



Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

11 | 2020

Le sens de la performance : à partir des arts vivants

Devenir le King : la perte de soi entre auto-ethnographie et performance

Becoming the King: Losing the Self Between Autoethnography and Performance

Luca Greco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/signata/2791>

DOI : [10.4000/signata.2791](https://doi.org/10.4000/signata.2791)

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

ISBN : 9782875622440

ISSN : 2032-9806

Référence électronique

Luca Greco, « Devenir le King : la perte de soi entre auto-ethnographie et performance », *Signata* [En ligne], 11 | 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 29 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/signata/2791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.2791>

Ce document a été généré automatiquement le 29 juillet 2020.

Signata - PULg

Devenir le King : la perte de soi entre auto-ethnographie et performance

Becoming the King: Losing the Self Between Autoethnography and Performance

Luca Greco

NOTE DE L'AUTEUR

Merci infiniment aux Drag Kings de Bruxelles (DKB) sans lesquels ce travail n'aurait jamais vu le jour. Un grand merci à Hassan Ben Gharbia dont l'enseignement en danse a été et continue à être une source d'inspiration importante pour mes travaux en recherche. Merci également à Alex Cecchetti, Daniele Del Pozzo, Marie Anne Paveau, Peter Semolič et Pierre Zoberman qui ont accompagné à des moments divers les étapes de réflexion qui ont précédé la rédaction de cet article et qui l'ont rendue aujourd'hui possible.

I speak and am spoken, I sail and am sailed, I am
real, and I am an illusion
Peter Semolič - Reading Octavio Paz, 2000 [2004].

1. Introduction : faire l'auto-ethnographie de la perte de soi

- 1 À partir d'un terrain mené à Bruxelles avec un groupe de drag kings, des personnes assignées femmes à la naissance mettant en scène les masculinités avec une visée personnelle, politique et artistique (Greco 2018a), et d'une série d'expériences menées dans le champ de la danse et de la performance, je me pencherai sur l'analyse de ce que j'appelle la perte de soi. Par « perte de soi », j'entends un moment dans lequel les sujets, dans le cadre d'une activité de transformation, corporelle et genrée, font l'expérience

de sortir d'eux-mêmes pour accueillir dans leur propre corps une altérité matérielle et symbolique, un soi désiré, jusqu'à se perdre et fusionner dans l'objet désiré et incarné et devenir quelque chose, quelqu'un d'autre. La catégorie « perte de soi » ne s'est pas imposée comme une évidence. Ce n'est pas une catégorie locale, endogène, qui fait partie du répertoire linguistique des personnes rencontrées sur le terrain. C'est plutôt une catégorie ancrée dans la subjectivité du chercheur que je suis, dont j'ai fait l'expérience dans ma pratique de danseur, en tant que spectateur de performances et lors de mon terrain Bruxellois. C'est par ces différents moments expérientiels, dans lesquels la perte de soi est irréductiblement liée à la transformation de soi, au fait de devenir quelqu'un d'autre, par la lecture de textes d'artistes et de chercheur·es en sciences sociales et la rencontre avec ces dernier·es que ce concept s'est façonné au fil du temps. La mise en texte de toutes ces différentes expériences m'a enfin fait prendre conscience de la pertinence d'un outil théorique et méthodologique tel que l'auto-ethnographie par sa capacité à rendre compte de la descriptibilité d'un phénomène et de rendre intelligible un éventail d'identités endossées et perdues par moi-même au cours de ces moments.

- 2 Dans la littérature, l'auto-ethnographie désigne une méthode de la recherche qui se focalise autour de la textualisation, sous forme de narration, des expériences personnelles faites par la/le chercheur·e pour l'étude de la société et de la culture. Elle peut désigner selon Reed-Danahay (1997) trois genres différents mais qui se trouvent bien souvent liés : « l'anthropologie native » opérée par celles et ceux qui depuis leur position d'objets « silencés » de l'ethnographie, deviennent ici les sujets parlants ; « l'ethnographie autobiographique » dans laquelle les anthropologues insèrent des éléments autobiographiques dans leurs textes, et « l'autobiographie ethnique » constituée par les narrations personnelles écrites par les membres de la communauté ethnique. Dans l'auto-ethnographie, la/le chercheur·e est à la fois sujet et objet de l'enquête, donnant corps à l'observation de la participation (Tedlock 1991) et rendant obsolète ce que l'on a appelé autrefois le paradoxe de l'observateur participant (Labov 1973). Le plus souvent, les données sont constituées par et issues des expériences personnelles des chercheur·es conçues comme étant situées dans des contextes socio-économiques plus larges et donnant une entrée en matière à l'étude de la société et des groupes sociaux (Chang, Ngunjiri, Hernandez 2013). Ainsi, les récits personnels, en devenant des occasions pour parler des structures sociales qui les englobent, rendent obsolète la distinction micro vs. macro utilisée par les chercheur·es en sciences sociales et deviennent des *perspicuous settings* (Garfinkel 2001), des contextes permettant de voir concrètement ce qu'il se passe dans un contexte déterminé et d'offrir en même temps des pistes de lecture au delà du contexte dans lesquels ils sont situés. L'auto-ethnographie dont il est question dans cet article relève plutôt de « l'ethnographie autobiographique » (Reed-Danahay 1997) dans laquelle les chercheur·es insèrent des éléments biographiques dans leurs productions scientifiques. Dans mon cas, il s'agira de voir comment les événements interactionnels que je livre dans l'analyse de ce texte et qui ont donné lieu à ce que j'appelle la « perte de soi », s'insèrent dans un contexte plus large que mes échanges dyadiques avec un expert m'aidant à me transformer en king. L'ethnographie que je pratique me permet en effet de rendre compte des agencements entre une pluralité d'interactions situées dans plusieurs espaces-temps : (i) les interactions ayant lieu dans les ateliers drag kings, ce que je voulais faire au moment où le maquillage a commencé et (ii) ce qu'il s'est passé une fois sorti dans la rue et l'espace-temps de ma vie personnelle à Paris. Ce qu'il se passait à Bruxelles avec

les drag kings n'était pas en effet totalement isolé de ma vie personnelle. Il y avait entre les deux une relation indexicale au sens de Garfinkel (1967), en ce que ma vie personnelle, tout en s'inspirant de ce que je vivais sur le terrain, allait le reconfigurer dans un cercle herméneutique vertigineux. En faisant de l'expérience des sujets en interaction une entrée en matière pour l'analyse des pratiques sociales, l'auto-ethnographie prône une vision intersubjective et expérientielle de la science. Dans la définition donnée par la sémioticienne féministe De Lauretis de l'expérience, elle apparaît comme le résultat d'une interaction incessante entre le sujet et la réalité sociale :

