Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

10-11 | 2017

Genre et arts vivants

Performer l'intersectionnalité à la fin du xx^e siècle : Carmelita Tropicana, une lesbienne cubano-américaine au cœur du Village newyorkais

Xavier Lemoine

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/478>

DOI : 10.4000/ht.478

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2017

Pagination : 58-76

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Xavier Lemoine, « Performer l'intersectionnalité à la fin du xx^e siècle : Carmelita Tropicana, une lesbienne cubano-américaine au cœur du Village newyorkais », *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/478> ; DOI : 10.4000/ht.478

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.

XAVIER LEMOINE

Xavier Lemoine est Maître de conférences à l'université de Paris-Est Marne-la-Vallée où il enseigne la littérature et la civilisation des États-Unis. Il a consacré sa thèse au théâtre Queer aux États-Unis. Il est chercheur au laboratoire LISAA (Littératures Savoirs et Arts) où il travaille sur les questions d'identités et de représentations postmodernes (sexualités, genres, race, multimédia, hybridité, etc.) sur les scènes contemporaines. Il a été assistant à la mise en scène (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Théâtre du Soleil et Jeune Théâtre National) et traducteur (« The Baltimore Waltz » by Paula Vogel, bourse de La Maison Antoine Vitez). Ses dernières publications portent sur Tennessee Williams (*Tennessee Williams and Europe*, 2014 ; *Miranda*, 2013), sur des troupes newyorkaises (Wooster Group et le Big Art Group) ainsi que sur le cinéma underground (*Cinémaction*, n° 154, 2015). Il a aussi co-dirigé l'ouvrage *Understanding Blackness Through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity* avec Crémieux et Rocchi (Palgrave Macmillan, 2013). Ses dernières parutions portent sur des performances ethnographiques queer afro-américaines (*Études Anglaises*, 2016) et sur le travestissement (GRAAT, 2017).

Mail : xavier.lemoine@u-pem.fr

RÉSUMÉ : Carmelita Tropicana, l'alter ego de l'artiste cubano-américaine Alina Troyano fait irruption sur la scène newyorkaise au début des années 1980 et invente une poétique et une politique intersectionnelle. En recyclant les débats politiques et artistiques des années 1960 et 1970, Troyano crée une esthétique *camp latina* lesbienne à travers ses performances solo et ses pièces *Memorias de la Revolución/Memories of the Revolution* (1986/7), *Milk of Amnesia* (1995) et *Chicas 2000* (1998). Elle développe son propre univers parodique grâce à sa persona hybride, pour mieux tourner en ridicule toutes les prétentions identitaires ou esthétiques fausses ou figées. En incarnant le « trouble

queer » des lesbiennes de couleur, elle expose la complexité de l'histoire cubano-américaines et les contradictions qui animent la société américaine contemporaine. Sa stratégie intersectionnelle devient un style unique (camp queer) et offre une résistance personnelle, subjective mais aussi collective aux dérives qui enferment les individus et les sociétés dans des imaginaires standardisés et commerciaux.

MOTS-CLÉS : Carmelita Tropicana (Alina Troyano), performance, théâtre, intersectionnel, queer, latina, camp, lesbien, WOW Café, années 1980, New York.

ABSTRACT: Carmelita Tropicana, the alter ego of the Cuban-American artist Alina Troyano, stormed the New York stage in the 1980s and invented a theatrical style based on the poetics and politics of intersectionality. By recycling the political and artistic debates of the 1960s and 1970s, Troyano deployed a lesbian *camp latina* esthetic through her solo performances and her plays, *Memorias de la Revolución/Memories of the Revolution* (1986/7), *Milk of Amnesia* (1995) et *Chicas 2000* (1998). She developed her own parodic world thanks to her hybrid persona in order to ridicule all false and fixed identity and esthetic pretenses. Her embodiment of the "queer trouble" of lesbian of color

revealed the intricate Cuban-American history as well as the contradictions shaping the contemporary American society. Her intersectional strategies allowed her to invent a unique camp queer style and muster up a personal, subjective but also collective resistance against the excesses of standardized and commercialized imagination controlling individuals and societies.

KEYWORDS: Carmelita Tropicana (Alina Troyano), Performance, Theater, Intersectional, Queer, Latina, Camp, Lesbian, WOW Café, 1980s, New York.

Performer l'intersectionnalité à la fin du XX^e siècle : Carmelita Tropicana, une lesbienne cubano-américaine au cœur du Village newyorkais

Au cours des années Reagan (1981-1989), la scène newyorkaise a vu fleurir une myriade de petites salles de spectacles. Ce phénomène traduisait à la fois une grande énergie créative et, sur le plan politique, une réaction contre le succès de la révolution conservatrice opposée à la contreculture. Irrévérants, moqueurs et bricolés, des spectacles alternatifs jouaient avec le mélange des genres et la parodie, relayant l'avant-garde des années 1960 et 1970. Témoin de cet engouement, le numéro de la revue *The Drama Review* (TDR) publiait en 1984 des articles sur ces micro-espaces ouverts dans l'East Village, un quartier délabré à loyers modérés de l'île de Manhattan. Le WOW Café, né à la suite des deux festivals « Women's Own World » (Planète femmes) en 1980 et 1981, faisait partie de ces théâtres qui animaient nuitamment les avenues alphabétiques (avenues A, B, C, et D) du East Village (Davy 2011 :1). À la différence de nombreux autres lieux, le WOW Café se transforma en un espace pérenne dédié aux spectacles lesbiens. Cette longévité puise à une double source vive des années 1970 à nos jours : les arts de la scène expérimentale et les expériences féministes lesbiennes. À la recherche de ces identités *invisibilisées*¹, le WOW a su créer une esthétique et une politique de la représentation des lesbiennes immortalisées sous la plume de nombreuses universitaires².

Cet élan spectaculaire, intellectuel et communautaire a propulsé sur le devant de la scène l'artiste cubano-américaine, Alina Troyano, connue sous le nom de Carmelita Tropicana. À l'école du WOW, Carmelita a pu franchir les étapes d'une performeuse débutante jusqu'à devenir une icône *latina*³ lesbienne de la scène du East Village, illustrant ce que je propose d'appeler performance intersectionnelle. La notion d'intersectionnalité⁴ aide à saisir les enjeux du travail de cette artiste et de son époque dans la mesure où elle contribue à dépasser les limites des politiques identitaires des années 1970 et 1980 pour adopter une visée *queer*. La figure de Carmelita Tropicana est « née » dans les années 1980, décennie inaugurée par l'anthologie culte *This*

Bridge Called My Back (1981) qui remettait en cause le féminisme de la classe moyenne hétérosexuelle blanche en donnant une voix aux femmes de couleurs⁵. Gloria Anzaldúa dans son ouvrage *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) a poursuivi cette vision intersectionnelle en insistant sur les croisements des identités nationales, raciales, sexuelles, de genre et de classe. Anzaldúa au prisme de sa subjectivité loue les bienfaits de ce positionnement dans une section de son livre justement nommée « le carrefour » :

