au Collège de France *Mérite et « méritocratie ». Motiver l'égalité ou l'inégalité ?*, 2022, URL : https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/merite-et-meritocratie-motiver-egalite-ou-inegalite [consulté le 21 janvier 2025].

41 Kai Cheng Thom, *Fierce Femmes and Notorious Liars*, Metonymy Press, Montreal, 2019, p. 2-3.

42 Viviane Namaste, *Invisible Lives, The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

43 La mythobiographie de l'artiste partagée par le collectif sur son compte Instagram rappelle le sens argotique du terme : « Baltringue — étymologie : du français argotique " balle-tringle ", possible déformation de " baller " (lancer, balancer) et " tringle " (tringle à rideaux), désignant quelqu'un qui déménage fréquemment, un·e forain·ne ou un·e manutentionnaire de cirque/monteur·euse de chapiteaux ». Au sens de monteur·euse de chapiteaux se superpose celui dépréciatif et synonyme de « mauviette », personne peureuse, incapable et dont la parole n'est pas digne de confiance, popularisé notamment par le rappeur Damso dans sa chanson éponyme (2018). Sur le mode du retournement du stigmate, ce second sens participe du dépassement des catégories spectaculaires attachées à la réussite et à l'échec, suggérant une poésie de la fuite et du faillible.

44 Arthur H, « La Boxeuse amoureuse », *Amour Chien Fou*, Mystic Rumba, France, 2018.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Michel Delage, « La résilience : un concept aux multiples visages », dans Boris Cyrulnik (dir.), *Les Deux Visages de la résilience, contre la récupération d'un concept*, Paris, Odile Jacob, 2024, p. 241.

48 Pour une mise en perspective critique du terme « diversité » et de ses usages dans le champ du spectacle vivant, voir notamment Bérénice Hamidi-Kim, « Quand la " diversité " fait diversion face aux discriminations raciales… et esthétiques. Les points de vue de Mohamed El Khatib et Marine Bachelot-Nguyen », *Alternatives Théâtrales* n° 133, Sylvie Martin-Lahmani et Martial Poirson (dir.), Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 2017.

49 Voir notamment le chapitre 2 « Violence, deuil, politique » in Judith Butler *Vie précaire, Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre* 2001, trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, Paris, 2005 p. 45-48 [2004]. Sam Bourcier en propose une vision critique dans « *Six feet under* : les politiques de la vulnérabilité et l'universalisme néolibéral » in *Queer Zones, la trilogie*, Paris, Amsterdam, 2018, p. 677-680.

50 Sam Bourcier, *Queer zone, la trilogie*, Paris, Amsterdam, 2018.

51 Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse, blast éditions, 2023, p. 157.

52 *Ibid*, p. 155 : « Autrement dit, en insistant sur la dimension de la perte et de la violence impliquée dans la conception relationnelle de la vie, l'approche en termes de vulnérabilité conduirait à des politiques de reconnaissance de la souffrance, ayant perdu tout caractère subversif et créateur. »

53 *Ibid*, p. 155.

54 *Idem.*

RÉSUMÉS

Français

Cet article se présente comme une approche critique de deux notions, la vulnérabilité et le *care*, depuis une perspective transféministe dans les arts du cirque. Pour ce faire, l'analyse s'y décline au fil de trois numéros du spectacle inaugural du Collectif Cirque Queer, *Le Premier Artifice*. Elle porte sur le travail des interprètes transféminines de la troupe, à savoir l'écriture scénique burlesque et didactique de Mona Guyard, le détournement clownesque du lancer de couteaux par Marthe Calvaire et la remise en question des performances circassiennes et de genre par la sangliste Lia Plissot. L'écriture tragi-comique de ces numéros, comme leur ancrage dans une poétique relationnelle, met en question les cadrages cishétéronormatifs des notions de *care* et de vulnérabilité, comme celle transversale, de résilience. Ces procédés s'actualisent dans des formes de subversion des dramaturgies canoniques du cirque. Trouvant un équilibre entre distance critique et adhésion émotionnelle, ce spectacle réinvestit les concepts et les pratiques spectaculaires et politiques du *care* et de la vulnérabilité de leur dimension matérielle, plutôt qu'il ne verse dans une rhétorique néolibérale de la blessure et du traumatisme.

English

This article presents a critical approach to two notions, vulnerability and care, from a transfeminist perspective in the circus arts. The analysis is based on three acts from *Le Premier Artifice*, the inaugural show of the Cirque Queer collective. The focus is on the troupe's transfeminine performers, namely Mona Guyard's burlesque and didactic scenic writing, Marthe Calvaire's clownish hijacking of knife-throwing and Lia Plissot's questioning of circus performance and gender. The tragicomic writing of these acts, like their anchoring in a relational poetics, calls into question the cisheteronormative framing of notions like care and vulnerability, as well as the transversal notion of resilience. These processes are actualized in forms of subversion of canonical circus dramaturgies. Striking a balance between critical distance and emotional adhesion, this show reinvests the concepts and practices, both spectacular and political, of care and vulnerability with

their material dimension, rather than lapsing into a neoliberal rhetoric of injury and trauma.

INDEX

Mots-clés
Études trans, cirque queer, vulnérabilité, care, tragi-comique

Keywords
trans studies, queer circus, vulnerability, care, tragicomic

AUTEUR

Nadja Perreau
Nadja Perreau est ancienne élève de l'École normale supérieure, titulaire d'un master en études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle Paris III et doctorante à l'Université de Lille sous la direction d'Ariane Martinez. Ses recherches se situent à la croisée des études sur le cirque et la performance, ainsi que des études culturelles. Elles portent plus spécifiquement sur la création contemporaine de cirque par les artistes *queer* et/ou trans, dans le cadre de sa thèse intitulée : *Artistes queer et trans sur les scènes circassiennes en France de 1998 à aujourd'hui, perspectives historiques, politiques et esthétiques*. Ses travaux interrogent notamment la constitution historique des imaginaires genrés au cirque, les stratégies de création et de résistance des artistes de cirque *queer*, en lien avec le néolibéralisme. L'inscription culturelle de ces œuvres dans le champ social depuis une perspective non cishétéronormative y tient une place centrale. Elle va publier aux Presses universitaires de Bordeaux (PUB) l'article suivant : « Cirque et dissidences de genre, entre politiques néolibérales de normalisation et stratégies de résistance : quelle place et quelles modalités d'engagement pour la création *queer* et trans* au cirque aujourd'hui ? ». Elle travaille plus généralement sur la création performative queer en France et prépare un ouvrage sur Vanasay Khamphommala et la compagnie Lapsus Chevelü.