I have proposed instead the term 'experience' and used it to designate an ongoing process by which subjectivity is constructed semiotically and historically. Borrowing from Pierce's notion of 'habit' as the issue of a series of « significate effects », or meaning effects, produced in semiosis, I have then sought to define experience more accurately as a complex of habits resulting from the interaction of « outer world » and the « inner world », the continuous engagement of a self or a subject in social reality. (De Lauretis 1984, p. 182)

- 3 Le caractère irréductiblement interactionnel, expérientiel, voire sensoriel, de l'ethnographie, qu'un certain nombre d'auteur·es ont appelé *sensory ethnography* (Pink 2009), et le fait qu'elle offre de vivre une expérience par et dans le corps de l'ethnographe, la rend très proche de la performance artistique (Greco 2017, 2018b) et d'une vision du savoir irréductiblement liée à l'expérience sensible. Dans ce cas, le corps de la/du chercheur.e ou de l'artiste et tout ce qu'elle/il ressent par ses mouvements et perceptions sensorielles deviennent une porte d'accès privilégiée à la fabrication d'une expertise artistique (Sudnow 1978) et de la performance. En effet, celle-ci, tout comme l'ethnographie, permet de se focaliser davantage sur l'expérience, sur les changements qu'elle produit sur notre corps et met à mal les distinctions à la fois entre actrices.teurs/spectatrices.teurs et ethnographes/participant·es. Dans cette approche, l'ethnographe n'observe pas les expériences des sujets : il fait et observe les expériences menées sur son propre corps comme sera le cas dans les analyses qui vont suivre. Décider à un moment donné du terrain de transformer son corps en un corps king, d'accomplir les mêmes activités que les autres, et de laisser le soin de filmer l'activité à l'un des membres de l'atelier, me permet de partager et d'apprendre avec les autres participant·es une activité constitutive de l'atelier. De ce fait, je m'approche d'une certaine familiarité avec le groupe grâce à la maîtrise d'un langage commun (Garfinkel & Sacks 1972) et au partage et à l'accomplissement d'activités quotidiennes :

Nos recherches nous renvoient inmanquablement à Merleau-Ponty pour réapprendre ce qu'il nous a enseigné : notre familiarité avec la société est un miracle sans cesse renouvelé. Cette familiarité, telle que nous la concevons, recouvre l'ensemble des accomplissements de la vie quotidienne comme pratiques qui sont à la base de toute forme de collaboration et d'interaction. Il nous faut parler des aptitudes qui, en tant que compétence vulgaire, sont nécessaires aux productions constitutives du phénomène quotidien de l'ordre social. Nous résumons ces compétences en introduisant la notion de "membres". (Garfinkel interviewé par Jules-Rosette 1985)

- 4 À partir d'un cadre théorique et méthodologique relevant de l'anthropologie linguistique d'inspiration phénoménologique (Throop 2003, Duranti 2010, Ochs 2012) et des recherches sur la multimodalité d'orientation anthropologique et ethnométhodologique (Goodwin 2017, Mondada 2016), je montrerai comment l'analyse ethnographique de la perte de soi dans deux moments distincts de l'atelier me donne l'occasion d'interroger la dimension temporelle, incarnée, et désirante de la perte de

soi, pas toujours observable dans l'analyse interactionnelle, mais aussi du genre, celui-ci étant l'objet de la transformation telle qu'elle se donne à voir dans ce processus. Pour ce faire, je donnerai d'abord quelques repères pour rendre compte de la manière dont l'objet « perte de soi » s'est posé à moi comme une évidence au cours de ces dernières années et qui ont constitué l'arrière-plan théorique et épistémologique de mes analyses (§ 2). Ensuite, je présenterai le cadre ethnographique (§ 3) au sein duquel cette analyse a pris forme (§ 4). Enfin, en guise de conclusions (§ 5), je montrerai comment l'analyse permet d'appréhender la perte de soi au prisme de sa multidimensionnalité — publique, multimodale, performative réflexive et indexicale — et de considérer ce texte sur la perte et la transformation de soi comme l'occasion d'opérer finalement un retour à soi par le biais de l'écriture.

2. La perte de soi : un phénomène anthropologique et artistique

- 5 La perte de soi est à l'œuvre dans un nombre important de pratiques telles que les rites de possession et de transe, les pratiques religieuses et mystiques, comme le jeûne et la prière, les *happenings* musicaux comme les *raves*, dans la vie de certains activistes qui disent devenir la cause pour laquelle elles/ils se battent, dans les maladies chroniques, au cours d'un travail analytique, etc. L'anthropologue Jason Throop parle d'un sentiment assez proche qu'il qualifie de « self-forgetting » que l'on peut éprouver dans une relation amoureuse, suite à la perte d'une personne chère ou lorsqu'on joue un instrument en musique (Throop 2014, p. 774) et que l'on a l'impression de devenir l'instrument et d'être plongé complètement dans la musique. C'est quelque chose dont j'ai pu faire l'expérience notamment dans la danse. J'ai travaillé pendant quatre ans avec Hassan Ben Gharbia, un musicien, joueur de Ney, et danseur tunisien contemporain. Il occupe une place à part dans le panorama de la danse orientale. Inspiré par les danses orientales tunisienne, libanaise et palestinienne, contemporaines, la musique tunisienne et les pratiques mystiques des derviches tourneurs, il a mis en place une pratique pédagogique intensive au cours de laquelle il livre ses enseignements et sa conception du mouvement. Avec lui, j'ai appris notamment ce que c'est « le bon mouvement » tel qu'il l'a conçu au travers de sa pratique et des enseignements qu'il prodigue depuis plusieurs années. Pour Hassan Ben Gharbia le « bon mouvement » est un mouvement qui fait l'économie de l'intention. Il émerge dans l'action lorsqu'il n'est précédé par aucune intention. C'est ainsi que l'on devient le mouvement au prix d'une perte de soi et d'un contrôle sur ses propres actions. Ce type d'action peut être rapproché de ce que le chorégraphe et théoricien de la danse Noé Soulier appelle les « actions réflexives » (2016, pp. 22-36), des actions dans lesquelles le corps est à la fois l'agent et le patient du mouvement. Cette mise en abîme de la réflexivité, agir sur soi et sur l'action que nous sommes en train d'accomplir, implique à un moment donné une inévitable perte (et transformation) de soi. Dans le cadre de l'enseignement que j'ai reçu par Ben Gharbia, c'est en perdant quelque chose de soi que l'on arrive à fusionner dans et à devenir le mouvement et à accueillir dans son corps une sorte de « logique interne » que l'anthropologue Victor Turner a si bien décrite à propos du « flow » (l'écoulement), un état interne dans lequel l'action se fait toute seule sans qu'il y ait une quelconque maîtrise de la part du sujet :

Flow [...] is an interior state which can be described as the merging of action and awareness, the holistic sensation present when we act with total involvement, a state in which action follows action according to an internal logic, with no apparent need for conscious intervention on our part (Turner 1987, p. 54).