*En tant que mestiza je suis apatride, mon pays m'a rejetée, mais j'appartiens à toutes les patries parce que je suis la sœur ou l'amante potentielle de chaque femme. (En tant que lesbienne je n'appartiens à aucune race, mon propre peuple me répudie, mais j'appartiens à toutes les races parce qu'il y a une version queer de moi parmi toutes les races.) Je suis sans culture parce que, en tant que féministe, je remets en cause les croyances collectives culturelles et religieuses tirées de la culture patriarcale indo-hispanique et anglo-saxonne cependant, j'ai une culture parce que je participe à la création d'une autre culture [...]*⁶. (Anzaldúa 1987 : 102-103)

En 1991, l'universitaire américaine Kimberlé Crenshaw a conceptualisé cette question de l'intersectionnalité dans un article sur les violences faites aux femmes noires aux États-Unis. Crenshaw a constaté que les perspectives soit antiracistes soit féministes menaient à des impasses et des aveuglements. Dans le but de résoudre ces contradictions, elle a proposé de se placer aux carrefours de ces approches. Ce positionnement permet de percevoir les problèmes multifactoriels des femmes noires autrement occultés par l'approche mono-disciplinaire et mono-identitaire. « L'intersectionnalité représentationnelle » est sans doute la notion la plus pertinente pour saisir le contexte et le potentiel du travail d'Alina Troyano qui articule des identités multiples : femme, lesbienne, *latina* et classe ouvrière. Crenshaw met l'accent sur la nécessité de prendre en compte les conditions de représentations et les méta-discours sur ces représentations afin de mettre au jour les mécanismes en jeu dans la production de sens :

Cependant, les débats actuels à propos des questions de représentation effacent en permanence l'intersection entre race et genre lorsqu'il s'agit de la construction de l'image des femmes noires dans la culture populaire. De ce fait, une analyse de ce que l'on pourrait appeler « l'intersectionnalité représentationnelle » permettrait d'envisager à la fois la façon dont ces images sont le résultat de la confluence de récits dominants sur la race et le genre et la façon dont les critiques contemporaines des représentations du racisme et du sexisme marginalisent les femmes de couleurs. (Crenshaw 1991 : 1282-1283)⁷

L'art de Carmelita Tropicana relève le défi d'une représentation intersectionnelle ; sa prise de parole libre fonde son esthétique Cubano-Américaine lesbienne et offre un contre-discours politique au diktat néolibéral imposé par la révolution conservatrice. Dans quelle mesure Carmelita Tropicana performe-t-elle l'intersectionnalité en agençant performance, latinité, et lesbianisme afin de créer des espaces représentationnels inédits et une praxis de l'art intersectionnel *queer camp*⁸ ?

Troyano sort des impasses identitaires, remettant en cause les visions restrictives de l'identité *latina*, femme, ou lesbienne. Elle s'impose alors comme une figure de résistance qui puise sa force aux confluences des imaginaires politiques et poétiques de son époque.

Persona Intersectionnelle

La grande œuvre d'Alina Troyano est sa *persona* Carmelita Tropicana qui *brouille* les distinctions entre scène et salle, fiction et réalité, cubanité et américanité. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un nom de scène car Carmelita possède une vie en dehors du plateau, dans les rues du East Village⁹, où elle est reconnue. Carmelita, au statut trouble, est même devenue un véritable personnage dans la pièce *The Well of Horniness* écrite par Holly Hughes, une des dramaturges principales des heures de gloire du WOW Café¹⁰. Carmelita échappe à sa génitrice pour se voir appropriée et re-fictionnalisée et devenir une parodie d'un (arché)type littéraire inversé (au lieu de faire retour dans le réel, elle fuit dans l'imaginaire d'autrui). L'ambiguïté entre identité sociale et littéraire se creuse davantage lors d'un entretien à TDR où les glissements entre Alina Troyano et Carmelita Tropicana sont un jeu assumé, et surtout une mise en tension de la notion d'identité et de ses figurations (Román 1995 : 85). Cette *persona* intersectionnelle est une voix intérieure libérée (tout ce qu'Alina Troyano ne pouvait être sur scène), mais aussi une autre version d'elle-même jouant avec les stéréotypes intériorisés sur les femmes, les lesbiennes et les *latinas*. Dans l'entrevue évoquée ici, l'oscillation entre Troyano et Tropicana indique que la *persona* intersectionnelle est un continuum représentationnel éclairant les processus de subjectivation et d'incarnation plutôt qu'un masque figé. Ainsi Carmelita Tropicana adopte-t-elle les stéréotypes de l'immigrée cubaine à New York à travers le regard anglo-Américain et interroge le sens de ces positions. Ce procédé est contenu dans le nom « Tropicana » dont la double référence grotesque fait rire d'un exotisme postcolonial (cabaret pré-castriste) à l'âge de l'impérialisme commercial (marque globale). Dans *Milk of Amnesia* (*Lait d'amnésie*), spectacle de 1994, Carmelita a perdu la mémoire et raconte la reconquête de son identité

à travers un voyage intérieur à Cuba. Le personnage de l'écrivaine (*persona* d'Alina Troyano), explicite dans une partie autofictionnelle la nature bifide de Tropicana lors de ses débuts sur scène :

Mais ça ne me [Alina Troyano] ressemblait pas. Je ne pouvais pas monter sur scène, faire face au public, porter une robe à paillettes, raconter des blagues. Mais, elle [Tropicana], elle le pouvait. Elle, qui se dessinait un grain de beauté sur son visage, elle qui avait été baptisée sous une fontaine du jus d'orange préféré des Américains et dont le nom était celui d'un cabaret légendaire de La Havane : le Tropicana. Elle, elle le pouvait. Elle était la reine des fruits brouteuse de minou et n'avait pas peur de le dire. Elle était le passé que j'avais abandonné. Elle était Cuba¹¹. (Troyano 1995 : 98)

Il faut ajouter au texte, ce qui fait l'essence de Carmelita : sa pétulance, son accent cubain exagéré, son rythme rapide avec des accélérations vertigineuses faisant dérailler la langue. Cette « langue minoritaire », comme le suggèrent Deleuze et Guattari, ré-ouvre les significations de la langue anglaise, via son *spanglish* (mélange de l'anglais et de l'espagnol dans une phrase ou un mot). Sa performance désarticule les identités incorporées d'une orthodoxie de l'américanité. Magnifiant l'exubérance latine et l'austérité puritaine, elle performe une explosion de couleurs, avec ses vêtements criards et ses fruits en broche, qui fait craquer le costume gris et strict des conventions. Ses toilettes créées avec sa sœur, Ela Troyano et l'artiste Uzi Parnes, collaborateurs de Jack Smith¹², inscrivent également Tropicana dans l'histoire de la scène newyorkaise. Enfin, sur le plan personnel, Troyano explique que ce personnage est une combinaison de sa grand-mère, une coquette, de sa mère, plus drôle qu'elle et de sa sœur, à l'esprit aiguisée et à la langue bien pendue¹³. Carmelita Tropicana est donc une figure composite qui tisse le lien entre un passé personnel, culturel, historique et la scène contemporaine.

