

**L'art du *drag* comme expérience de guérison chez les personnes trans* et non binaires :
une étude participative en sciences infirmières**

Mathieu Turcotte
aka Princesse GenderFuck

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme de
Doctorat en sciences infirmières

École des sciences infirmières
Faculté des sciences de la santé
Université d'Ottawa

RESUME

Les écrits scientifiques documentent que les personnes vivant une trajectoire transidentitaire ou non binaire sont exposées, dans les systèmes de santé, à une triangulation de mécanismes de contrôle fondée sur l'ignorance, la pathologisation et la peur, reconduite par des paradigmes disciplinaires cishétéronormatifs. Ce projet doctoral repose sur le besoin de comprendre en quoi l'art du *drag* peut permettre des expériences de guérison pour ces populations, dont les vécus demeurent structurellement sous-représentés dans les sciences infirmières. Le cadre théorique s'appuie sur la théorie *queer* et l'art performatif, articulant performativité du genre, parrhèsia, souci de soi, liminalité et guérison radicale. L'ethnodrag, approche méthodologique originale développée dans le cadre de cette recherche, intègre l'ethnographie critique, l'enquête incarnée, l'ethnodrame et la recherche-action participative, déployés en trois phases avec six artistes *drag* trans* et non binaires à titre de cochercheuses, soit des entretiens et groupes focus, des ateliers de cocréation et une performance artistique à Lausanne en juin 2025 (n = 131 questionnaires du public). Les résultats se regroupent sous trois thèmes, soit 1) le souci et récit de soi, désignant un travail incarné par lequel les artistes construisent un rapport à soi traversé d'opacité constitutive, 2) la parrhèsia corporelle, soit une prise de parole courageuse réalisée par et à travers le corps en performance et 3) la synergie artiste-public, espace liminal de coconstruction dans lequel la guérison prend une dimension collective et politique. Ces trois dynamiques, conceptualisées sous le terme de *Healing Speech*, révèlent que la guérison ne constitue pas un retour à une norme, mais une pratique transgressive et incarnée de transformation de la personne. Ces résultats ont des implications pour la formation, la pratique clinique et la recherche en sciences infirmières auprès des populations historiquement marginalisées des systèmes de santé.

SUMMARY

Scientific literature shows that people with trans* or non-binary identity trajectories face a triangulation of control mechanisms in healthcare systems, grounded in ignorance, pathologization, and fear, sustained by cisheteronormative disciplinary paradigms. This doctoral project is grounded in the need to understand how *drag* art can enable healing experiences for these populations, whose lived experiences remain structurally underrepresented in nursing sciences. The theoretical framework draws on *queer* theory and performative art, articulating gender performativity, parrhesia, care of the self, liminality, and radical healing. Ethnodrag, an original methodological approach developed within this research, integrates critical ethnography, embodied inquiry, ethnodrama, and participatory action research, deployed across three phases with six trans* and non-binary *drag* artists as co-researchers, including interviews and focus groups, co-creation workshops, and an artistic performance in Lausanne in June 2025 (n = 131 audience questionnaires). The findings are organized under three themes: 1) narrative and care of the self, designating an embodied practice through which the artists construct a relationship to the self traversed by constitutive opacity; 2) corporeal parrhesia, a courageous act of speaking performed by and through the body in performance; and 3) artist-audience synergy, a liminal space of co-construction in which healing takes on a collective and political dimension. These three dynamics, conceptualized under the term *Healing Speech*, reveal that healing does not constitute a return to a norm, but rather a transgressive and embodied practice of personal transformation. These findings have implications for education, clinical practice, and nursing sciences research with populations historically marginalized within healthcare systems.