- 6 Ce que l'on peut ressentir comme « perte de soi » n'est pas non plus quelque chose qui nous arrive *ex nihilo*. C'est le résultat d'une technique, d'un apprentissage dans et par lequel on apprend ce que beaucoup d'artistes appellent le « lâcher prise » et qui est nécessaire afin d'atteindre une sorte d'état second dans lequel l'action se fait toute seule. Cette idée peut se mettre à l'œuvre dans plusieurs types de contextes, danse, théâtre, arts plastiques, performance, et au prix d'un long apprentissage.
- 7 Dans le prochain exemple, issu d'un entretien mené avec une comédienne et metteuse en scène théâtrale, Séverine Batier, fondatrice de la compagnie « Le théâtre de buée », nous pouvons trouver une trace de ce que nous avons appelé la perte de soi. Séverine Batier est une artiste qui travaille dans ce que l'on peut appeler un « théâtre de recherche » (Tackels 2015) dans lequel la représentation du personnage et la narration laissent la place à une mise en expérience du soi et à la recherche d'autres modes de penser et d'incarner la dramaturgie. Interrogée à propos de la perte de soi dans l'art dramatique, elle donne quelques éléments intéressants à la discussion, notamment lorsqu'elle relie la perte de soi au dépassement de soi (lignes 10-11) et à cette vision de l'action se faisant toute seule sans forcément qu'il y ait un contrôle du sujet sur celle-ci (lignes 10-14).

(1) Entretien Séverine Art Dramatique¹

1 L qu'est ce que tu appelles séverine la perte de soi
2 dans ta pratique de comédienne

((quelques tours omis))

7 S il peut y avoir plein de pertes, le fameux trou
8 dans la représentation, il peut y avoir une perte
9 d'identité par moments mais pas forcément parce qu'
10 il y a un personnage. C'est très lié au dépassement
11 de soi. Il peut y avoir plein de trous de toutes
12 sortes et avec la pression on sait plus ce qu'on
13 doit faire mais on le fait, ça se fait tout seul,
14 on y va à l'aveugle.

- 8 Dans un autre contexte, l'idée de se construire, un personnage, une nouvelle vie, un nouveau genre, à condition de perdre une partie de son soi ou de sortir de son soi est aussi à l'œuvre chez la « première » Judith Butler, celle d'avant *Troubles dans le genre* (1990 [2005]), lorsqu'elle parle d'un sujet dont la condition de sa construction est sa perte :

Le sujet qui émerge dans la Phénoménologie de Hegel est un sujet ek-statique, un sujet qui se retrouve constamment lui-même hors de lui-même, et donc les expropriations périodiques ne ramènent pas à un soi antérieur. En fait, le moi qui sort de lui-même, pour lequel l'ek-stase est une condition d'existence, est un moi pour lequel aucun retour à soi n'est possible, pour lequel il n'y a aucune récupération finale du soi perdu. (Butler [1987] 2011, p. xv)

- 9 En s'inspirant de la phénoménologie hégélienne, pour Butler, le soi, tout en se construisant avec l'autre et dans la relation avec l'autre, se perd dans et par le

processus de l'« ek-stase », un élément nécessaire pour tout processus de construction identitaire. Cette sortie de soi peut constituer aussi une source d'inspiration pour un certain nombre de performeuses.eurs qui ont fait du corps et de sa transformation un matériau de travail.

- 10 Dans la performance *Rhythmes Series* (1974) effectuée à Naples dans une galerie d'art pendant six heures, Marina Abramovic est debout face au public. Entre les deux, une table sur laquelle sont posés soixante-douze objets les plus différents : une rose, des clous, du pain, du miel, une plume, des ciseaux, du bistouri, du parfum et même un flingue. Sur la table sont posés avec les objets aussi quelques instructions à l'attention du public.

(2) « I am on object » Abramovic²

« I am on object. You can do whatever you want you do with me and I will take all responsibility for six hours. »

- 11 Marina Abramovic est non seulement responsable de tout accident possible, le public pouvant faire théoriquement ce qu'il veut avec les objets posés sur la table. Elle est aussi prête à perdre tout contrôle sur son corps et son propre soi dans l'hypothèse, réalisée dans les faits, que les membres du public blessent la performeuse ou qui mettent en péril sa vie en prenant le pistolet posé sur la table et en le pointant sur la tête de l'artiste. La perte de contrôle sur le corps et sur le soi est un élément central dans l'œuvre d'Abramovic. Dans de nombreuses performances qu'elle a réalisées seule ou avec son ancien compagnon Ulay, l'idée d'un soi unifié est mise à mal par l'inspiration qu'elle tire des enseignements du bouddhisme et en particulier par l'idée d'une absence de soi (Richards 2009) à atteindre lors d'une performance ou d'une pratique mystique. Dans l'œuvre de Abramovic, c'est dans la perte de conscience que l'on arrive à développer une perception dense des événements et à traverser les épreuves que l'on rencontre au fil d'une performance. Un paradoxe s'installe ainsi au moins dans une conception occidentale et cognitive de l'action : pour que celle-ci s'accomplisse, il faut perdre le contrôle et abandonner le soi, sortir de soi (Duranti 1993, Cage 2002).
- 12 Dans un autre registre, la performance de l'artiste suisse Yann Marussich *Bain brisé* (2010) est également intéressante pour notre propos. *Bain brisé* a eu lieu en 2010 et a été créé pour la Galerie Ex Machina à Genève. Voici le décor : une baignoire remplie de verres brisés avec le corps nu de l'artiste à l'intérieur. La performance consiste à sortir de cet amas de verre brisé (600 kilos) sans se blesser. Ancien danseur et chorégraphe, ainsi que spécialiste des arts martiaux de par sa pratique du aikido, le performeur arrive s'extraire et à sortir définitivement de la baignoire par des micro mouvements³.
- 13 Comme il le dit lui-même, il s'agit de « devenir le verre », la matière, de s'identifier à l'élément dont il faut se libérer pour ne pas se couper.