Son style est résolument hybride, au carrefour du *camp* des années 1960 et 1970 (Smith, le théâtre du Ridicule) et de la culture *latina* et lesbienne des années 1980. Ce *camp latina* (Muñoz : 1999) exagère les stéréotypes du tempérament latin, l'exubérance des gestes et l'autodérision. Mais parce que ce personnage est aussi une lesbienne, à contre-courant d'un machisme latino dévoyé par une forme d'hétérosexualité misogyne, Carmelita ridiculise ces stéréotypes. Elle vient ainsi redéfinir les perceptions figées, les fluidifie et permet la coexistence de subjectivités multiples. Troyano commente :

Carmelita joue avec les stéréotypes des femmes d'Amérique Latine, par exemple, mais elle les dépasse. Elle est l'auteure de sa propre histoire. [...] Les femmes d'Amérique Latine sont déterminées par des histoires d'amour hétérosexuel.

Carmelita a des histoires d'amour, mais elle est lesbienne. Rien que cela dynamite le stéréotype de la femme latino-américaine. Mais elle dépasse aussi le stéréotype de la lesbienne. Même si l'idée d'un stéréotype lesbien est un paradoxe en soi dans la mesure où les lesbiennes ont été historiquement invisibles. Et quand on a imaginé la lesbienne, c'était surtout en tant que camionneuse. Une des choses que j'ai préféré au cours des premières années du WOW, c'était que nous, les lesbiennes, pouvions à la fois inventer nos propres représentations et en rire¹⁴. (Román 87)

C'est cet amusement qui se retrouve dans ses premiers spectacles et formule une praxis artistique d'un décalage *camp*.

Camp intersectionnel

Carmelita, personnage hybride¹⁵, conduit une révolution représentationnelle en chassant les stéréotypes avec l'incantation : « multi, multi, multi » qui réunit la latinité, le queer et les spectateurs » selon la formule de Chon Noriega (Troyano 2000 : xi). Dans sa première pièce, *Memorias de la Revolución/Memories of the Revolution* (1986/7) Carmelita devient révolutionnaire cubaine au milieu d'une intrigue saugrenue et *camp* décrivant les soubresauts de l'histoire prérévolutionnaire cubaine. Elle lutte pour mettre fin à l'oppression politique et économique exercée par un chef de police tortionnaire, Maldito, joué par Maureen Angelos¹⁶. Suivant la tradition du collectif WOW, tous les rôles sont joués par des comédiennes du WOW exagérant la parodie grâce à un travestissement (Davy 2011 : 8) rendu aussi bien par la féminité spectaculaire que par la masculinité fabriquée. Les personnages *surjoués* et les caricatures de classes (classes laborieuses cubaines) ou de race (les riches touristes américaines blanches Brenda et Brenda) baignent le plateau dans une atmosphère *camp*.

La mise en scène d'un numéro musical¹⁷ de cabaret, scène 6, rassemble les « Tropicannes » à la fois danseuses du club Tropicana et sœurs spirituelles de Carmelita Tropicana. Leurs robes rouges à paillettes cousues de gros fruits (fraises, bananes, ananas) de passementerie est le pendant vestimentaire de leur chanson grotesque qui raille une épicière hispanique insensée et cupide qui clame : « Mais si, nous n'avons plus de bananes¹⁸. » (Tropicana 2000 : 10) Le mélange outrancier des fruits exotiques comme indice de cubanité et de l'accent latino caricatural des chanteuses blanches américaines menées par Lisa Kron, suggère une distanciation crierie teintée d'amateurisme et d'un ridicule magnifié. Il existe une certaine jubilation à (sur)jouer avec un érotisme fondé sur un exotisme de pacotille, évoquant la célèbre ceinture de fruits de Josephine Baker et les ondulations de hanches des Tropicannes,

dignes des femmes fatales hollywoodiennes. Troyano convoque une parodie du désir colonial tout en la détournant pour le plaisir lesbien des spectatrices du WOW, formulant ce que l'on pourrait nommer *camp* intersectionnel. En effet, le numéro est joué devant Pingalito assis dans le public, le macho cubain par excellence, mais surtout pour Troyano travestie en Pingalito. La fine fleur des comédiennes, notablement blanches, du WOW, Holly Hughes comprise, chantent et dansent pour l'immigrée cubaine, pour son plaisir, inversant ainsi le dispositif colonial de corps de femmes *exoticisées* au service du colon. Mais le numéro ne se limite pas à cette subversion, il suggère un réagencement du désir en créant un réseau désirant *queer* au carrefour des personnages, des comédiennes et du public. Cet entremêlement *camp/queer* se vérifie lorsque l'on entend les rires et les sifflements de plaisir venus du public pendant le numéro des Tropicaneuses, manifestations irrépressibles et évanescences d'une prise de conscience, d'une révélation de l'ouverture intersectionnelle.

L'amateurisme volontaire du spectacle est mis en abyme lorsque Maldito, joué par Kate Stafford raille Machito, en l'appelant « mauvais poète, mauvais révolutionnaire » (Troyano 2000 : 23). Mettre en échec l'art et la politique, ces figures idéalisées de l'action humaine (« poète », « révolutionnaire »), résume l'esprit *camp* de la pièce. Le ridicule devient politique, le politique ridicule et le tout est grotesquement transcendé par le désir lesbien. Cet enchaînement *camp queer* est mis en scène à la fin de l'acte I, quand Carmelita Tropicana déclare, au cours d'une âpre négociation pour acheter des armes de contrebande, « Parlons révolution » (Troyano 2000 : 27) puis séduit l'impassible espionne, Lota Hari, petite fille imaginaire de Mata Hari. Entre *film noir*¹⁹ et *pulp fiction*, le désir lesbien libère les pulsions et subvertit les normes. Le script se moque, néanmoins, d'une éthique de la libération idéalisée lorsque le baiser épiphanique entre Carmelita et Lota est d'abord interrompu par les forces répressives du chef de police (Troyano 2000 : 31), puis, à l'acte II, par leur compagne de voyage (Troyano 2000 : 35). Peu après ce deuxième baiser manqué, le motif révolutionnaire se transforme de nouveau, pour passer des armes à l'art, dans une parodie multimédia d'une annonce divine. À bord d'une barque entre Cuba et Miami, la Vierge apparaît à Tropicana et lui ordonne de mener sa révolution grâce à l'art : « Ta révolution, sera celle d'une révolution culturelle internationale [...] / Où en étais-je ? Ah oui, la révolution, qu'elle soit ton art. Ton art est ton arme. Rendre leur dignité aux femmes du tiers monde et d'Amérique latine, telle est ta lutte²⁰ » (Troyano 2000 : 37-38).

