**Vous avez dit lesbienne, queer, au théâtre...
Qu'est-ce à dire ? Étude comparée : *La lesbienne invisible* d'OcéaneRoseMarie et *Monstres d'amour*
de Rébecca Chaillon**

Pauline Rousseau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/476>

DOI : 10.4000/ht.476

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2017

Pagination : 38-56

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Pauline Rousseau, « Vous avez dit lesbienne, queer, au théâtre... Qu'est-ce à dire ? Étude comparée : *La lesbienne invisible* d'OcéaneRoseMarie et *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 10-11 | 2017, mis en ligne le 01 juillet 2018, consulté le 21 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/476> ; DOI : 10.4000/ht.476

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

PAULINE ROUSSEAU

Actuellement en troisième année de thèse à l'université Lyon 2 Lumière, Pauline Rousseau poursuit ses recherches sur les « Enjeux esthétiques et politiques des représentations théâtrales et chorégraphiques du sida en France de 1981 à nos jours » sous la direction d'Olivier Neveux. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Pauline a d'abord obtenu un master en études hispaniques avec un mémoire sur « Le théâtre LGBTQIA+ à México, les genres sur la scène sociale et théâtrale » avant de se spécialiser en arts de la scène. Elle est codirectrice du laboratoire junior TPG (Théories et Performances des Genres) à l'ENS de Lyon et a écrit un article : « El sida en el escenario gay, melodrama didáctico vs locura caustica : estudio comparativo de *A tu intocable persona* de Gonzalo Valdés Medellín y *Una visita inoportuna de Copi* », Revista interdisciplinaria de estudios de género del Colegio de México, año 1, n° 2, julio-diciembre 2015, p. 82-110.

Mail : rousseau.p.d@gmail.com

RÉSUMÉ : Qu'est-ce qu'un spectacle lesbien ? Et plus largement, comment peut-on penser et définir un spectacle de « théâtre minoritaire » ? Le peu de contributions sur le sujet invite spontanément à se pencher sur des œuvres et à analyser ce que ces dernières nous racontent. Quels sont les effets et les enjeux esthétiques et politiques d'un tel théâtre ? Tel pourrait être le projet global d'une recherche dans laquelle s'inscrirait cet article. À partir de deux propositions contemporaines, *La lesbienne invisible* d'OcéaneRoseMarie (2009-2013) et *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon (2014-), je souhaite interroger la mise en scène d'une sexualité lesbienne,

non pas dans ses similitudes mais dans ses divergences. Il s'agit de montrer comment ces deux propositions s'inscrivent pour l'une dans une dynamique de représentativité d'une communauté *invisibilisée* qui fait dialoguer le fait théâtral avec le fait social, pour l'autre dans l'ouverture d'un « hors-champ », d'un impensé voire d'un impensable. Ces propositions sont envisagées dans une forme de complémentarité, ouvrant des pistes pour une typologie du théâtre minoritaire.

MOTS-CLÉS : lesbianisme, théâtre, minorités, visibilité, hors-norme.

ABSTRACT: How could we define a lesbian show? And generally speaking, how can we think about and theorize minorities theatre. What do these plays tell us about minorities and their representations? What are the aesthetic and political effects of such theatre? Those questions could belong to a global investigation in which this article would take place. I will compare here two contemporary proposals: *La Lesbienne invisible* de OcéaneRoseMarie (2009-2013) et *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon (2014-). I try to question the representation of lesbians, not belong to a global investigation focus on similarities but more on differences, trying to establish basis for a typology of "minorities

theatre". *La Lesbienne invisible* develops a sort of "representativity" of the lesbian community when in *Monstres d'amour*, Rébecca Chaillon explores a form of "hors-champ", to open the stage to something belong to a global investigation.

KEYWORDS: lesbianism, theatre, minorities, visibility, unthinkable.

Vous avez dit lesbienne, queer, au théâtre... Qu'est-ce à dire ? Étude comparée : *La lesbienne invisible* d'OcéaneRoseMarie et *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon

De même que les femmes se sont contentées pendant longtemps de lire des ouvrages n'offrant pour la plupart qu'un point de vue masculin, de même les lesbiennes ont dû se retrouver avec plus ou moins de bonheur dans les livres hétérosexuels pour transposer un vécu difficilement transposable¹.

Ce constat effectué par Paula Dumont au début de son livre peut aisément être transposé à la scène théâtrale française. Comptant généralement moins de productions de femmes et des personnages féminins minoritaires en nombre autant qu'en envergure², les lesbiennes semblent en être, jusqu'à relativement récemment, complètement absentes. À la fin des années 2000, un premier *one-woman-show* vient remplir ce vide. Affirmant dès le titre un positionnement lesbien, OcéaneRoseMarie met sur le devant de la scène l'histoire d'une lesbienne *lipstick*³ de l'adolescence à l'orée de ses trente ans. Reprenant certaines grandes étapes du récit initiatique lesbien, comme le *coming-out*, les rapports plus ou moins aisés avec la communauté et la constitution d'une identité à la fois individuelle et collective, l'histoire de *La lesbienne invisible* se construit sur le mode rétrospectif d'une lesbienne assumée qui revient sur son histoire depuis le point de vue de la maturité, moment synonyme pour elle d'acceptation de soi. Adressé au public, ce récit est entrecoupé de *sketches* où elle rejoue des situations présentées comme vécues, qu'il s'agisse de rencontres amoureuses, de discussions amicales ou de moments emblématiques de ce qu'elle appelle « l'homophobie bienveillante » qu'elle cible particulièrement dans son spectacle⁴.

Créé en 2015, écrit et mis en scène par Rébecca Chaillon et interprété par Rébecca et Elisa Monteil, *Monstres d'amour* (*Je vais te donner une bonne raison de crier*) invite à réfléchir à la question de l'amour à partir d'une sexualité bisexuelle affirmée et d'une autodéfinition de la performeuse comme « meuf, bi, noire, de 90 kg⁵ ». Contrairement à *La lesbienne invisible*, *Monstres d'amour* n'offre pas à proprement parler d'histoire ou de récit. Rompant toute approche chronologique, le spectacle fonctionne par montage ou pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac, sur le mode

du texte « rhapsode⁶ ». Rébecca mêle dans son texte son expérience personnelle, un fait divers d'anthropophagie⁷ transformé en festin cannibale, une discussion sur le racisme en amour, une scène de sexe et l'imaginaire colonial autour de la figure de la *mama-sorcière*. Au plateau, le principe du montage prend forme dans une installation visuelle et sonore qui fragmente la parole et les images. Sans être totalement secondaire, le texte parfois dit au plateau, parfois enregistré ou projeté est traité comme une matière. Il n'occupe pas une place première ou prédominante et s'efface à plusieurs reprises au profit des corps qui, à leur tour, parlent. Cette performance fonctionne sur le principe de la hachure et la question mise en avant est moins celle d'une sexualité dissidente qu'une réflexion globale sur le thème de l'amour dévorant, terme qui pourrait s'écrire au pluriel. Bien que conçu et interprété par deux actrices femmes, *Monstres d'amour* n'est pas pensé a priori comme un spectacle lesbien, en revanche, c'est un théâtre qui s'inscrit dans un imaginaire sexuel et corporel de *l'hors-norme*, de l'interdit moral, social et culturel.