(3) « Je deviens le verre » - Entretien avec Marussich

« Je deviens le verre, ça ne coupe pas. [...] C'est comme l'histoire que j'ai fait dans la forêt. J'ai dit, je suis le froid. Le froid n'a pas froid. Tu vois ce que je veux dire. Donc, tu t'identifies à la matière, tu t'identifies à l'élément. Tu es l'eau, l'air, le feu, si je deviens feu je me brûle pas. Si je travaille avec le froid, je deviens froid, je n'ai pas

froid. Si je travaille avec le verre, je suis le verre. Le verre ne se coupe pas ».
(Entretien avec Yann Marussich, Genève, 15/04/15 - Özge DERMAN)

- 14 Le corps du performeur pour qu'il puisse mener à bien sa performance doit sortir de son enveloppe et devenir le matériau dans lequel est plongé et qui pourrait le blesser à tout moment. Ce processus se fait dans une dynamique typiquement interactionnelle : le contact entre le corps du performeur et la matière qui l'entoure produit une intercorporelité (Malafouris et Koukouti 2017) et des interactions possibles et nouvelles. Alors que l'artiste est plongé dans et contraint par le verre brisé, le corps du performeur peut sortir de cette contrainte, transformer un obstacle en ressource pour l'action et devenir lui-même la matière. Sortir de soi pour devenir quelque chose d'autre semble être une étape centrale pour comprendre et accomplir ce type de performance. Le concept de devenir, développé par Deleuze et Guattari (1975) et repris à plusieurs reprises au cours de leurs textes, est lié à la perte de soi à la fois comme son inévitable effet et comme son élément constituant. Il désigne un processus instable et périlleux, imprégné de désirs et d'affects, et prône une vision de l'identité en mutation permanente⁴.
- 15 Sur le terrain, j'ai vécu cette expérience au moment où j'ai été invité par les membres de l'atelier drag king, des occasions dans lesquelles les participant·es apprennent ensemble à se construire et à incarner un personnage masculin, à quitter mon statut d'observateur en train de filmer les ateliers. À cette occasion, j'ai abandonné le statut d'observateur pour rejoindre celui de participant à l'atelier tout en transitant d'une masculinité *assignée* à une masculinité *king*, un genre en train de se faire aux allures instables et imprévisibles. Les échanges dont je fais mention dans cet article concernent deux moments distincts de l'atelier mais néanmoins liés. Un premier moment dans lequel je me maquille devant un miroir grâce à l'aide de quelques personnes qui dans l'atelier avaient un statut d'expert dans les techniques de transformation corporelles genrées. Ainsi, par une série de pratiques tactiles sur mon visage, opérées par moi même et par d'autres participant·es, mon allure a changé et je suis devenu peu à peu un personnage king. Suite à cette expérience, et là j'en viens au deuxième moment de l'atelier, j'ai été confronté à la reconnaissance d'un soi transformé, en public, dans la rue. Un soi qui faisait écho à d'autres transformations que j'opérais dans d'autres chronotopes et dont le processus de transformation m'a aidé à jeter un nouveau regard sur la conception des pratiques et du genre telles qu'elles se donnent à voir en interaction. Cette expérience a produit trois effets : une interrogation des dispositifs méthodologiques classiques de l'ethnographie (observateur/participant), une vision du terrain en tant que performance et une conception du genre en train de se faire dans le temps et par les pratiques tactiles, visuelles, matérielles et verbales en interaction.

3. Les ateliers drag king : un laboratoire de la (dé)construction multisémiotique du genre

- 16 Lors de mon terrain sur la construction multisémiotique des masculinités chez les drag kings, je me suis particulièrement intéressé aux ateliers drag king, des événements collectifs ayant lieu une fois par mois à la Maison de l'Arc en Ciel de Bruxelles. Les ateliers sont un véritable laboratoire de construction et de déconstruction du genre. Les participant·es s'approprient, au cours de ces séances, un savoir sur leur propre

corps et sur leur genre grâce à toute une série de techniques mobilisées et apprises lors de l'atelier : se construire une barbe et des moustaches en coupant d'abord ses propres cheveux pour les coller ensuite sur son propre visage, se maquiller à l'aide de pinceaux ou de crayons pour redessiner à la fois la forme des mâchoires, des arcades sourcilières et du nez, endosser des habits pouvant enrichir l'idée du personnage en train de se faire, choisir un prénom, marcher, parler, saluer comme un « garçon ». Ces pratiques se succèdent tout au long des différentes phases composant l'atelier : l'activité du maquillage, une série d'exercices accomplis dans la salle du maquillage, des sorties en public, que ce soit dans le bar de la Maison de l'Arc en Ciel, le lieu où se déroulent les ateliers, situé au rez-de-chaussée, ou dans les rues avoisinantes de Bruxelles. Dans les ateliers drag king, tels que j'ai pu les observer, il est possible d'appréhender ce que l'anthropologue van Gennep (1909) a appelé une dimension liminale : des rites de passage dans lesquels on peut assister à l'émergence de trois phases. D'abord, la séparation du membre par rapport au groupe qui est le moment dans lequel la personne décide de participer à l'atelier même. Ensuite, une phase liminale dans laquelle les membres n'ont plus leur statut ancien mais pas encore le nouveau. C'est le moment de la préparation et la mise en fabrication d'un personnage et dans lequel on peut en effet ressentir ce que j'ai appelé la perte de soi. Et, enfin, le retour à une situation « ordinaire » une fois que l'on a quitté l'atelier. Dans ce cas là, plusieurs options sont prises en compte par les participant·es : ne pas prolonger cette expérience, en se démaquillant à la fin de l'atelier et en reprenant les habits et « le genre » avec lesquels on est arrivé à l'atelier ; ou bien, rentrer chez soi en « garçon », en prolongeant ainsi l'expérience en dehors des ateliers. Dans mon cas, j'ai compris, grâce à la transformation en genre masculin-king que ce que nous sommes en train d'incarner rejoint et se nourrit d'autres espaces-temps dans lequel le sujet est inséré dans sa vie quotidienne. De ce fait, les frontières entre vie quotidienne et science deviennent de plus en plus poreuses : le terrain est alors perçu comme un prolongement de sa vie personnelle et sa vie personnelle comme un espace d'expérimentation ethnographique.

- 17 La multiplicité des ressources sémiotiques mobilisées par les participant·es pour construire et déconstruire leur propre genre nous amène à penser le genre en tant que dispositif multisémiotique de construction et de déconstruction des féminités, des masculinités et des formes non binaires de genre. Si les recherches linguistiques sur le genre, comme les perspectives sémiotiques (Violi 1986, Demaria & Tiralongo 2019) ou croisées avec les sciences de l'information et de la communication (Berthelot-Guiet & Kunert 2013) ont souligné depuis longtemps le rôle de la langue, du discours et des images dans les processus de construction identitaire, le corps et les objets restent pour l'instant, au moins dans la recherche francophone, des zones peu explorées. C'est surtout dans le domaine de l'anthropologie linguistique et de l'analyse critique du discours que les matérialités corporelle, spatiale et artefactuelle ont constitué un objet d'étude privilégié pour rendre compte des processus de socialisation et de construction du genre (Goodwin 2006, Fader 2009, Milani 2013). Contrairement aux travaux dans lesquels les matérialités, qu'elles soient corporelle, artefactuelle ou spatiale, sont traitées en tant que objets de discours, telles qu'elles sont thématiques par les participant·es au cours d'entretiens avec la/le chercheur·e, dans cet article le corps sera approché en tant que matière sémiotique en train de se modifier au cours de l'interaction. De ce fait, l'approche que je mobilise me permet de traiter le corps en tant que ressources sémiotique pour l'action dans toute sa matérialité et sa plasticité

corporelle par le biais de deux techniques corporelles que j'analyserai dans la section suivante : le toucher et la vision.