Une telle prophétie délivrée depuis un triptyque décoré par des chérubins et dont l'écran du panneau central s'illumine d'un film 16 millimètres

(Troyano 2000 : 37) avec l'acteur et metteur en scène Uzi Parnes en Vierge Marie²¹, incarne peut-être l'acmé du *camp lesbien latino* de cette pièce. La Vierge promet à Tropicana la jeunesse éternelle tant qu'elle ne touche pas un homme, raillant l'impératif hétéronormatif. Sinon, tel « Dorian Gray » (Troyano 2000 : 38) elle retrouvera ses années perdues. La référence au personnage d'Oscar Wilde convoque la filiation entre Wilde et le *camp*²². Toutefois, si la Vierge travestie est un homme, un clin d'œil au *camp* de Smith et au théâtre du Ridicule, les actrices du WOW placent clairement la femme au cœur du *camp* puisque tous les autres rôles sont joués par des femmes travesties en homme. En toute logique *camp*, Troyano recycle et subvertit l'esthétique *camp* pour représenter les lesbiennes sur scène. Ainsi, cette scène expose la filiation artistique sur les plans thématiques (art révolutionnaire des années 1960 et 1970), stylistiques (*camp*, intermédialité), politiques (contre la société de consommation) et culturels (identités fluides). Comme le suggère l'universitaire Muñoz, le *camp* devient une stratégie intersectionnelle :

*Le camp est une forme de respiration artificielle ; il insuffle une vie nouvelle dans de vieux schémas. Le camp donc, davantage qu'une façon de voir le monde, est une réponse stratégique à la crise de la représentation déclenchée lorsqu'un sujet queer, défini ethniquement ou autrement, fait face à son incapacité à rentrer dans le moule du régime représentationnel dominant*²³. (Muñoz 1999 : 128)

La cascade de références parodiques *camp* fait exploser les carcans représentationnels, principalement en développant une esthétique *butch/femme*²⁴. Outre la *femme* Tropicana, Troyano joue son pendant masculin *butch* : Pingalito. L'oscillation entre ces deux identités genrées et ancrées dans la culture cubaine pastiche les désirs lesbiens transnationaux, mais permet aussi d'accéder au champ du visible. Troyano inscrit ces deux personnages dans l'univers *camp* : « Carmelita et Pingalito interagissent avec le public et je joue leurs rôles de façon plus théâtrale [que les parties autobiographiques]. Ils sont aussi très *camp* et divertissant²⁵. » (Román 1995 : 91) En performant un homme cubain de la classe populaire²⁶, elle explore la « masculinité féminine » théorisée par Judith Halberstam. Habillée avec une tenue cubaine traditionnelle, le cigare à la bouche et une bonne dose de machisme, Troyano ridiculise cette masculinité. Elle incarne une gestuelle prétentieuse qui gonfle l'ego masculin à grand renfort de mouvements amples et de réflexes machos (se toucher l'entrejambe) qui déclenche les rires du public. Mais le rôle va au-delà de la simple moquerie. Troyano semble avoir une tendresse pour ce personnage dont elle laisse entr'apercevoir une certaine fragilité dont le corrélat objectif pourrait être la monture épaisse de ses lunettes rafistolées avec un bout de

scotch ou son chapeau démodé. En outre, dans *Milk of Amnesia*, Pingalito, dont le monologue est quasi identique à celui de *Memorias*, incarne Cuba, un Cuba qu'une Tropicana amnésique souhaite se remémorer. Il est alors un ami venu l'aider à recouvrer la mémoire (Troyano 1995 : 95) grâce à ses récits et une chanson qui témoignent de son affection. Enfin, Pingalito exprime publiquement et irrévérencieusement le plaisir de la drague et des femmes, mêlant nationalisme et machisme mais détournant ces travers pour le bénéfice d'un désir lesbien :

Mais mesdames et messieurs, ce n'est rien à côté de la beauté du paysage humain. [...] Avec leurs gros seins et leurs jambes solides. À Cuba, on appelle les filles carros, et là on parle de vos grosses bagnoles américaines. Vos Cadillac, pas des Toyota ou des Honda. C'est comme la danseuse Tongolele. Je vous le jure, foi de Pingalito Betancourt, vous pouvez poser un plateau de daiquiris sur le derrière de Tongolele et elle peut traverser la piste de danse sans en renverser une goutte. Ça mesdames, messieurs, c'est ce qu'on appelle du paysage²⁷. (Troyano 1995 : 96)

Un « machisme féminin », pour faire écho à Halberstam, se déploie à travers les métaphores misogynes de la femme-objet (la voiture, les prouesses érotiques de Tongolele²⁸). L'ironie n'exclut pas entièrement une certaine fascination pour la masculinité caricaturale de Pingalito, toutefois ici c'est la nature *camp* lesbien qui rend Pingalito drôle et attachant. Cette parodie explore la complexité des identifications à la fois pour le public et l'artiste. Troyano compose un triptyque (Tropicana, Pingalito, Troyano) mobile où peuvent se jouer identifications et *désidentifications* (Muñoz) avec elle-même et les spectatrices. Certes, Tropicana et Pingalito sont des excroissances de Troyano, mais souvent les frontières s'estompent entre le réel et le fictionnel. Troyano devient un personnage (l'écrivaine dans *Milk of Amnesia*), tandis que Carmelita et Pingalito expriment Troyano et lui permettent de prendre forme dans une esthétique de l'instabilité du sujet.

La performance d'identités contradictoires rend possible une conscience de la complexité des positionnements du sujet. Les pressions internes et externes qui sanctionnent simultanément le genre, l'ethnicité et la sexualité, identifiées par Crenshaw, sont rendues ici visibles par la performance et la parodie. À l'inverse de l'analyse de la philosophe Elsa Dorlin qui estime que « l'intersectionnalité est un outil d'analyse qui stabilise des relations en des positions fixes²⁹ », ici « l'intersectionnalité représentationnelle » montre que le croisement des différents positionnements exige une grande plasticité afin d'accueillir l'amplitude des conditions historiques et subjectives. Cette inter-

sectionnalité résiste à l'effacement d'une catégorie au profit d'une autre tout en questionnant la construction de ces catégories. La myriade d'incarnations de la lesbienne *latina* est rendue visible, jouable, vivable par le spectacle *camp* de Troyano. L'interaction de ces catégories (femmes, lesbiennes, latina, classe ouvrière etc.) sur un même corps met au jour les angles morts culturels et politiques d'un reflet universaliste qui effacerait ou contrôlerait la complexité du sujet.