Ces deux spectacles développent un récit à la première personne et mettent en scène un personnage de femme, lesbienne pour le premier, bisexuelle pour le second. En ce sens, ils participent tous deux de l'émergence d'une parole sexuellement minoritaire sur la scène contemporaine en France. Tous deux s'inscrivent dans ce que l'on pourrait appeler un théâtre minoritaire, terme qui manque à la fois d'étude et de définition mais dont je me risquerai ici à donner quelques éléments de compréhension⁸. J'entends par théâtre minoritaire un théâtre qui crée un imaginaire scénique échappant à – ou remettant en cause – ce qui est perçu comme la norme (jamais loin de l'idée de nature) en termes de sexualité (hétéro-normativité), de normes de genres (représentations cis⁹ et binaires), et dans certains cas, poursuivant une perspective intersectionnelle (mêlant normes raciales et de classe). Un théâtre de « l'hors-norme » – esthétiquement et politiquement – ayant pour objectif l'exploration scénique de personnages considérés comme des *anormaux*, depuis un point de vue situé, c'est-à-dire développé par les personnes concerné-e-s dans une dynamique d'autoreprésentation. La théorie littéraire féministe s'est déjà largement penchée sur la question de la récupération – nécessaire ou néfaste – de certaines écrivaines par les mouvements des femmes. Dans sa préface à *La passion*¹⁰, Monique Wittig invite à ne pas catégoriser cette œuvre ni à la récupérer dans une dynamique militante tant sa portée lui semble correspondre à son projet politique et esthétique d'abolition des genres et, plus généralement, des sexes. La nécessité d'une parole de femme croise ainsi la nécessité pour

les femmes artistes de se débarrasser de l'adjectif féminin. Comme le résume Marcelle Marini :

Y a-t-il une autre façon de faire apparaître la part des femmes dans l'élaboration de la culture commune, si l'on refuse les deux mystifications majeures : suraffirmer la différence sexuée en exaltant une création féminine radicalement autre, ou l'abolir, en abolissant toute création féminine¹¹ ?

Remplaçons « femmes » par « lesbiennes » et nous approchons de la question posée par ces formes théâtrales minoritaires. Le projet politique et esthétique d'un théâtre minoritaire est-il d'exalter et de représenter une société lesbienne devenue norme ou au contraire de s'abstraire de cette identité posée en préambule dans une tentative de dépassement des binarismes et des identités sexuelles ? La prescription en matière artistique n'étant à mon sens pas l'objectif d'un article universitaire, j'envisagerai davantage les questions esthétiques et politiques soulevées par ces deux spectacles afin de donner des pistes pour une typologie de ces formes spectaculaires, souvent réduites à une classification exclusivement formelle et trop inclusive : « performance » pour *Monstres d'amour* ou « *One-woman show* » pour *La lesbienne invisible*. La comparaison n'a pas vocation à instaurer un rapport hiérarchique entre ces deux spectacles mais à étudier les différentes théâtralités mises en œuvre et leurs enjeux respectifs. Les deux propositions me semblent plus complémentaires qu'exclusives et se situent dans une historicité des mouvements militants des minorités sexuelles et des théories développées par les études de genre.

Dire « je », d'une identité conflictuelle à une identité plurielle

OcéaneRoseMarie comme Rébecca Chaillon commencent leurs spectacles par une parole intime et personnelle instaurant un « je » assumé et situé. Ces dispositifs autobiographiques n'empêchent pas d'imaginer la part de fiction que contiennent ces réécritures de soi. Le personnage scénique n'est probablement pas tout à fait en adéquation avec celle qu'il représente mais le pacte de fiction invite à tenir ces histoires pour vraies – du moins en partie concernant *Monstres d'amour*. Les deux performeuses posent au fondement de l'écriture textuelle et scénique¹² le fait de se raconter. OcéaneRoseMarie explique que lorsqu'elle a voulu reprendre le théâtre, elle s'est aperçue qu'un seul sujet l'intéressait vraiment : « les lesbiennes ». Rébecca Chaillon parle quant à elle d'une histoire personnelle :

L'idée vient d'une de mes relations amoureuses assez intense, où j'avais retrouvé mon ex-amoureuse, un soir de dispute violente, devant un docu-

mentaire sur Armin Meiwes, le cannibale de Rottemburg, qui avait mangé son amant consentant, et j'ai tout de suite pensé qu'elle aurait pu me manger, et que j'aurais pu accepter¹³.

On peut lire en filigrane de ces déclarations un certain décalage, OcéaneRoseMarie affirme la nécessité de parler « des lesbiennes », s'identifiant très clairement à ce groupe dans une dynamique de représentativité. On perçoit la nécessité de sortir de soi ou plus exactement de parler des autres à partir de soi. De son côté, Rébecca Chaillon se concentre sur une expérience très personnelle qui, si elle va se déplacer vers une réflexion sur la thématique de l'amour et particulièrement de l'amour dévorant, n'est pas pensée en termes de réappropriation collective. Le public peut s'identifier à son histoire, mais elle affirme : « Je ne me sens représentative de personne¹⁴. » Dès le début de chaque spectacle apparaissent les signes de ces divergences.

Après la scène introductive où OcéaneRoseMarie, dans une lumière qui n'éclaire que son visage, joue une mère qui essaie de faire avouer à sa fille son homosexualité¹⁵, la performeuse, accompagnée d'un plein feux qui la dévoile entièrement, s'adresse au public en ces termes : « Bonjour La Cigale, je suis OcéaneRoseMarie, une lesbienne invisible, oui parce qu'avant d'être invisible aux yeux des autres, j'ai d'abord été invisible à mes propres yeux¹⁶ ». Le public découvre ainsi le personnage d'OcéaneRoseMarie qui va raconter son histoire fondée sur le *coming-out* à la fois intime et social. Immédiatement, un conflit est identifié et sa résolution posée implicitement comme objectif de la pièce : comment une femme qui se découvre lesbienne peut-elle s'assumer et quels sont les préjugés – intra ou extra communautaires – auxquels elle va devoir faire face ?