4. La perte de soi dans les ateliers drag king à l'épreuve du toucher et de la vision

- 18 L'analyse de cette section porte sur deux moments distincts de l'atelier mais qui se succèdent temporellement l'un après l'autre : une première phase dans laquelle je me maquille sous l'œil bienveillant de Chris et une seconde phase dans laquelle je sors en public en king.
- 19 Le moment du maquillage est intéressant à analyser en ce que les membres de l'atelier, et dans ce cas précis, moi-même, ne font pas uniquement quelque chose, se maquiller, ils montrent aussi qu'ils sont en train de faire quelque chose, en rendant descriptible, observable et interprétable (*accountable*, cf. Garfinkel 1967) leur action irréductiblement performée pour un public (*performed-for-an-audience*, cf. Turner 1987, pp. 74, 76-77). En effet, chaque activité de maquillage est montrée et vue par les autres. L'activité de monstration est de fait rendue possible par le contexte spatial au sein duquel ces activités de maquillage ont lieu : une table ovale autour de laquelle les membres sont assis devant un miroir en train de se maquiller. Le caractère public de cette action la rend proche des performances. Par exemple, dans *Azione sentimentale* de Gina Pane (1973), l'artiste coupe avec une lame de rasoir la paume de sa main. Elle produit une action sur son corps et la rend de fait visible et observable pour un public. Dans cette activité, qu'elle soit celle de Gina Pane ou celle se déroulant dans les ateliers drag king, il y a une dimension réflexive au sens de Turner (1987, p. 81) : c'est en effet au travers de l'activité que les performeuses.eurs et ou les participant.e.s découvrent quelque chose d'elles.eux-mêmes. C'est notamment autour de ces deux questions — le caractère public et réflexif de l'action, se transformer face à un public et découvrir quelque chose grâce à la transformation — que je vais m'attarder dans les analyses qui vont suivre, à partir d'une séquence dans laquelle je me maquille et j'incarne un personnage drag king. Dans cette séquence, je suis assis face à un miroir, complètement rasé et avec de la crème hydratante sur mon visage de façon à ce qu'il puisse recevoir le maquillage sans que la peau soit trop irritée. Ensuite, je coupe quelques mèches de cheveux et je les mets dans un gobelet, et je m'apprête à les coller sur mon visage en construisant ainsi, petit à petit, un personnage. Je suis filmé par l'un des drag kings participant à l'atelier et suis de fait le spectateur de ma propre transformation grâce au miroir en face de moi et à l'œil bienveillant d'un expert (Chris). Ce dernier est assis à côté de moi, il regarde et touche mon visage, tout en observant et en jugeant les modalités et le déploiement temporel de la transformation.
- 20 Dans l'analyse des extraits qui suivent je me penche sur les modalités tactiles, visuelles et verbales verbalisées par Chris (C) moi-même (L) pour rendre compte de ce processus de transformation.

(4) DKBautoethno « ça c'est encore mieux »

L : Luca #5

C : Chris @

- 1 #e(2)#
 L #touche le bord de ma lèvre devant et proche du miroir#
 C #me regarde----->
- 
- 2 #e(3)#e
 L #me rétracte du miroir, regarde miroir et regarde C#
- 
- C @touche mon menton@
- 
- 3 #(4)#
 L #m'approche du miroir et coupe les moustaches#
- 4 #ou alors voilà ça c'est encore mie#ux
 #me rétracte du miroir et regarde C## me rapproche du
 miroir et recoupe les moustaches---->>
- 
- 5 C .h bon en fait si tu mets bien de la colle tu te dis les
 6 poils ils collent pas ailleurs

- 21 Ce processus de transformation genrée permettant de transiter d'une masculinité assignée à une masculinité king se fait par la mobilisation d'une série de modalités sensorielles qui vont donner corps à ce que j'appelle le *genre multimodal* : un genre qui se construit par la vision et le toucher mais aussi par le verbal et des objets tels que le miroir et les ciseaux. Sur le plan interactionnel, ce processus est temporellement organisé et imbriqué dans une dynamique socialisante dans laquelle un expert regarde et contrôle les étapes de la transformation. Au début de l'extrait, j'assiste à ma propre transformation en me regardant au miroir et en peaufinant grâce au toucher les traits que je suis en train de construire sur mon visage (l. 1). Ensuite, Chris intervient en touchant mon visage et en le transformant ainsi en un objet évaluable (l. 2). Mon visage est à ce moment de l'interaction une matière en train de se construire. Le caractère irréductiblement provisoire et improvisé de cette transformation s'incarne à la fois par un mouvement en avant vers le miroir et à l'intervention des ciseaux sur mes moustaches (l. 3) et par une prise de parole (l. 4) dont la syntaxe renvoie, d'une part, à l'instabilité de transformation (cf. « ou alors »), et, d'autre part, à une stabilisation momentanée de celle-ci (cf. « voilà ça c'est encore mieux »). Cette fluctuation dans la transformation est imbriquée aussi bien dans des ressources grammaticales (l. 4) que corporelles. Les mouvements en avant et en arrière par rapport au miroir, les regards adressés à Chris et les interventions avec les ciseaux montrent comment non seulement que mon soi genré est en train de se modifier mais qu'il est soumis à des activités d'évaluation de la part de l'expert et se situent dans des procédés de socialisation langagière aux allures didactiques. La séquence se clôt provisoirement avec un conseil de Chris sur la meilleure façon de coller les poils sur le visage et de garantir ainsi un résultat satisfaisant par rapport aux attentes (l. 5-6).
- 22 Dans l'extrait suivant qui suit de quelques minutes le précédent, le processus de transformation corporelle se poursuit.

(5) DKBautoethno « il faut que tu frottes »

L : Luca #
C : Chris @

1 C @il faut que tu frottes avec@ un peti::t/#
@frotte son doigt sur lèvre sup.@
L >>coupe les moustaches #



2 #(0.5)
L #tapote avec mon doigt sur la lèvre supérieure→



3 C tout ce qui est au dessus de la colle °tu vois°#
-----→#

4 #(1)
L #tapote avec son doigt sur le coté droit de la lèvre en descendant--→



5 C un petit pinceau °un petit pinceau°#
-----→#

6 #(4)#

L #tapote au milieu de la lèvre et descend#



7 #(3)#

L #lèche doigt et dessine ses moustaches#



- 23 Dans cet extrait, alors que je suis en train de couper les moustaches avec des ciseaux, Chris prend la parole avec une instruction construite à la fois sur un plan verbal et tactile (l. 1). De ce fait, tout en me regardant, il touche sa lèvre supérieure pour projeter, indiquer et localiser un geste à venir sur mon visage. En faisant preuve d'une opération de dédoublement tactile corporel (Greco 2019), il transforme sa lèvre supérieure en une lèvre modèle, une lèvre projetée, la mienne, un support par et dans

lequel ma transformation pourra se faire. L'instruction sur le plan syntaxique n'est pas complète (l. 1). Alors que je réagis à l'instruction en passant d'une activité de coupe de la moustache (l. 1) à une autre plus explicitement tactile (l. 2), l'instruction de Chris se poursuit avec des indications quant à la localisation du geste à venir (l. 3) et à l'utilisation d'un objet pour la réalisation et la redéfinition de la moustache (l. 5). La redéfinition de mes moustaches se poursuit grâce à une pluralité de pratiques tactiles sur mon visage — tapoter (l. 4 et 6), lécher et tracer des lignes avec les doigts (l. 7) — qui, tout en redessinant les contours d'un des attributs de la masculinité king — les moustaches —, identifient plusieurs espaces d'intervention autour de la lèvre (l. 4 et 6) et découpent mon visage en micro-espaces d'intervention pour la transformation genrée.