Résistance intersectionnelle

Au début des années 1980, l'anthologie *This Bridge Called My Back* place les lesbiennes de couleurs à l'avant-garde de la résistance intersectionnelle. Cheryl Clark dans « Lesbianisme : Un acte de résistance » annonce une libération au carrefour de la sexualité et de la racialisation avec sa formule : « La lesbienne a décolonisé son corps » (Anzaldúa et Cherrie 2015 : 126). En fait, il s'agissait plutôt d'une prise de conscience anticipant le long chemin vers les représentations de cette décolonisation. À ce titre, le travail de Troyano est crucial au moment où le *boom latino* des années 1990 pose de nouveau la question de la présence du sujet transnational « latino/a ». Elle interroge directement ce nouveau contexte au début de sa pièce futuriste *Chicas 2000* jouée en 1998 à PS 122 dans l'East Village : « Bonjour à tous. La forme ? Moi, j'ai la forme car vous vous souvenez de ce qui va se passer en l'an 2000 ? Les Latinos vont devenir la première majorité ethnique aux États-Unis. La première majorité des minorités. Tous ces Latinos, tout cet amour. Et on voit bien pourquoi. Les latinos pénètrent la culture par tous ses orifices³⁰. » (Troyano 2000 : 75)

Après une première vague positive d'intégration des Hispaniques pendant les années 1980, le *boom latino* interroge le processus de l'intégration normative d'une minorité au pouvoir économique et politique grandissant. La sociologue Arlene Dávila, dans son ouvrage *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*, défend l'idée que l'intégration des latinos se fait au prix d'une opération de normalisation raciale, voire d'un blanchiment³¹ des latinos. *Chicas 2000*, une dystopie parodique, dénonce ces dérives en puisant dans la tradition du récit d'anticipation. L'intrigue foutraque tourne autour de sombres manipulations génétiques visant à supprimer le gène de l'excès : le « chusma » (terme familial cubain désignant une personne haute en couleur, peu raffinée et de la classe laborieuse, Muñoz 1999 : 182). Cet eugénisme grotesque veut mettre fin à une humanité brouillonne et bouillonnante grâce à la reprogrammation génétique et comportementale. En outre, toute tentation d'hybridation doit être éradiquée au prix d'une

institutionnalisation du racisme et de l'homophobie comme le sort de l'hybride femme-ours amoureuse de Tropicana le rappelle au spectateur (Troyano 2000 : 97). Cette vision extrême pourrait parodier ce que Dávila identifie comme « la synergie post-droits civiques entre le néolibéralisme et la neutralité raciale³² » (Dávila 3) qui rend la minorité raciale majoritaire acceptable. Dávila va plus loin en soutenant que : « [...] les discours, en apparence neutres racialement, mettant en avant la mobilité sociale [...] Latinos sont toujours entachés d'une hiérarchisation raciale qui, au bout du compte, peut contribuer à renforcer les inégalités raciales tout en élargissant les privilèges des blancs³³ ». (Dávila 2008 : 4)

Cette peur du processus de blanchiment est quasi littérale dans *Lait d'amnésie* lorsque Tropicana se souvient avoir été traitée de réfugiée cubaine (Muñoz 1995 : 79) par une nonne de l'école Notre Dame des Martyres : « La nonne se rapprocha. Fixa du regard ma personne et le lait. Ses yeux de fouine hurlaient : tu n'as pas bu ton lait, ton bon lait premier choix pasteurisé et homogénéisé, misérable réfugiée cubaine³⁴. » (Troyano 1995 : 95)

Sa cubanité est réduite à un marquage stigmatisant (réfugiée) afin d'imposer une acculturation qui permet d'homogénéiser les citoyens. Son incapacité à boire l'élixir de l'américanité lui inculque son statut d'étrangère et, plus généralement, d'exclue. Le regard réprobateur de la nonne met en exergue l'apprentissage silencieux des normes. La symbolique du blanc devient un silence visuel qui prend forme grâce à Kukuli Velarde dont le décor est un cube entièrement blanc où le neutre annihile toute individualité. Cet espace scénique figure, outre l'évidente référence à la hiérarchisation raciale, une normalisation des sujets qui s'oppose à une latinité polychrome. Ainsi, Troyano remet sans cesse l'hybridité constitutive de sa subjectivité au centre de ses performances pour résister à la neutralisation néolibérale qui standardise les sujets et leurs désirs afin de construire son marché de masse lisse (Dávila). À la fin de *Lait d'amnésie*, Carmelita retrouve la mémoire parce qu'elle accepte sa double culture et elle peut boire deux sortes de lait : « Le lait concentré, bien sucré, de Cuba et la sorte de lait pasteurisé homo provenant des États-Unis³⁵. » (Troyano 1995 : 110). Mais plutôt que de devenir une consommatrice effrénée qui oublierait deux fois plus vite, elle retrouve la mémoire en embrassant les contradictions qui traversent l'histoire coloniale, l'histoire des femmes, et sa propre histoire. Elle peut réciter un poème rhapsodique intersectionnel :

JE ME SOUVIENS
QUE SOY DE ALLÁ

QUE SOY DE AQUÍ
UN PIE EN NEW YORK (UN PIED À NEW YORK)
UN PIE EN LA HABANA (UN PIED À LA HAVANE)
ET QUAND JE METS UN PIED À BERLIN (CUANDO PONGO PATA
EN BERLIN)
UNE LESBISHE CUBANERIN
FEMME DE COULEUR AQUÍ
FRAGMENTÉE CULTURELLEMENT
À L'INTERSECTION SEXUELLEMENT
MAIS YE NE ROMPS PAS
JE SUIS FLUIDE ET INTERCONNECTÉE
TELLES DES COULEURS DELAVÉES JE M'ÉTEINS
UN CIEL BLEU DÉTEINT SUR UN ORANGE CITROUILLE
D'HALLOWEEN³⁶ (Troyano 1995 : 109)

Cette poétique intersectionnelle bilingue convoque la « conscience métis » d'Anzaldúa et elle rouvre sans cesse la catégorie *latina* à l'épreuve de la sexualité (lesbienne), des nations (Allemagne), des sensations (couleurs), des langues, affirmant une diversité labile.

Toutefois, l'étiquette *latino* peut être mise au service d'une idéologie essentialiste néolibérale (Rivera-Servera 2012 : 17) et Troyano essaie de résister à l'écrasement des identités par la mise en scène d'un imaginaire hybride. Ainsi, Tropicana, juste avant le poème cité, affronte ses peurs mortifères d'enfant à travers l'histoire d'un cochon et recouvre la mémoire. (Muñoz 1995 : 81) Sur le plateau, un cochon de toile suspendu depuis les cintres symbolise la renaissance sacrificielle quand la comédienne tire sur un cordon, figurant l'égorgeement, et qu'une pluie de paillettes empourpre le sol blanc (Troyano 1995 : 108). Ce *happening* où les paillettes rouges coulent comme dans un sablier rétablit le passage du temps et permet d'affronter les failles de l'être et d'abolir le blanc de la mémoire.