TABLE DES MATIERES

RESUME.....	ii
SUMMARY.....	iii
PREFACE	vii
REMERCIEMENTS.....	viii
LISTE DES FIGURES	x
LISTE DES TABLEAUX	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	xii
DEDICACES	xiv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : PROBLEMATIQUE.....	4
1.1. Le problème des paradigmes dominants anglo-saxons.....	4
1.2. Le problème des paradigmes dominants francophones	9
1.3. Le problème avec la vulnérabilité du langage.....	12
1.4. Recherche création participative et <i>queer</i> , en sciences infirmières	17
1.5. Question et objectifs de recherche	20
1.6. Positionnement de la personne chercheuse et pertinence de la recherche	21
CHAPITRE 2 : RECENSION DES ECRITS.....	24
2.1. Culture <i>drag</i>	24
2.2. <i>Mariposas, Radical Faeries</i> et les <i>Sisters of Perpetual Indulgence</i>	26
2.3. Les expériences de guérison performatives.....	29
2.3.1. Guérir vs soigner	30
2.3.2. Résilience vs radicalité	32
2.3.3. Art thérapie vs <i>embodiment</i>	35
2.4. Échafaudage théorique.....	38
2.4.1. Théorie <i>queer</i> et de la performativité	38
2.4.2. Liminalité	42
2.4.3. L'opacité.....	45
2.5. Synthèse du chapitre 2	46
CHAPITRE 3 : METHODOLOGIE.....	49
3.1. Filiations méthodologiques de l'ethnodrag	49
3.2. Devis de recherche ethnodrag	50
3.2.1. Phase 1 : Écoute	52
3.2.1.1. Recrutement des artistes	52
3.2.1.2. Entretiens individuels.....	59
3.2.1.3. Analyse thématique corporelle	61

3.2.1.4. Esthétique dialogique	66
3.2.2. Phase 2 : Création	69
3.2.3. Phase 3 : Présentation	71
3.2.3.1. La Générale	71
3.2.3.2. La Performance	73
3.2.3.3. Landing Parties	73
3.3. Considérations éthiques	74
3.3.1. Approbations éthiques	75
3.3.2. Consentement.....	75
3.3.3. Bénéfices de la participation.....	76
3.3.4. Confidentialité et anonymat.....	76
3.3.5. Conservation des données	77
3.3.6. Gestion des traumas sur scène.....	77
3.4. Critères de rigueur	77
3.4.1. Crédibilité.....	77
3.4.2. Réflexivité	78
3.4.3. Authenticité catalytique	79
CHAPITRE 4 : RÉSULTATS	80
4.1. Résultats de la phase 1	80
4.1.1. Souci et récit de soi	82
4.1.1.1. Affirmation de ses forces, ses points de confort, sa joie	82
4.1.1.2. S'aimer, s'estimer, se sentir exister et puissant·e.....	84
4.1.1.3. Habiter son corps, le remplir	86
4.1.1.4. Méditer, s'apaiser, se recentrer	87
4.1.2. Parrhèsia corporelle.....	89
4.1.2.1. Langage post-corporel et performatif	90
4.1.2.2. Transmettre sa vérité.....	93
4.1.3. Synergie artiste-public	95
4.1.3.1. « Circuit fermé ».....	96
4.1.3.2. « Connecté au public et en même temps totalement connecté à soi ».....	98
4.2. Résultats de la phase 2.....	101
4.2.1. Accueil.....	101
4.2.2. L'enfance <i>queer</i> de Princess Yuni Mononokini.....	104
4.2.3. La rupture de Nancy Boy	109
4.2.4. Prendre corps pour prendre place de Lady Mystery	115
4.2.5. Chrysalide de Feu King	120
4.2.6. Punk pour hyperféminité de Veronica Tention.....	124
4.2.7. Technologie de Professor Bee.....	127
4.3. Résultats de la phase 3	130
4.3.1. Résultats du public (questions fermées)	130
4.3.2. Résultats du public (questions ouvertes).....	133
4.3.2.1. Thème 1 : (Re)devenir soi comme acte d'amour et de courage.....	133
4.3.2.2. Thème 2 : Vulnérabilité partagée et expérience de connexion incarnée.....	135
4.3.2.3. Thème 3 : Politique queer du soin et sa redéfinition	136
4.3.2.4. Thème 4 : Visibilité queer et transformation des normes	138
4.3.3. <i>Landing Parties</i>	139