- 24 Ce passage est intéressant non seulement pour ce que j'ai appelé un genre multimodal, une transformation et une incarnation genrée qui s'accomplit par des pratiques tactiles, visuelles, matérielles et verbales imbriquées mais aussi pour ce qui a précédé et suivi la séquence en question.
- 25 En effet, ce qu'il se passe réellement et ce dont j'ai pu faire l'expérience, c'est que le personnage que je suis en train d'incarner dans cette séquence ne précède pas l'action du maquillage. Si l'idée du départ était plutôt d'incarner un personnage androgyne du style Prince, le maquillage lui même va me révéler autre chose. C'est en me maquillant, en collant les poils sur mon visage et en regardant ce qu'il se passe au miroir que je me rends compte qu'un autre personnage s'impose à moi, et que je deviens un mafioso sorti du film *Il était une fois l'Amérique* de Sergio Leone⁶. C'est comme si les poils avaient pris le dessus sur mon intention de départ et comme s'ils avaient acquis une agentivité qui leur est propre. C'est là aussi que je comprends que ce que j'avais appris dans mes cours de danse avec Hassan Ben Gharbia lorsqu'il me parlait de « devenir le mouvement » qui pourrait être paraphrasée ici par « devenir le king ». Le king que je suis en train de modeler et de devenir se construit par et dans le contact avec les poils sur mon visage, dans une dynamique d'intercorporalité (Malafouri et Koukouti 2017) entre mon visage et la matière des poils que je suis en train de coller sur son visage et qui donnent de fait une forme à la transformation. Cette sensation de perdre le soi pour devenir la matière, comme dans les performances de Marussich (§ 2), ou un jouet dans les mains du public comme c'est le cas pour la performance d'Abramovic (§ 2), je l'ai retrouvée dans l'atelier au moment où la mise en place des poils sur mon visage a de fait imposé au cours du processus de transformation corporelle le personnage que je suis devenu.
- 26 Une fois mon maquillage terminé, je mets un chapeau, un basque noir, et je sors fumer dans une des rues du quartier LGBTQ de Bruxelles avec les autres camarades de l'atelier. C'est là que je lis les interrogations, réelles et fantasmées, des piétons que je croise sur mon corps : « est-ce que c'est un drag king ? », « est-ce qu'il s'agit d'une femme qui incarne un personnage king ? », « est-ce bien un homme king ? »... Je me souviens qu'une trans MtoF (*male to female*), amie des camarades de l'atelier rencontrée dans la rue, m'avait adressé la parole en me disant, avec le sourire, qu'il y avait quelque chose qui clochait en moi et que peut-être j'étais un homme. Quant à moi, je ne répondais pas aux interrogations, en laissant planer le doute. C'était un moment très étrange dans lequel les regards de curiosité et de séduction s'imbriquaient les uns dans les autres, aussi bien de la part de mes interlocutrices.teurs que de ma part. Le fait de sortir dans la rue, en drag king, me donnait soudainement une liberté d'action et de

désir inattendue jusqu'à alors. Je comprends aussi, grâce à cette expérience, que le corps n'est pas une superficie lisse et stable de masculinité assignée sur laquelle s'ajouteraient d'autres strates de féminité ou de masculinité choisies et désirées. J'étais perdu dans, et devenu moi-même, les strates de performance masculine et féminine assignées et ajoutées au cours du temps de l'atelier et de ma vie personnelle.

- 27 Au moment même où je donnais corps à cette transformation vers une masculinité king, en même temps, je donnais vie à un autre type de transformation dans laquelle je m'épilai pour donner corps à un certain type de féminité. J'avais ainsi l'impression, par la construction d'une barbe et des moustaches sur le terrain, d'opérer une transformation ultérieure sur un corps que j'épilai dans ma vie personnelle de personne assignée « homme » à la naissance. Redevenir un corps poilu avec une barbe et des moustaches, alors que dans un autre espace-temps je m'épilai, me faisait percevoir les poils – mes cheveux précédemment coupés, posés dans un gobelet et successivement collés sur mon visage – comme des prothèses donnant corps à un processus de transition instable et indéfini. Il pouvait dès lors assumer les contours d'une transition du type MtoM (*male to male*), allant d'une masculinité assignée à une masculinité choisie, king, ou plus indéfinie dans lesquels les points de départ et d'arrivée sont beaucoup plus problématiques et restes inconnus.
- 28 Ces questions trouvent un écho particulièrement saisissant dans les vers du poète slovène Peter Semolič (2000 [2004]) qui m'ont longtemps inspiré lorsque je pensais à cette expérience :

I speak and am spoken, I sail and am sailed, I am real
and I am an illusion, I am water, flooding over me, I am a swimmer
cutting sharply across the constant currents, the slow amble of the river towards
the sea,
I am the sea, which is the river of all rivers, I am the sky, which is the sea of all seas.

5. Remarques conclusives : vers une science du devenir et de l'expérience

- 29 La transformation et la perte de soi, en tant que pratique permettant d'expérimenter la transformation d'un soi aux allures instables et indéfinies, a été analysée dans cet article à partir d'exemples tirés de lectures scientifiques, artistiques et poétiques, des performances artistiques et de mon expérience sur le terrain Bruxellois. Le continuum que l'on a pu observer entre transformation et perte de soi est également à l'œuvre dans la façon dont je considère le terrain comme une expérience sensible et esthétique dans laquelle les confins entre art et vie sont instables et flottants. Ce que j'ai appelé « perte de soi » a été analysé dans une perspective multidimensionnelle dans laquelle plusieurs dimensions sont identifiées :
- i. une dimension *publique*, grâce au rôle joué par l'interaction avec les autres co-participant.e.s dans les échanges ;
 - ii. une dimension *multimodale* grâce à la mobilisation et à l'imbrication dans l'interaction de ressources matérielles comme le miroir, la colle et les ciseaux, par des pratiques tactiles sur mon visage et sur celui de Chris pour montrer et ajuster les contours de la transformation autour de la lèvre et des moustaches, et grâce aux regards : Chris en train d'observer ma transformation, moi-même en train de vérifier par le miroir les étapes de la transformation, et ceux des autres rencontrés dans la rue ;