La mémoire met au jour une conscience métisse, comme le suggère Pingalito par exemple en convoquant le lien entre le passé colonial et la conscience raciale à Cuba : « Quand on me demande : « “Pingalito, et toi elle est où ta grand-mère ?” Je réponds *mulata y mucha honra*. Brûne et fière³⁷ » (Troyano 1995 : 96). Comme le souligne Muñoz, Troyano brocarde, ici, les Cubains qui se vantent de leurs origines européennes et omettent leurs racines africaines (Muñoz 1999 : 133). Ce racisme intériorisé reflète la complexité du métissage imbriquée dans l'histoire coloniale de Cuba relatée à travers les

yeux d'Arriero, le cheval d'un conquistador (Troyano 1995 : 103-104). Cette médiation animale aide à se confronter à la violence du massacre des Indiens natifs de l'île de Cuba, comme le sacrifice du cochon, permet à Tropicana de renouer avec elle-même. Ainsi, les spectacles de Troyano croisent le fer avec les grands motifs historiques et les démons intérieurs afin de proposer une représentation intersectionnelle de la résistance.

Si *Lait d'amnésie* est plus nostalgique que ses autres spectacles, l'ensemble du travail d'Alina Troyano consiste bien à faire dérailler à travers son corps et son univers loufoque les processus de domination. Son art conteste d'une part les discours hégémoniques et d'autre part les multiples contradictions internes aux discours de résistance. Cet effort passe par une mise en jeu multifactorielle des identités créant une esthétique liminaire brouillant les frontières entre esthétique et politique. Carmelita Tropicana loin d'une identification univoque ou d'un théâtre réaliste fermé, invente son univers *queer camp latino* au sein du WOW Café et des lieux *queer* newyorkais. En cela, elle s'inscrit pleinement dans la temporalité des années 1980, inaugurée avec la critique des féministes de couleurs et la célébration d'une homosexualité unificatrice des différences explorées par Anzaldúa. Mais tout au long des années 1990, la persistance du racisme dans le contexte d'un néolibéralisme triomphant justifie la critique intersectionnelle représentationnelle de Troyano débutée dès sa première pièce *Memories...* et amplifiée dans *Chicas 2000* (1997/8) contre l'effacement des aspérités « chusma » des individus à l'aube du XXI^e siècle. Comme le suggèrent les éditeurs de *Black Intersectionalities* : « L'intersectionnalité est un outil, peut-être même une arme » (Michlin et Rocchi 3) qui garde tout son potentiel pour résister aux nouvelles formes d'oppression des années 2000.

La question de la circulation de cette critique est fondamentale car le public des spectacles du monde de la performance de l'East Village est minoritaire, lui aussi. La circulation grâce aux publications montre l'importance d'archiver ces moments-là et la nécessité pour la critique contemporaine de revisiter ces chantiers de la performance dont le sens éphémère ne peut émerger qu'à travers la production, l'échange et la réception³⁸. Comme le suggérerait Crenshaw, la critique doit cesser d'effacer ou de simplifier les questions de minorités à l'étude d'un seul groupe (noir, homosexuel, femmes, classe ouvrière) en réexaminant sans cesse ses méthodologies afin de créer des synergies véritablement efficaces qui puissent rendre l'épaisseur historique aux représentations contemporaines et à leur positionnement transversal.

Bibliographie

- Anzaldúa Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 4^e édition, 2016 [1987], 300 p.
- & Moraga Cherríe (dir.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Albany, SUNY Press, 4^e édition, 2015 [1981], 286 p.
- Collins Patricia Hill, « Intersectionality's Definitional Dilemmas », *The Annual Review of Sociology*. [En Ligne]. 41: 1-20. Consulté le 4 août 2016 [2015]. Disponible sur : 10.1146/annurev-soc-073014-112142.
- , « It's All in the Family: Intersections of Gender, Race, and Nation », *Hypatia*, été 1998, 13, n° 3, Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy (Part 2), p. 62-82.
- Crenshaw Kimberlé, « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduction Oristelle Bonis, *Cahiers du genre*, 2, n° 39, 2005, p. 51-82.
- , « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, 1991, 43, n° 6, p. 1241-1299.
- Dávila Arlene, *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*, New York et Londres, New York University Press, 2008, 211 p.
- Davy Kate, *Lady Dicks and Lesbian Brothers: Staging the Unimaginable at the WOW Café Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, 233 p.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 159 p.
- Halberstam Judith, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998, 344 p.
- Michlin Monica et Rocchi Jean-Paul (dir.), *Black Intersectionalities: A Critique for the 21st Century*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, 258 p.
- Muñoz José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1999, 227 p.
- , « No es fácil: Notes on the Negotiation of Cubanidad and Exilic Memory dans Carmelita Tropicana's *Milk of Amnesia* », *TDR*, automne 1995, 39, n° 3, p. 76-82.
- Negrón-Muntaner Frances, « Drama Queens: Latino Gay and Lesbian Independent Film/Video », dans Chon Noriega et Ana Lopez (sous la dir. de), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 59-78.
- Rivera-Servera Ramón H, *Performing Queer Latinidad: Dance, Sexuality, Politics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2012, 257 p.
- Román David, « Carmelita Tropicana Unplugged: An Interview », *TDR*, automne 1995, 39, n° 3, p. 83-93.
- Sontag Susan, « Notes on "Camp" », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1996 [1964], p. 275-92.

Troyano Alina, *I, Carmelita Tropicana: Performing Between Cultures*, Boston, Beacon Press, 2000, 195 p.

—, *Milk of Amnesia*, *TDR*, automne 1995, 39, n° 3, p. 94-111.

Yarbro-Bejarano Yvonne, « Chicana's Experience in Collective Theatre: Ideology and Form », 1985, dans Keyssan Helen (sous la dir. de), *Feminist Theatre and Theory*, Londres, PalgraveMacmillan, 1995, p. 213-227.