Rébecca Chaillon commence son spectacle par une longue litanie d'amant·e-s, tout·e-s associé·e-s à un signe astrologique. Cet incipit pose une bisexualité assumée (« dissidence sexuelle » qui ne fait pas conflit ici) et se réfère à l'astrologie, croyance transmise par sa mère. Rapidement, la performeuse établit une théorie de la « compatibilité amoureuse » qui n'est pas fondée sur une sexualité (homo ou hétéro) mais sur une compatibilité de signes :

C'est simple il y a quatre familles de signes du zodiaque : terre, air, feu et eau... Earth, Wind, Fire... and water.

Bélier, Lion, et Sagittaire, les signes de feu se marient bien entre eux et trouvent complémentarité dans les signes d'air Gémeaux, Verseau et Balance.

Tandis que les signes de Terre : Taureau, Vierge et Capricorne s'allient parfaitement entre eux et avec les signes d'eau : Cancer, Poissons et Scorpion¹⁷.

À partir du récit – fictif ou non – de son expérience, récit où l'on retrouve certaines références à sa propre situation : « tu ne serais pas dans l'exotisation du corps noir mais tu ne serais pas noir-e non plus », Rébecca Chaillon ne pose pas un conflit à résoudre mais une réflexion générale et non conclusive sur l'amour. La liste d'amant·e·s, empreinte d'un style plutôt lyrique, est traversée de micro-conflits¹⁸ qui n'appellent aucune résolution. Aussi, contrairement à la classification souvent opérée en matière de sexe ou de sexualité, elle propose ici une « théorie de la compatibilité » selon le signe astrologique, manière d'ouvrir un imaginaire non binaire, délié des classifications habituelles et marqué d'un certain humour vis-à-vis de l'astrologie, considérée comme une croyance ésotérique en regard de la médecine occidentale très attachée à la différence sexuelle.

Quels espaces et quels temps pour quels imaginaires ?

La réalité qu'élabore Wittig, lorsqu'elle ne peut être niée par la société dominante, est combattue autrement : « La meilleure arme de l'hétérosexualité : le déni, la récupération (c'est érotique pour les hommes de voir deux femmes ensemble – le harem lesbien), le ridicule¹⁹. » Wittig détourne les détournements, désamorce les stratégies d'oppression, se réapproprie l'humour pour rire de plus belle²⁰.

L'alternative ainsi posée par Kate Robin est claire, la fiction doit recréer une réalité ou faute de, combattre cette réalité autrement et notamment par l'humour. Les deux spectacles ici étudiés semblent représenter de manière assez éloquente cette alternative. En effet, *La Lesbienne invisible* se place dans un cadre spatio-temporel reconnaissable. Si, au départ nous sommes bien sur une scène de théâtre et si l'adresse au public est directe, l'espace fictionnel installé par le récit est celui du Paris contemporain. Le personnage nous amène ainsi dans le club de foot de son enfance en banlieue, dans certains lieux communautaires connus comme Le Pulp ou Le Katmandou ou encore dans des dîners et des soirées typiques d'une certaine classe sociale aisée parisienne. Suivant la logique du *one-woman show*, le public est invité à projeter visuellement sur la scène les espaces cités et à revenir dans l'espace du théâtre lorsque la performeuse, reprenant le cours de son récit, s'adresse à lui directement. L'espace de la scène est uniforme, utilisé dans son intégralité par OcéaneRoseMarie qui s'y déplace avec aisance. Globalement très éclairé, poursuivant la logique d'une lesbienne

mise en pleine lumière, l'espace/temps convoqué n'est pas un espace de réinvention de notre monde mais plus exactement, notre monde vu par le prisme minoritaire de la lesbienne.

A contrario, l'espace/temps installé dans le spectacle *Monstres d'amour* est bien moins définissable. Beaucoup plus sombre et jamais entièrement dévoilé, la scène s'apparente à une tanière, un terrier ou la salle de dissection d'un « savant fou ». Divisée en plusieurs espaces qui ne sont jamais décrits et ne renvoient à aucun espace connaissable, la scène est un espace fragmenté où cohabitent des éléments hétérogènes. Au milieu trône une table en métal recouverte d'un drap blanc. Elle accueillera autant une scène de sexe que le festin cannibale à venir. À l'avant-scène cour, deux fauteuils, face à face, seront le lieu d'une discussion autour de l'amour, notamment dans le cas des couples métisses traversés de rapports de domination. À l'avant-scène jardin, un espace pouvant être celui d'un rituel est composé d'une multitude de bougies placées en demi-cercle et éclairant dans un clair-obscur vacillant la litanie des amant.e.s. Au fond de scène cour, apparaît un écran où sont projetés des textes et des vidéos qui là encore ne s'inscrivent dans aucune continuité avec ce qui est raconté ou montré.

Ces divergences dans l'imaginaire convoqué sont édifiantes dans la représentation de la sexualité lesbienne qui constitue un élément central du théâtre minoritaire. À titre d'exemple, je choisirai un extrait de chaque spectacle qui montre une représentation particulière du sexuel.

OcéaneRoseMarie : Elle m'a plaquée contre le mur de l'entrée, puis contre l'armoire normande, le lavabo, la gazinière, la table du salon [...] Elle débordait d'imagination, elle me faisait l'amour avec ses doigts, sa bouche d'accord mais aussi son menton, ses épaules, ses coudes, ses battements de cils, ses oreilles !! Véro hurlait quand elle jouissait, tout l'immeuble était au courant et moi j'ai encore des acouphènes mais alors franchement, qu'est-ce que ça m'a fait du bien !

Pendant qu'elle raconte sa nuit torride passée avec Véro (une lesbienne *butch* rencontrée dans un bar), OcéaneRoseMarie mime les gestes de l'amour, se déplace sur tout le plateau, court, crie et interprète cette jouissance dans une débauche d'énergie. L'énergie qui s'empare du corps, les grands cris de plaisir et le sourire béat *post-coït* entraînent l'adhésion du public qui rit et applaudit à la fin de la séquence. Cette représentation de l'acte sexuel lesbien se traduit au plateau par une forme d'emballement communicatif. Il n'y a pas ici de création d'un imaginaire autre, mais plutôt le détournement du stéréotype d'une sexualité lesbienne infantile, limitée

à la sphère de la sensualité et souvent peu charnelle. OcéaneRoseMarie place le plaisir sexuel lesbien au cœur de la scène sans pour autant tendre au réalisme. La partition physique est doublée d'une langue où l'énumération de l'ensemble des parties du corps – jusqu'aux « cils » – donne à voir et à entendre une sexualité vécue pleinement. L'effet comique de cet emballement, très clairement communiqué au public qui se met à applaudir, vise selon moi à répondre à l'un des enjeux des représentations minoritaires, le retournement comique de certains stéréotypes.