- iii. une dimensions *réflexive*, en ce qu'elle permet, grâce à l'expérience d'une pratique, de découvrir des aspects de soi rêvés ou inattendus. Cet aspect rend la perte de soi, mais aussi le terrain au sein duquel la perte de soi a été éprouvée, proche d'une expérience artistique dans laquelle le soi est perdu, égaré, découvert, transformé et re-signifié ;
 - iv. une dimension *performative*, ces pratiques produisent une transformation du chercheur-observateur en chercheur-qui-participe-au-même-titre-que-les-autres tout en déstabilisant son genre ;
 - v. une dimension *indexicale*. Le processus de transformation, de perte et de reconstruction de soi fait référence à des expériences transformationnelles opérés par moi-même dans un autre espace-temps, celui de ma vie personnelle, et touchant plutôt, grâce à l'épilation, à la construction d'un corps genré féminin.
- 30 L'expérience que j'ai relatée dans cet article est imbriquée dans une multiplicité de spatialités et de temporalités qui ne sont pas directement visibles ou observables dans l'analyse des extraits. Elle fait écho à la fois à des moments qui ont précédé et suivi les échanges dyadiques avec Chris, ce que je voulais faire avant le maquillage et ce que j'observe une fois dans la rue, à d'autres processus d'expérimentation corporelles que j'ai opérées dans ma vie personnelle en même temps que j'étais sur le terrain, et à des moments de lecture ou de visionnage de performances. Le fait de donner corps par l'épilation à un genre que j'identifie comme « féminin » me permet de vivre le processus de masculinisation king sur le terrain comme un procédé dénaturalisant à la fois la masculinité, vers quoi je suis en train d'aller dans l'atelier à ce moment précis de l'enquête, et la féminité, c'est que je suis en train d'expérimenter en même temps que je fréquente les ateliers drag king. Une fois rentré chez moi, beaucoup de questions ont traversé mon esprit et mon journal de bord : suis-je un homme qui fait l'expérience d'une nouvelle masculinité ? Suis-je un homme qui s'épile et qui est en train de faire l'expérience de la féminité et qui en ce moment précis du terrain transite à nouveau vers la/les masculinités ? Suis-je une femme qui fait l'expérience de la masculinité ?
- 31 Dans cette mise en abyme du genre, performer la masculinité à partir d'une position assignée masculine qui expérimente la féminité, et de l'enquête, devenir l'objet de l'enquête aussi bien à Bruxelles où je mène un terrain en tant que chercheur et chez moi ou dans mes cours de danse en faisant de mon corps un laboratoire expérientiel, me mène vers une vision de la science et la vie personnelle au prisme de l'expérimentation et du devenir. Ce focus sur l'expérience et le devenir me permet aussi de considérer l'écriture de ce texte sous un angle nouveau : à la fois comme une narration qui relate un processus de transformation et de perte de soi et comme l'occasion pour revenir à soi quitte à se perdre à nouveau dans les méandres de la vie et du terrain. Elle permet de penser à nos vies et à nos recherches comme à des objets irréductiblement viraux, s'influençant l'un et l'autre, capables de se transformer sans cesse dans une spirale vertigineuse et sensuelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHELOT-GUIET, Karine & KUNERT, Stéphanie (dir.) (2013), « Les langages du genre : sémiotique et communication », numéro spécial de *Communication et Langages*, n° 3.
- BUTLER, Judith ([1987] 2011), *Sujets de désir. Réflexions hégéliennes en France au XX^e siècle*, Paris, PUF.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble*, New York, Routledge; tr. fr. *Troubles dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.
- CAGE, John (2000) *For the birds. In Conversation with Daniel Charles*, London, Marion Boyars; tr. fr. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2000.
- CHANG, Heewon, NGUNJIRI, Faith Wambura, HERNANDEZ, Kathy Ann (dir.) (2013) *Collaborative Autoethnography*, Walnut Creek California, Left Cross Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- DE LUCA, Valeria (2016), « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel média pour quel reenactement ? », in *Intermédialités*, 28-29 : None-None. DOI : <https://doi.org/10.7202/1041085ar>.
- DEMARIA, Cristina & TIRALONGO, Aura (2019), *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani.
- DURANTI, Alessandro (1993), « Intentions, self and responsibility: an essay in Samoan ethnopragmatics », in J. HILL & J. IRVINE (eds.) *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 24-47.
- DURANTI, Alessandro (2010), « Husserl, Intersubjectivity and Anthropology », *Anthropological Theory*, vol. 10(1), pp. 1-20.
- FADER, Ayala (2009), *Mitzvah Girls: Bringing Up the Next Generation of Hasidic Jews in Brooklyn*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- GARFINKEL, Harold (2001), « Le programme de l'ethnométhodologie », in M. DE FORNEL, A. OGIEN, L. QUÉRÉ (dir.), *L'Ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, La Découverte, pp. 31-55.
- GARFINKEL, Harold (1967), *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey, Prentice-Hall ; *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007.
- GARFINKEL, Harold, SACKS, Harvey (1970), « On Formal Structures of practical actions », in J.C. MCKINNEY & E.A. TIRYAKIAN (eds.), *Theoretical sociology: perspectives and developments*, New York, Appleton-Century-Crofts, pp. 338-366.
- GOODWIN, Charles (2017), *Co-operative Action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOODWIN, Marjorie Harness (2006), *The Hidden Life of Girls: Games of Stance, Status, and Exclusion*, Oxford: Blackwell.