Notes

1. Voir l'ouvrage de Davy sur le WOW Café et le contexte du théâtre lesbien à New York. En français voir par exemple mon article sur le contexte de représentation de lesbiennes : Xavier Lemoine, « Le Camp lesbien des Five Lesbian Brothers », *Genre(s), Études Anglaises*, 61 n° 2, avril-juin 2008, p. 330-338.
2. Jill Dolan avec *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988 et *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993 ; Sue-Elle Case (dir.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990 et *Feminism and Theatre*, New York et Londres, Routledge, 1988; Lynda Hart (dir.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989 ; Lynda Hart, Peggy Phelan (dir.), *Acting Out: Feminist Performances*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.
3. Le terme *latino* ou *latina* a été débattu dès les années 1990 jusqu'à aujourd'hui dans la mesure où il ne désigne ni une race, ni une ethnie, ni une nationalité ni même une langue mais il représente un champ d'étude universitaire significatif aux États-Unis en plus de son utilisation sociale et politique. Selon Frances Negrón-Muntaner « les latinos » sont le résultat d'effets combinés produits par le racisme, la colonisation de l'Amérique Latine, les discours contemporains sur les droits civiques. Il est aussi un euphémisme pour les différences de classe, une stratégie politique, et désigne le passage des frontières nationales et ethniques. » (Negrón-Muntaner, 62). C'est nous qui traduisons. Toutes les traductions par la suite sont de l'auteur de l'article.
4. Une définition synthétique est proposée par Patricia Hill Collins : « Plutôt que d'examiner le genre, la race, la classe, et la nationalité en tant que hiérarchies sociales distinctes, l'intersectionnalité examine la façon dont elles s'agencent et s'imbriquent mutuellement. » (Collins 1998 : 62) On remarquera que dans un article plus récent, Collins rajoute à la liste les notions de *handicapacité* et d'âge mais garde l'idée centrale d'une approche multifactorielle (Collins 2015 : 2).
5. Si le concept intersectionnel n'est pas théorisé à ce stade, il est omniprésent dans la démarche de femmes afro-américaines, *latinas*, asiatiques se rassemblant autour de la question féministe ou de la classe. Une version scénique du livre, *Tongues of Fire*, a été présentée en 1981 par un collectif *latina* (Yarbro-Bejarano 1995 : 219). Dans l'ouvrage, Anzaldúa et Cherríe posent une question à Barbara et Beverly Smith, célèbrent pour leur travail sur le féminisme noir et leur rôle dans la création du collectif *Combabe*

River, qui illustre très clairement la démarche intersectionnelle : « D'après votre expérience, comment les questions de classe et de race se croisent-elles dans le mouvement féministe ? » (Anzaldúa et Moraga 1981 : 111). Signalons qu'en anglais le verbe utilisé est « intersect ». Dans le manifeste du collectif *Combabee River* publié en avril 1977 (Anzaldúa et Moraga 1981 : 210-8), le positionnement de ce groupe lesbien féministe noir prend clairement en compte les « oppressions multiples » de classe, de genre, sexuelles et raciales. On peut rajouter cependant que les alliances des femmes de couleur ont été aussi traversées par des dissensions à cause d'une impression que l'attention sur les questions raciales se concentrait sur les Afro-Américains en occultant la situation des Latinos (tensions ramenées à l'opposition populaire : « *black vs brown* »). Voir par exemple (Negrón-Muntaner 59)

6. Texte original : « *As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture [...].* »
7. La version française publiée de cet article a été abrégée et ne contient pas cette partie de la version originale. Voici le texte anglais : « *Yet current debates over representation continually elide the intersection of race and gender in the popular culture's construction of images of women of color. Accordingly, an analysis of what may be termed "representational intersectionality" would include both the ways in which these images are produced through a confluence of prevalent narratives or race and gender, as well as a recognition of how contemporary critiques of racist and sexist representation marginalizes women of color.* » Crenshaw avait déjà publié en 1989 une première approche de cette notion dans Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum* n° 1, 1989, p. 139-167. Par ailleurs, la question de « performance intersectionnelle » est mentionnée dans un article historiographique sur la recherche en science politique mais de façon très sommaire et sans faire de lien avec le champ des représentations culturelles. Jaunait Alexandre, Chauvin Sébastien, « Représenter l'intersection. Les théories de l'intersectionnalité à l'épreuve des sciences sociales », *Revue française de science politique* 2012, 62, n° 1 p. 5-20.
8. Le terme « camp » a été rendu célèbre en 1964 par Susan Sontag dans « Notes on Camp » où elle écrit : « En effet, l'essence du Camp est son amour pour tout ce qui contre nature : l'artifice et l'exagération » (« *Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration* », Sontag 275).
9. On peut souligner le fait qu'Alina Troyano soit reconnue sous le nom de Carmelita Tropicana à la scène comme à la ville fait écho à ce même brouillage entretenu par le couple *butch/femme* Lois Weaver et Peggy Shaw à l'origine du WOW (Case). Mais ici le mélange de représentations ethniques et sexuelles est au centre de cette reconnaissance, ce qui n'était pas commun à cette période du WOW où il y avait peu de diversité (Davy).
10. Il s'agit d'une seule réplique : « *CARMELITA: Let me, Carmelita Tropicana, Ms. Loisaïda of 1984, be your hostess* ». Holly Hughes, *The Well of Horniness*, dans Holly Hughes, *Clit Notes: A Sapphic Sampler*, New York, Grove Press, 1996, p. 68. La pièce d'abord jouée le

3 mars 1983 au WOW Café a été jouée ensuite dans de nombreux autres lieux. Alina Troyano y jouait les personnages de Georgette, Dinette et Al Dente.

11. *Milk of Amnesia* est mis en scène par Ela Troyano pour la première fois à New York dans l'espace alternatif P.S. 122 à l'automne 1994. Le texte original de la version publiée par la revue *TDR* est le suivant : « *I couldn't stand in front of an audience, wear sequined gowns, tell jokes. But she could. She who penciled in her beauty mark, she who was baptized in the fountain of America's most popular orange juice, in the name of Havana's legendary nightclub, the Tropicana, she could. She was a fruit and wasn't afraid to admit it. She was the past I'd left behind. She was Cuba.* »
12. Dans son « Manifeste du Performance Art », Tropicana rend hommage à la légende de la performance underground Jack Smith en évoquant un spectacle de Smith et sa mort du sida en 1989 (Troyano 2000 : 178). Davy signale dans son histoire des productions du WOW un spectacle (A Happening) où les sœurs Troyano, Parnes et Smith apparaissent ensemble en 1985-1986 (Davy 189). Enfin, Tropicana s'inspire de Carmen Miranda également bien connue pour avoir fasciné Smith.
13. Entretien mené au théâtre Dixon place, New York, en mai 2011. Alina Troyano, « Musing Muses: Carmelita Tropicana », The FeMUSEum. *Youtube*. [En ligne] 2011 [Consulté le 29 juillet 2016]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=zUZEdkcJiuA>
14. « *Carmelita plays with the stereotype of Latinas, for example, but she goes beyond it. She's the agent of her own story. [...] Carmelita has her romances but she's a lesbian. That in itself breaks the Latina stereotype. But she also goes beyond the stereotype of the lesbian. The idea of a lesbian stereotype is a paradox given that lesbians have been historically invisible. If lesbians were imagined at all it was mainly as butch. One of the things I loved most about these early years at WOW is that we, that is lesbians, were able to come up with our own representations and have fun with them in the process.* »
15. Cela devient littéral avec le personnage Rodesia de Chicas 2000 qui explique : « Je suis une *humani* patentée. Hybride humain-animal [...]. » (« *I'm a classified humani. Human-animal hybrid [...]* »), (Troyano 2000 :90)
16. Angelos fait partie des comédiennes deuxième « génération » suite à la première menée par Weaver, Shaw, Holly Hughes et Troyano qui se forment au WOW. Angelos, Lisa Kron, Peggy Healy, Dom Dibbell, Babs Davy (présentent dans le numéro des Tropicannettes) formeront en 1989 la troupe des Five Lesbian Brothers.
17. Voir l'extrait de la pièce disponible en ligne (https://www.youtube.com/watch?v=r-6l_7p4KJo4, consulté le 29 juillet 2016). Le style cabaret est une caractéristique de nombreux spectacles du WOW. Il faut souligner aussi que chansons et musiques sont très importantes dans la coloration *latina* des spectacles de Troyano faisant souvent un lien entre la culture musicale cubaine et son appropriation par la culture américaine. Voir aussi l'analyse des productions filmiques latinos des années 1980 et début 1990, et plus particulièrement de l'utilisation du boléro (danse et chant cubain au rythme binaire et syncopé apparu au début du XIX^e siècle souvent des chansons d'amour), par Negrón-Muntaner.
18. « *Yes, we have no bananas* »
19. Un thème typique des spectacles du WOW Café des années 1980 et particulièrement exploité par Holly Hughes.