Dans *Monstres d'amour*, Rébecca Chaillon glisse vers un imaginaire plus sombre. Décrivant une dévoration qui se fera littérale par la suite, c'est l'imaginaire animal et monstrueux que convoque la performeuse dans son spectacle. Pendant qu'elle mord les cheveux, la fesse et le pied de sa partenaire, le public entend un texte enregistré :

Je suis animale. Je suis une animale en liberté dans un monde glacé qui veut plus qu'on le touche, qu'on le sente. Allongée, nue, je sens, je sens que l'odeur de ton sexe pas lavé se mixe à celle de ma peau mélatinée en chaleur. Je te mets mon aisselle sous le nez, j'aime que tu m'aimes vraiment, je te têterai jusqu'à faire que lait devienne sang. Je te lècherai jusqu'à faire que le sang devienne lait. Tu es ma proie, mon meurtre, la chair de ma chair. Au moment où je rentre en toi ou tu rentres en moi, nous ne faisons qu'une, comme si tu pouvais retourner au chaud, ici ton terrier, dans mon ventre, le foyer de moi.

Dans cet extrait, qui n'est pas sans faire penser au *Corps lesbien*²¹ de Monique Wittig, l'animalité est posée en préambule. On la retrouve dans le lexique des odeurs (« sueur », « sexe pas lavé »), dans les parties du corps convoquées (« les aisselles ») ainsi qu'à la place laissée aux fluides (« sang », « lait », « sueur »). Il ne s'agit pas ici d'une « partie de jambes en l'air » ludique et légère comme chez OcéaneRoseMarie car ce n'est pas l'orgasme mais la possession de l'autre, le « ne faire qu'une » qui constitue la finalité de l'acte d'amour. Le code du « cri orgasmique » signifiant l'extase est remplacé au plateau par des bruits de suctions, la bouche ne crie ni ne parle, elle mord, tête et dévore. Le motif de « l'amour passion » renvoie à une longue tradition littéraire de la Renaissance aux poètes romantiques. Le sang et les humeurs occupent, comme chez Ronsard, une place prépondérante dans ces représentations : « la passion ne peut s'écrire que dans l'excès, elle rêve de carnage, elle rêve d'une cruauté dont la marque ostentatoire est celle du sang²² ». La référence à l'eucharistie, bien que détournée, est aussi évidente. La performeuse reprend presque à son compte les paroles du

Christ : « Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, car ma chair est vraie nourriture et mon sang vraie boisson. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui. » (Jean 6,54-56). On retrouve le « ne faire qu'un » mais la proposition christique est rendue très littérale. La « chair » qui dans la Bible ne renvoie pas seulement à la « matière organique » mais à l'homme dans ses potentialités est ici matière pure. Ce sont les steaks et les abats déposés sur le corps d'Elisa que Rébecca dévorera par la suite, provoquant chez les spectateurs – nous y reviendrons – un double mouvement de fascination et de répulsion. L'eucharistie est métaphorique, le cannibalisme ne l'est pas et c'est bien l'anthropophagie qu'explore *Monstres d'amour*.

Les univers installés par les performeuses sont opposés. À la lumière de *La Lesbienne invisible*, *Monstres d'amour* oppose le sombre, à la continuité narrative du parcours de lesbienne d'OcéaneRoseMarie, Rébecca Chaillon développe une identité fragmentée, morcelée, marquée par l'animal et le monstrueux. L'humour, la dérision et la légèreté de *La Lesbienne invisible* font face à une débauche de violence terminant dans un festin anthropophage dans *Monstres d'amour*. Ces divergences dans les représentations m'invitent à réfléchir à la place du public²³ et à la question de l'adhésion – désirée ou repoussée – par les performeuses.

Identification / Désidentification, la question de la réception

Dans *La Lesbienne invisible*, OcéaneRoseMarie passe rapidement du « je » au « nous » déplaçant le récit individuel dans une perspective d'exemplarité dont elle affirme au départ qu'elle était inconsciente²⁴. Son personnage, particulièrement sympathique et joyeux, ouvre la porte à une identification positive. De fait, beaucoup de lesbiennes²⁵ se reconnaissent dans ce qu'elle raconte et affirment trouver dans OcéaneRoseMarie un modèle valorisant. Elle inscrit son spectacle dans la lignée des prises de parole de la part des minoritaires dont l'un des enjeux majeurs est la représentativité :

En s'exposant sous le signe du minoritaire, le sujet s'énonce dans la conscience plus ou moins déclarée que son récit engage davantage que sa seule histoire et recèle une part emblématique, exemplaire, quand bien même la portée en serait pour partie indéterminée et flottante. Il semble alors que cette mise en forme de l'expérience minoritaire soit animée par le vœu, sourd à l'occasion, d'opposer aux représentations stéréotypées et aux mises en fiction typiques qu'en donne l'ordre majoritaire d'autres lieux communs, d'autres récits typiques, en quoi les minoritaires puissent individuellement se reconnaître²⁶.

Son personnage est précisément situé dans la typologie lesbienne, ORM est une *lipstick*, ce qui peut la mettre en porte à faux à la fois vis-à-vis du « monde hétéro » et de la « communauté ». Sans concession à l'égard de cette dernière à qui elle reproche une certaine uniformité (« Comme beaucoup d'hommes hétérosexuels, beaucoup de lesbiennes ont du mal à croire qu'on puisse aimer mettre des mini-jupes et des doigts à une fille »), elle émaille son spectacle de piques humoristiques à l'égard de la société hétéro comme de la culture lesbienne. Elle s'amuse de certains stéréotypes : « Ah, oui, parce que nous les lesbiennes, on tombe toujours Foooooooooooooilles amoureuses » ou encore « 9 jours en temps lesbien, c'est à peu près 3 ans et demi en temps hétéro et... 3 secondes en temps pédé » et crée une typologie des personnages issus « d'hétéroland » qu'elle s'amuse à classifier, s'octroyant ainsi un pouvoir de catégorisation, soit une prérogative des dominant-e-s²⁷. Ici, *l'autre* prend la parole et s'exprime en son nom propre – ainsi que celui de sa communauté et travaille à retourner le miroir. En ce sens, il n'y a pas à proprement parler d'échappée ou de sortie d'un modèle « vous/nous ». OcéaneRoseMarie ne crée pas un imaginaire autre, elle inverse le rapport de domination en mettant la lesbienne au centre de la scène et du discours.