- GRECO, Luca (2019), « Le genre tactile : repenser les imbrications entre la parole et la matière au prisme de l'imagination et de l'expérience », *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*. <https://www.revue-glad.org/1714>.
- GRECO, Luca (2018a), *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les Drag Kings*, Limoges, Lambert Lucas.
- GRECO, Luca (2018b), « Performance », in B. FLEURY, M. LECOLLE, J. WALTER (dir.) *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* (en ligne) <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/performance/>.
- GRECO, Luca (2017), « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? », *Langage et Société* (dir. J. BOUTET « Langues, langages et discours en société »), n° 140-141, pp. 301-317.
- JULES-ROSETTE, Benetta (1985), « Harold Garfinkel : la contribution de l'ethnomethodologie à la recherche sociologique », *Sociétés : Revue des sciences humaines et sociales*, vol. 5, pp. 35-38.
- LABOV, William (1973), « Some principles of linguistic methodology », *Language in Society* n° 1, pp. 97-120.
- MALAFOURIS, Lambros & KOUKOUTI, Maria Danae (2017), « More than a Body. A Material Engagement Approach », in C. MEYER, J. STREECK, S. JORDAN (dirs.), *Intercorporeality*, Oxford, Oxford University Press, pp. 289-302.
- MILANI, Tommaso (2013), « Expanding the Queer Linguistic Scene. Multimodality, space and sexuality at a South African University », in *Journal of Language and Sexuality*, 2:2, pp. 206-234.
- MONDADA, Lorenza (2016), « Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 20, Issue 3, pp. 336-366.
- OCHS, Elinor (2012), « Experiencing Language », *Anthropological Theory*, 12 (2), pp. 142-160.
- PINK, Sarah (2009), *Doing sensory ethnography*, London, Sage.
- REED-DANAHAY, Deborah (dir.) (1997), *Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg.
- RICHARDS, Mary (2009), *Marina Abramovic*, London, Routledge.
- SEMOLIČ, Peter (2000), *Krogi na vodi*, Ljubljana, Študentska založba [traduction en anglais par Ana Jelnikar en 2004 *Reading Octavio Paz*].
- SOULIER, Noé (2016), *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Carnet, Centre National de la Danse.
- SUDNOW, David (1978), *Ways of the Hand*, New York, Bantam.
- TACKELS, Bruno (2015), *Les Écritures de plateau*, Paris, Les solitaires intempestifs.
- TEDLOCK, Barbara (1991), « From participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography », *Journal of Anthropological Research*, 47/4, pp. 69-94.
- THROOP, Jason (2012), « On the Varieties of Empathic Experience: Tactility, Mental Opacity, and Pain in Yap », *Medical Anthropology Quarterly*. 26(3), pp. 408-430.
- THROOP, Jason (2010), « Latitudes of Loss. On the vicissitudes of empathy », *American Ethnologist*, vol. 37, n° 4, pp. 771-782.
- TURNER, Victor (1987), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- VAN GENNEP, Arnold (1908), *Les Rites de passages*, Paris, E. Nourry.

VIOLI, Patrizia (1986), *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue.

Performances citées

M. ABRAMOVIC (1974), *Rythmes Series*.

J. MARUSSICH (2010), *Bain brisé*.

G. PANE (1973), *Azione sentimentale*.

NOTES

1. Les entretiens sont traités dans cet article moins comme des objets d'analyse en tant que tels que comme des dispositifs méthodologiques apportant des éclairages conceptuels ou contextuels à la problématique choisie.

2. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>.

3. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=KxvYWYwCsWE>.

4. « Contre ceux qui pensent "je suis ceci, je suis cela", et qui pensent encore ainsi de manière *psychanalytique* (référence à leur enfance ou à leur destin), il faut penser en termes incertains, improbables : je ne sais pas ce que je suis, tant de recherches ou d'essais nécessaires, non-narcissiques, non-œdipiens [...]. Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela [...], mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, traverser telle ou telle zone d'intensité du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent » (Deleuze 2003, pp. 21-22).

5. Ces symboles, un pour chaque participant, indiquent le début et la fin d'un geste. Ils sont synchronisés par rapport au verbal ou à une pause. La transcription du verbal suit les conventions ICOR :

http://icar.univ-lyon2.fr/projets/corinte/documents/2013_Conv_ICOR_250313.pdf.

Pour la transcription des conduites corporelles, je me suis inspiré des conventions mises au point par Lorenza Mondada : http://icar.univ-lyon2.fr/projets/corinte/documents/convention_transcription_multimodale.pdf.

6. Selon la sémioticienne De Luca (2016), en citant à son tour le philosophe italien Bertinetto, spécialiste en esthétique, cette vision de l'intention se construisant dans l'action ou *post hoc*, comme je serais plutôt tenté de dire, est un des traits de l'improvisation dansante.

RÉSUMÉS

À partir d'un terrain mené à Bruxelles avec un groupe de drag kings au sein duquel j'ai fait moi-même l'expérience d'incarner un personnage masculin, et d'une série d'expériences menées dans le champ de la danse et de la performance, je me penche sur l'analyse de ce que j'appelle la « perte de soi ». Par « perte de soi », j'entends un moment dans lequel les sujets, dans le cadre d'une activité de transformation, corporelle et genrée, font l'expérience de sortir d'eux-mêmes

pour accueillir dans leur propre corps un soi désiré et devenir quelque chose/quelqu'un d'autre. L'analyse de ce moment vécu sur le terrain, où s'est opérée la transition d'un statut d'observateur à celui de participant, et dans lequel je suis passé d'une masculinité *assignée à la naissance* à une masculinité *king*, me permettra de faire le point sur quelques questions centrales pour les études de genre et les *performance studies*, en particulier, et pour les sciences sociales, en général : comment penser les processus de transformation au prisme d'une vision multidimensionnelle (i.e. verbale, tactile, visuelle, matérielle) tenant compte à la fois de leur dimensions publique, réflexive, multimodale et indexicale ? Comment enfin, interroger les frontières entre observation et participation, art et vie, et penser la science au prisme de l'expérience et du devenir ?

Drawing from fieldwork I conducted in Brussels with a group of drag kings in which I experience myself to perform a male character, and from my practice of dance and performance, I will focus my analysis on what I call "losing the self". By "losing the self", I mean a moment in which social actors, in the framework of a gendered and embodied transformational activity, experience to come out from the self and to welcome into one's own body a desired self, and to becoming something/someone new. The analysis of this moment I experienced in the field, in which the transition from observer to participant status took place, and in which I experienced the transition from an *assigned at birth* masculinity to a *king* masculinity, allows me to highlight some central points for gender studies and performance studies, in particular, and for the social sciences, in general: How to think of transformational processes through a multidimensional perspective (i.e. verbal, tactile, visual, material) taking into account its public, reflexive, multimodal and indexical dimensions? Finally, how can we rethink the boundaries between observation and participation, art and life, and to think of science through the lens of experience and becoming?

INDEX

Keywords : experience, field, gender, performance, reflexivity, touching, painting

Mots-clés : expérience, genre, performance, réflexivité, terrain, toucher, peinture

AUTEUR

LUCA GRECO

Université de Lorraine (Metz) – UR 3476 CREM - UMR CEMS (EHESS/CNRS FRE2023/INSERM U1276)

Luca Greco est professeur de sociolinguistique à l'Université de Lorraine, Metz. Il développe depuis plusieurs années une linguistique profondément ancrée dans les sciences sociales et irréductiblement transdisciplinaire. Elle croise l'anthropologie linguistique et l'analyse de conversation avec les recherches sur la multimodalité et les études de genre. Ses centres d'intérêt se situent autour des pratiques de catégorisation dans la parole, les textes et les corps en interaction, des relations entre genre, sexualité et langage, du terrain en tant qu'événement interactionnel et de l'étude de la performance dans les arts, les sciences sociales et les pratiques quotidiennes. Luca Greco est rédacteur en chef de la revue *Langage et Société* et membre du comité scientifique de l'Institut du genre. Ses publications peuvent être consultées et téléchargées sur son site personnel : <https://univ-lorraine.academia.edu/lucagreco>.