20. « *Yours will be an international cultural revolution. [...] Where was I? Oh, the revolution. Let it be your art. Your art is your weapon. To give dignity to Latin and Third World women: this is your struggle.* »
21. Une photographie de cette « apparition » est publiée dans l'ouvrage de Kate Davy et dans la version du script de 1995.
22. Voir Moe Meyer (dir.), *The Politics of Poetics of Camp*, New York et Londres, Routledge, 1994. Et particulièrement Gregory W. Bredbeck, « Narcissus in the Wilde », et Moe Meyer, « Under the Sign of Wilde », *ibid.*, p. 51-109.
23. « *Camp is a form of artificial respiration; it breathes new life into old situations. Camp is, then, more than a worldview; it is a strategic response to the breakdown of representation that occurs when a queer, ethnically marked, or other subject encounters his or her inability to fit within the majoritarian representational regime.* »
24. Davy voit cependant une distinction entre l'esthétique camp et butch/femme. C'est la thèse principale de l'article de Davy (« Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp », *ibid.*, 130-148), reprise dans sa monographie. Voir aussi une des premiers articles explorant cette notion sur scène mais qui ne la dissocie pas du camp : Sue-Elle Case, « Toward a Butch-Femme Aesthetic », dans Lynda Hart (sous la dir. de), *Making A Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989, p. 282-299. Muñoz discute aussi la thèse de Davy pour défendre la possibilité d'un camp lesbien (Muñoz 1999 : 130-231). Ajoutons enfin la publication d'une anthologie de textes en français sur ce couple. Christine Lemoine et Ingrid Renard (dir.), *Attirances : lesbiennes fêms/Lesbiennes butchs*, Paris, éditions gaies et lesbiennes, 2001.
25. « *Carmelita and Pingalito interact with the audience; I perform their roles in a more theatrical style. They are also quite campy and humorous.* »
26. On peut rappeler que la généalogie du couple *butch/femme* a souvent été liée au milieu de la classe ouvrière et de la culture des bars lesbiens (opposée au club privé des femmes blanches de la classe moyenne et supérieure). Voir Case.
27. « *But ladies and gentlemen, none can compare with the beauty of the human landscape. [...]. With the big breasts, thick legs. In Cuba we call girls carros, and we mean your big American cars. Your Cadillac, no Toyota or Honda. Like the dancer, Tongolele. I swear to you people, or my name is not Pingalito Betancourt, you could put a tray of daiquiris on Tongolele's behind and she could walk across the floor without spilling a single drop. That ladies and gentlemen, is landscape. For that you give me a gun and I fight for that landscape.* »
28. La danseuse de cabaret mexicaine américaine Yolanda Yvonne Montez Farrington avait pour nom de scène Tongolele. Elle grandit aux États-Unis puis travaille à Mexico à partir de 1947.
29. Elsa Dorlin, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, 2, n° 39, 2005, p. 93.
30. « *Hello people. Feeling good? I am, because you know what happens in the year 2000? Latinos will be the majority in the U.S.A. The majority minority. So many Latinos, so much love. And we can say why. Latinos are penetrating the culture through all the orifices.* » Le thème futuriste sera repris dans son spectacle suivant *Post Plastica*, joué à El Museo del Barrio, New York du 31 mai au 3 juin 2012 (une co-production PS 122).
31. Cette notion est déjà dénoncée dans le contexte de la critique des féministes blanches dans un des essais de *This Bridge Called My Back* par Doris Davenport. Elle dénonce

le blanchiment (« *whitewashing* ») dans « The Pathology of Racism » (Anzaldúa et Moraga 1981: 82) comme une des deux méthodes oppressives utilisées pour rejeter les femmes de couleurs lors de leur participation au mouvement féministe.

32. « [...] *the post-civil rights synergy of color blindness and neoliberalism* [...] »
33. « [...] *seemingly race-neutral discourses emphasizing Latino's class mobility [...] are never free of racial hierarchies; that they, in fact, may contribute to further white privilege and racial inequalities.* »
34. « *The nun came over. Looked at me and the milk. Her beady eyes screamed: You didn't drink your milk, Grade A pasteurized, homogenized, you Cuban refugee.* »
35. « *The sweet condensed milk of Cuba and the pasteurized homo kind from America* »
36. Texte original en majuscule : « *I remember/ Que soy de allá/ Que soy de Aquí/Un pie en New York (A Foot in New York)/Un pie en la Habana (A foot in Havana)/And when I put a foot in Berlin (Cunado pongo pata en Berlin)/I am called/A Lesbische Cubanerin/A woman of color aqui/Culturally fragmented/Sexually intersected/But I don't esplit (sic)/I am fluid and interconnected/Like tie-die colors I bleed/A blue blue (sic) sky into a Halloween pumpkin orange* ». Les coquilles signalées par (sic) ont été corrigées dans la version publiée en 2000 et « Halloween » a été remplacé par « American » et le bleu est qualifié de cubain. Note sur la traduction : « *esplit* » pourrait être la trace d'un accent récupéré dans la traduction sur le « je ». « Bleed » a le double sens de « déteindre » et de « saigner ».
37. « *When they ask me: "Pingalito, and where is your grandmother?" – I say mulata y much honra. Dark and proud.* »
38. Ce travail existe en anglais autour du WOW comme en témoigne les ouvrages cités et d'autres publications plus récentes sur le WOW Café par exemple : Holly Hughes, Carmelita Tropicana, and Jill Dolan, Editors. *Memories of the Revolution: The First Ten Years of the WOW Café Theater*, University of Michigan Press, 2015.