Cette dichotomie : « Vous les hétéros/Nous les lesbiennes », dont OcéaneRoseMarie use en permanence lorsqu'elle s'adresse au public participe de la fiction de son spectacle. Elle joue sur l'absence de « communauté », le fait que cette dernière serait ailleurs, voire imaginaire alors qu'elle est précisément dans la salle²⁸. Elle maintient néanmoins une adresse aux « hétéros » comme si elle était la seule lesbienne en présence. S'agit-il d'une publicisation du récit lesbien mis en avant au nom de tout-e-s qui prolongerait la logique LGBT des premiers mouvements militants fondés sur la fierté et la visibilisation ? OcéaneRoseMarie reprend à son compte cette dichotomie « vous/nous » mise en avant notamment par le FHAR²⁹, cependant elle élude la dimension de rupture engagée par le groupe au début des années 1970. Il ne s'agit pas – même fonctionnellement – de « détruire la société hétéro » mais l'enjeu n'est pas non plus de se rendre « acceptables » aux yeux des dominant-e-s, comme pouvait le revendiquer le mouvement homophile *Arcadie*. Son spectacle est construit à partir d'anecdotes de ce qu'elle appelle « l'homophobie bienveillante », c'est-à-dire les innombrables petites phrases, remarques et questions qui, en tant que lesbienne, vous font sentir différente ou objet de curiosité³⁰. Elle donne ainsi l'exemple des dîners « Mais c'est GENIAAAL » (prononcé d'une voix stridente) et suivi de l'inévitable : « Faut absolument que je te présente

Françoise et Marie-Jo, elles sont lesbiennes elles aussi, vous allez bien vous entendre ». OcéaneRoseMarie s'adresse alors au public et reprend la même phrase en remplaçant « lesbienne » par « hétéro » et Françoise par François. Sans l'expliciter, elle pointe ainsi l'absurdité de cette proposition et son implicite : les hétéros ne constituent pas un groupe puisqu'ils-elles sont la « norme ». Récurentes dans la pièce (comme dans la vie des lesbiennes), les innombrables questions plus ou moins intrusives sur la sexualité (« as-tu déjà couché avec un homme ? », « est-ce que vous regardez du porno lesbien ? », « si tu aimes la pénétration, pourquoi tu ne couches pas avec un homme ? ») sont reprises avec humour – et parfois agacement – par OcéaneRoseMarie qui, sur scène et contrairement à la vie quotidienne, a réponse à tout. Pointées du doigt, détournées ou directement contredites, ces phrases récurrentes et constitutives de l'expérience minoritaire sont observées et mises en lumière avec beaucoup d'humour et une légère condescendance. Initialement, l'adresse aux « hétéros » octroyait au spectacle une visée pédagogique pouvant se résumer à « comment apprendre à ne pas être homophobe sans le savoir ? ». Ce projet de départ s'est à mon sens trouvé déplacé par le fait que le spectacle a d'abord interpellé la communauté – particulièrement lesbienne – qui a longtemps constitué l'immense majorité du public. Cette adresse initiale a donc circulé au-delà des portes du théâtre, par exemple en offrant aux concerné·e·s de potentielles répliques à certaines remarques d'homophobie bienveillante. Premièrement conçue comme un espace mixte, la salle est devenue un espace communautaire marqué par la connivence et l'établissement d'un entre-soi *safé*. En ce sens, OcéaneRoseMarie crée une « hétérotopie lesbienne », un espace/temps spectaculaire où l'homosexualité n'est plus minoritaire mais majoritaire, et constitue le point d'observation privilégié d'un monde considéré comme étrange : hétéroland.

Dans *Monstres d'amour*, n'apparaît pas la dichotomie « vous/nous » car la première personne reste au singulier. La performeuse n'affiche aucune volonté de représentativité et si des spectateur·rice·s – notamment racisé·e·s – peuvent reconnaître des questions ou des réflexions qu'ils ou elles se posent, la parole de Rébecca n'engage qu'elle. La discussion dans les fauteuils rouges, où Rébecca raconte qu'après avoir au camp d'été décolonial³¹, elle s'est rendu compte à quel point son désir – attirance pour des hommes et femmes majoritairement blanc·he·s – était traversé de constructions raciales inconscientes peut faire écho chez des spectateur·rice·s concerné·e·s. Cependant à aucun moment Rébecca n'invite à une logique communautaire où apparaîtrait un récit commun

pouvant aboutir à une réappropriation collective. Au mieux, elle soulève des questions, pointe des interrogations mais n'apporte aucune réponse autre que le récit de son parcours et de sa prise de conscience dont elle pointe elle-même les contradictions. D'autres moments, comme le festin anthropophage, bloquent toute forme d'identification et visent plutôt à provoquer un sentiment de rejet, voire de dégoût. En ce sens, l'une des critiques formulées à l'encontre de *Monstres d'amour*, pointant une forme de complaisance à l'égard du crime d'Issei Sagawa n'est à mon sens pas recevable. Juchée sur Elisa recouverte de kilos de viande crue (abats, foie de génisse, boudin, cœur d'agneau, etc.), Rébecca s'emploie méticuleusement à ingurgiter le plus de chair possible. Le sang qui coule, l'odeur des abats et l'image – relativement réaliste – de ce que pourrait être un acte cannibale provoquent une gêne et un dégoût palpables dans la salle. Les corps se tendent, certain·e·s spectateur·rice·s toussent, d'autres détournent les yeux ou quittent la salle. Ma voisine de droite a eu un haut-le-cœur et m'a confié à la fin qu'elle était sur le point de vomir. Dans les divers commentaires disponibles sur internet³², et indépendamment de l'avis sur le spectacle, les termes : « nausée », « malaise », « dégoût » reviennent très souvent et le qualificatif de « pornographie » est parfois employé. Pour ma part, je parlerais d'un double sentiment de fascination et de dégoût. Cette séquence tient à la fois de la performance physique, au sens courant d'un dépassement des limites du corps – ici particulièrement de l'estomac – et provoque un sentiment de malaise du fait du texte en voix off qui décrit précisément les faits du crime d'Issei Sagawa et du tableau vivant qui convoque un imaginaire colonial et raciste ; l'ogresse/sorcière noire dévorant le corps de la femme fragile, blanche, symbole de pureté.

Cette dimension du spectacle est fondamentale et s'inscrit dès le processus de création de la pièce. Comme le rappelle Rébecca, « assez tôt dans le processus de création, j'ai réalisé que je ne pouvais pas faire comme si la question raciale n'existait pas ». L'imaginaire convoqué par *Monstres d'amour* est traversé de ces constructions racialisées des corps et des sexualités. Les corps des performeuses, l'imposante stature de Rébecca comparée à l'apparente fragilité d'Elisa, font en soi écho à certaines constructions médicales occidentales du XIX^e : les femmes africaines, définies comme les « autres », exotiques et lointaines, se voient attribuées des caractéristiques telles que l'hypertrophie clitoridienne et une certaine propension au « tribadisme » (c'est-à-dire au plaisir entre femmes). Qualifiées de « fricatrices », ces femmes servent de contre-modèle afin de définir, par opposition, les normes de la sexualité féminine : « Cette opposition entre l'anatomie des

femmes africaines et européennes produit une représentation normative de l'appareil génital, du désir et du plaisir féminins. Ce qui est qualifié d'hypermorphie et de contre-nature permet de définir ce qui est proportionné et "naturel"³³. » La mobilisation de la figure du cannibale (plus généralement au masculin) comme figure archétypale du « sauvage » et le jeu sur la sorcière-ogresse noire hypersexualisée (à l'image des *Sahacat*, ces diseuses de bonne aventure qualifiées de *fricatrices* par les voyageurs et les médecins occidentaux), sont autant de références à la construction raciste et coloniale de la sexualité³⁴.

Alors que sa victime gît sur la table, Rébecca se maquille et utilise une prothèse pour transformer son visage (grosses lèvres roses en pâte à modeler, maquillage outrancier et bandeau de wax sur la tête), elle vient ensuite assaisonner sa partenaire comme si elle allait la cuisiner. La figure de la sorcière, envoutante et dévoratrice, est ainsi incluse dans un système de jeu théâtralisé par le recours aux artefacts (maquillage et costume). Aucun discours ne vient condamner ces stéréotypes ou les mettre à distance³⁵, les images créées sont puissantes mais il appartient aux spectateur-ric-e-s d'en décoder le sous-texte critique. La force de la performance et ce qui la rend *queer* bien plus que *gay* tient précisément à cet endroit de trouble, cette frontière ténue sur laquelle campent les performeuses et qui ne repose sur aucun discours frontal. Le costume et le maquillage s'insèrent dans une logique de jeu, dans une forme de théâtralité ludique et sombre qui travaille la question de l'amour à la limite de l'acceptable. L'enjeu ici n'est pas de rendre la « lesbienne » (ou la femme bisexuelle) acceptable – voire sympathique – mais de sortir de tout référentiel réaliste pour créer un imaginaire scénique entre l'humain et l'animal.

Conclusion

Rébecca Chaillon et OcéaneRoseMarie ont toutes deux été nommées aux Out d'or³⁶, deux nominations qui signent une reconnaissance de la communauté et les placent à l'avant-scène de la visibilisation des LGBTQI. De fait, *La Lesbienne invisible* et *Monstres d'amour* sont deux spectacles qui font partie du théâtre minoritaire. Pourtant, comme je l'ai démontré, elles proposent des imaginaires très divers et des représentations des LGBTQI qui sont aux antipodes. Si on peut noter au fondement du projet certaines similitudes, notamment le fait de s'appuyer sur une situation intime de minorisation, *La Lesbienne invisible* s'inscrit à mon sens dans une démarche politique de visibilisation des lesbiennes. OcéaneRoseMarie porte fièrement un étendard qu'elle partage avec son public. La représentation donnée est

éminemment positive et invite à une identification valorisante. Si elle reste dans un schéma dichotomique connu, « hétéro » *vs* « homo », qui ne s'abstraie pas des catégories existantes, les stratégies de dénonciation de « l'homophobie bienveillante », notamment par l'humour, sont efficaces. Son spectacle s'inscrit ainsi dans une démarche communautaire salubre parce que très minoritaire sur les scènes françaises et particulièrement sur celle du *stand-up*. *A contrario*, il me semble qu'inscrire *Monstres d'amour* dans un projet de visibilité de la communauté LGBTQI soit plus contestable. En effet, *Monstres d'amour* ne porte pas d'étendard et ne vise pas à « rendre visible » quoi que ce soit. Si l'on poursuit la proposition de Monique Wittig, il s'agit ici de l'invention d'un espace proprement utopique où « l'autre », l'extérieur, disparaît. Cet espace n'est pas construit *ex-nihilo* et le public est à mon sens capable de percevoir la part d'autodérision dans la reprise et le détournement de certains stéréotypes, mais la scène n'est pas le lieu de l'appropriation d'une identité minoritaire collective. Le plateau se pose davantage comme un espace d'exploration autour de l'amour et de ses formes les plus interdites, sans que la question de l'homosexualité ne soit particulièrement centrale. En ce sens, le projet peut sembler plus radical dans la mesure où la dichotomie des sexualités s'abolit ou se dissout dans la chair et l'expérience – physique et verbale – de ses limites. Il me semble que *La Lesbienne invisible* prolonge la lignée d'un théâtre *gay* (spectacle à vocation communautaire impliquant un fort degré d'identification) et *Monstres d'amour* peut être qualifié de performance *queer* (excluant toute forme d'identification et centrée sur une approche très corporelle au-delà de la catégorisation identitaire).

Bibliographie

- ADRIEN, Chassain, Pauline CLOCHEC, Gilles GOUFFIGNAL, Chloé LEMEUR, Marc LENORMAND et Marie TRÉGNAN (coord), « L'expérience minoritaire », *Tracés*, n° 30, Lyon, ENS de Lyon, 2016.
- BARNES, Djuna, *La Passion*, Avant-note et traduction de Monique Wittig, Paris, Flammarion, 1982.
- CARNEL, Marc, *Le sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Librairie Droz, 2004, 518 p.
- DAVIS Angela, *Femmes, race et classe*, Paris, Des Femmes, 2013 [1983], 341 p.
- DELPHY, Christine, *Classer, dominer : qui sont les autres ?*, Paris, La fabrique, 2007, 277 p.
- EVAIN, Aurore, GETHNER Perry et GLODWYN Henriette, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime : Tome 1, XVI^e siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014, 516 p.
- FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, collectif), *Rapport contre la normalité*, Paris, Champs libres, coll. Syllepses 3, 1971, p. 1. Textes rassemblés par Françoise d'Eaubonne, Pierre Hahn, et Guy Hocquenghem. Disponible sur internet : inventin.lautre.net/livres/FHAR.pdf (Consulté le 15 février 2017)
- GONNARD, Catherine et Elisabeth LEOVICI, *Femmes artistes/Artistes Femmes*, Paris, Hazan, 2007, 480 p.
- GRACEFFA, Agnès, *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XV^e-XX^e siècles*, Paris, Hermann, 2012, 390 p.
- MARINI, Marcelle, « D'une création minoritaire à une création universelle » in *Les Cahiers du GRIF*, n° 45, 1990, Savoir et différence des sexes, p. 51-66.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin : Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, 363 p.
- « Rendre invisible tout l'invisible de la domination », Entretien avec OcéaneRoseMarie réalisé par Olivier Neveux, in *Théâtre/Public*, n° 224, avril-juin 2017, p. 80-83.
- ROBIN, Kate « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », in *Journal des anthropologues* [En ligne], 124-125 | 2011, mis en ligne le 1^{er} mai 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://jda.revues.org/5279> (Consulté le 6 juin 2017)
- SACD et H/F, « Où sont les femmes ? », 4^e édition, saison 2015-2016, URL : <http://www.ousontlesfemmes.org/wp-content/uploads/2015/08/SACD-Brochure-A5-2015-0820.pdf>.
- WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 188 p.

Notes

1. Paula Dumont, *Entre femmes*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5.
2. Depuis les années 2000, un certain nombre d'ouvrages mêlent une approche à la fois historique, esthétique et politique sur la place des femmes dans les institutions, le statut de « l'artiste femme » et les représentations de ces dernières dans les créations théâtrales. L'ensemble de ces ouvrages interroge la position majoritaire et dominante des hommes et du masculin tant dans les espaces de création que dans les imaginaires convoqués. Entre 2008 et 2016, paraissent les 5 tomes de *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*. Aurore Evain y établit une anthologie des pièces de théâtre écrites par des femmes et souligne dans son introduction la prédominance des hommes dans les arts « politiques » (le théâtre, l'épopée, l'histoire) et la relégation des femmes dans les « arts de l'intime » (le roman, la poésie, l'art épistolaire). Dans une perspective plus esthétique, Muriel Plana dans *Théâtre et féminin* (2012), réfléchit aux représentations des femmes et des genres au théâtre de Marivaux à Sara Kane. Dans *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste xv^e-xx^e siècles* (2012), Agnès Graceffa consacre plusieurs articles à l'émergence du statut des « femmes artistes » au xx^e siècle. Les arts plastiques ont été spécifiquement étudiés par Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard qui développent les liens entre artistes femmes et représentations des femmes dans *Femmes artistes / Artistes Femmes* (2007). Enfin, le dernier rapport de SACD et H/F (2015-2016) intitulé « Où sont les femmes ? » permet de mettre en avant la présence toujours très minoritaire des femmes sur les scènes nationales et régionales (Théâtres nationaux, CDN et CDR) : metteuses en scène (26 %), autrices (22 %) et directrices de théâtres nationaux (0 %). (Références complètes des livres cités dans la bibliographie).
3. Littéralement « rouge à lèvres », la *lipstick* ou *fem* est une lesbienne qui conforme aux codes de la « féminité ». Cette figure – intra et extra communautaire – est construite comme contre modèle de la *butch* (la camionneuse) dont l'apparence et les comportements sont dites viriles.
4. OcéaneRoseMarie, relativement indissociable de son personnage éponyme, s'est rapidement vu investie d'une parole plus large, un statut de porte-voix globalement plébiscité par la communauté. Le contexte du *Mariage pour tous* et de son indésirable corolaire, *La manif pour tous*, a favorisé l'émergence de cette parole : « Nous n'étions pas très nombreuses en tant que lesbiennes, il n'y avait pas vraiment de porte-parole, j'étais invitée sur les plateaux et je me sentais un peu responsable de ne pas dire n'importe quoi », « Rendre invisible tout l'invisible de la domination », Entretien avec OcéaneRoseMarie réalisé par Olivier Neveux, *Théâtre/Public* n° 224, avril-juin 2017, p. 81. OcéaneRoseMarie est ainsi devenue un personnage autant qu'une figure du militantisme lesbien, dynamique qu'elle prolonge dans son spectacle *Chatons violent* (2014) dans la comédie romantique lesbienne *Embrasse-moi* (2017) qu'elle a réalisé ainsi que dans ses chroniques « Chez OcéaneRoseMarie » disponibles sur le site Arrêt sur images (média indépendant disponible sur internet).
5. Entretien réalisé avec Rébecca Chaillon le 6 juillet 2016 à Paris.
6. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.
7. Dans *Monstres d'amour*, créé en 2015, Rébecca Chaillon se réfère à Issei Sagawa, surnommé « le cannibale de Paris » et tristement célèbre pour avoir assassiné puis mangé l'une de ses camarades (l'étudiante néerlandaise Renée Hartevelt) à Paris en juin 1981. Déclaré irresponsable de ses actes, Issei Sagawa a été rapatrié au Japon et n'a

jamais été jugé. Il a en revanche fait de nombreuses publicités et émissions de télévision en vertu de sa « célébrité ».

8. Cette définition a été forgée à partir de plusieurs sources, notamment l'article « Gay » (le théâtre) de Michel Corvin dans l'Encyclopédie du théâtre et des écrits de Monique Wittig, plus particulièrement ceux qui concernent le « sujet minoritaire » notamment « l'avant-propos » à *La Passion* de Djuna Barnes (1982) et *La Pensée straight* (2001 [1992]). Elle s'éloigne d'une autre définition fondée sur le genre théâtral et notamment les genres considérés comme mineurs, voir *Horizons/Théâtre*, n° 5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh, Pierre Katuszewski (coord.), Presses universitaires de Bordeaux, 2015. Cependant, la question de l'invisibilisation de ces formes par la critique notamment peut être un point de réunion de ces deux définitions.
9. Opposé à trans, le terme cis renvoie à une identité de genre concordante avec le sexe.
10. Djuna Barnes, *La Passion*, avant-note et traduction de Monique Wittig, Paris, Flammarion, 1982.
11. Marcelle Marini, « D'une création minoritaire à une création universelle » dans Les Cahiers du GRIF n° 45, *Savoir et différence des sexes*, 1990, p. 51-66.
12. Toutes deux sont autrices, actrices et à l'initiative de leurs projets. OcéaneRoseMarie a fait appel à Murielle Magellan pour la mise en scène, Rébecca Chaillon met en scène sa performance. Le texte de *La Lesbienne invisible* a été adapté en BD par Sandrine Revel, la publication du texte de *Monstres d'amour* aux Presses Universitaires du Mirail est en cours.
13. Maëlle Le Corre, « Les passions dévorantes des "Monstres d'amour" de Rébecca Chaillon », dans Yagg, *Culture & Loisirs*, 14 septembre 2016, disponible sur internet. Consulté le 12 septembre 2017. URL : <http://yagg.com/2016/09/14/les-passions-de-vorantes-des-monstres-damour-de-Rébecca-chaillon/>
14. Entretien réalisé avec Rébecca Chaillon le 6 juillet 2016 à Paris.
15. Injonction à l'outing réservée aux homosexuel.les sommée·e·s de « se dire autre » plutôt que « j'aime ».
16. Toutes les citations sont extraites du DVD du spectacle, OcéaneRoseMarie, *La Lesbienne invisible*, Paris, La Cigale, 2013.
17. La pièce n'a pas encore été éditée mais Rébecca Chaillon m'a fait parvenir son texte. Toutes les citations sont extraites du manuscrit.
18. Les rapports de domination presque indissociables des relations interraciales, l'idée de la possession et d'un désir de fusion avec l'être aimé sont au fondement du spectacle.
19. Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001 [1992], p. 109.
20. Kate Robin, « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », *Journal des anthropologues* [En ligne], 124-125 | 2011, mis en ligne le 1^{er} mai 2013, consulté le 6 juin 2017.
21. Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973. Dans ce texte, Monique Wittig décrit une passion lesbienne dévorante et proche du cannibalisme exploré sur scène dans *Monstres d'amour*. Très inspirée de la mythologie épique (Homère) et élégiaque (Sapho), Wittig détourne ces modèles et explore comment, par la poésie, détourner la déclaration d'amour androcentrée pour l'emmener vers la crudité de la chair et des rapports sexuels et amoureux ici lesbiens.

22. Marc Cernel, *Le Sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Librairie Droz, 2004.
23. Il ne s'agit pas ici de penser le public en tant qu'entité fixe et immuable mais à la manière dont chaque performeuse pense son public idéal, au rapport instauré avec les spectateurs. Sans volonté d'exhaustivité, je m'appuierai dans cette partie sur mon ressenti de spectatrice, sur les déclarations des performeuses ainsi que sur des discussions avec des amies qui ont vu les spectacles et quelques critiques lues sur internet.
24. « J'ai, en quelque sorte, fondé mon militantisme avec mon précédent spectacle *La Lesbienne invisible*. C'était un acte militant de monter sur scène en tant que femme lesbienne qui parle de sa sexualité mais quand j'ai commencé à jouer, je n'en avais pas conscience. Mais je me suis progressivement vu investie d'un rôle de porte-parole, alors que je pensais juste faire des blagues sur les préjugés », « Rendre invisible tout l'invisible de la domination », entretien avec OcéaneRoseMarie réalisé par Olivier Neveux, dans *Théâtre/Public* n° 224, avril-juin 2017, p. 81.
25. En tant que lesbienne *fém* (voir note 3), je me suis tout de suite retrouvée dans le récit de *La Lesbienne invisible*. De nombreuses discussions avec des amies lesbiennes, *fém* ou *butch*, m'ont confirmé que ce sentiment était très largement partagé. On retrouve ce sentiment d'identification dans certaines interviews du public lors de la représentation à la Cigale, disponibles en bonus du DVD.
26. Adrien Chassain, Pauline Clohec, Gilles Gouffignal, Chloé Lemeur, Marc Lenormand et Marie Trégnan (coord.), « L'expérience minoritaire », dans *Tracés* n° 30, Lyon, ENS de Lyon, 2016, p. 22.
27. Christine Delphy, *Classer, dominer : qui sont les autres ?*, Paris, La fabrique, 2007.
28. À propos de son nouveau spectacle *Chatons violents*, elle dit par exemple : « La première crainte, c'était de perdre mon public de lesbiennes », « Rendre invisible tout l'invisible de la domination », Entretien avec OcéaneRoseMarie réalisé par Olivier Neveux, dans *Théâtre/Public* n° 224, avril-juin 2017, p. 81.
29. FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, collectif), *Rapport contre la normalité*, Paris, Champs libres, coll. Syllepses 3, 1971, p. 1. Textes rassemblés par Françoise d'Eaubonne, Pierre Hahn, et Guy Hocquenghem. Disponible sur internet : inventin.lautre.net/livres/FHAR.pdf (Consulté le 15 février 2017).
30. Ces petites phrases, si courantes qu'elles sont rarement notées, se retrouvent comme point commun dans la majorité des expériences minoritaires (racisme, homophobie, transphobie, etc.). Elles fonctionnent sur la désignation du sujet comme différent, étant entendu que ces autres forment nécessairement une grande communauté unie.
31. Le premier camp d'été décolonial s'est tenu en août 2016. Créé par Sihame Assbague et Fania Noël dans la tradition des luttes d'émancipations décoloniales, anti-capitalistes et d'éducation populaire, ce camp d'été en non-mixité choisie a pour vocation de permettre aux personnes subissant le racisme d'Etat en France de se rencontrer et d'élaborer des stratégies de lutte collective. Toutes les informations sont disponibles sur internet : <https://ce-decolonial.org/> (Consulté le 16 novembre 2017)
32. Commentaires laissés sur la page de BilletRéduc, disponibles sur internet : <http://www.billetreduc.com/184492/evtcrit.htm> (Consulté le 18 septembre 2017).
33. Elsa Dorlin, *La Matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, Découverte, 2006, p. 74.

34. Angela Davis dans le chapitre 6 de *Femmes, race et classe*, 2013 [1983] analyse la construction raciste de la figure du « violeur noir » et ses conséquences sur le système carcéral, marqué par une surreprésentation des afro-américains. Dans son documentaire, *Ouvrir la voix* (2017), Amandine Gay aborde avec les femmes interviewées la sur-sexualisation de leur corps.
35. Rébecca Chaillon m'a confiée lors de notre entretien qu'elle-même s'était sentie troublée par le fait de s'être tournée spontanément vers cet imaginaire lors des improvisations. Elle ne s'est demandée qu'après si elle n'était pas en train de faire un spectacle raciste !
36. Organisé par l'AJL (l'Association des Journalistes LGBT) en association avec la maison des Métallos, *L'Out d'or* est une cérémonie de remise de prix qui vise à récompenser les médias, personnalités et initiatives qui accroissent la visibilité des LGBT. OcéaneRoseMarie est nominée dans la catégorie des Personnalités, Rébecca Chaillon dans celle des Créations Artistiques pour son spectacle *Monstres d'amour*.