4.4.	Synthèse des résultats des trois phases	142
CHAPITRE 5 : DISCUSSION.....		145
5.1.	Retour sur le devis ethnodrag	145
5.1.1.	Fondement épistémologique de l'ethnodrag.....	147
5.1.2.	Analyse thématique corporelle de l'ethnodrag.....	148
5.1.3.	Diffusions des connaissances de l'ethnodrag.....	150
5.2.	Retour sur la relation <i>queer</i> entre cochercheuses.....	152
5.3.	Réflexions des artistes sur les performances et résultats du public	157
5.3.1.	Le souci et récit de soi	157
5.3.2.	La parrhèsia corporelle	162
5.3.3.	La synergie artiste-public	168
5.3.4.	Retour du public	171
5.4.	Limites de l'étude	172
5.5.	Implications	174
5.5.1.	Pour les cochercheuses (artistes).....	174
5.5.2.	Pour les soins aux personnes	178
5.5.3.	Pour la formation infirmière	185
5.6.	Recommandations pour les recherches futures	189
CONCLUSION.....		191
BIBLIOGRAPHIE		194
ANNEXES.....		213
ANNEXE A : LETTRE DE SOUTIEN DE LA FONDATION AGNODICE.....		213
ANNEXE B : LETTRE DE SOUTIEN DE L'ASSOCIATION VOQUEER.....		215
ANNEXE C : MON POSITIONNEMENT SITUÉ.....		217
ANNEXE D : EQUATIONS DE RECHERCHES.....		235
ANNEXE E : FORMULAIRE CONSENTEMENT POUR LES ARTISTES		237
ANNEXE F : QUESTIONNAIRE SOCIODEMOGRAPHIQUE		243
ANNEXE G : GUIDE D'ENTRETIENS		245
ANNEXE H : COORDINATION DES TÂCHES AVEC LA RÉGIE		247
ANNEXE I : QUESTIONNAIRE ET CONSENTEMENT POUR LE PUBLIC		249
ANNEXE J : NON-ENTRÉE EN MATIÈRE DE LA CER-VD		253
ANNEXE K : APPROBATION ÉTHIQUE UNIVERSITE D'OTTAWA		255
ANNEXE L : DRAG'ART		258

PREFACE

Ce projet est né d'une question posée collectivement, dans un espace de vie *queer*, bien avant que je ne l'inscrive dans un cadre doctoral. Il a également été soutenu par l'association VOQUEER et la Fondation Agnodice, dont les lettres d'appui témoignent de son ancrage communautaire dès ses prémices (Annexes A et B). L'accessibilité du milieu a été possible en raison d'un travail artistique *drag* que j'ai débuté en 2019. Cet art m'a donné une visibilité et une proximité au sein des communautés *queer* dans le canton de Vaud et en Suisse. Le collectif *Healing Drag* qui a rendu cette recherche possible comprend sept artistes *drag* trans* et non binares qui ont accepté d'en être les cochercheuses, soit Feu King, Lady Mystery, Le Nancy Boy, Princess Yuni Mononokini, Professor Bee, Veronica Tention et, moi-même, Princesse GenderFuck, l'auteurice de cette thèse. Leurs identités artistiques sont présentées avec leur consentement éclairé. Ils ont contribué à la conceptualisation du projet, à la mobilisation d'apports littéraires, à la structuration du dispositif ethnodrag, à l'analyse et la thématisation incarnées des données, à la cocréation et à la performance des résultats, à la corédaction ainsi qu'à la forme finale de cette thèse. Les tensions traversées ensemble ont constitué des espaces à part entière de production de savoirs, plutôt que des obstacles à surmonter. Ce projet a créé du savoir, mais surtout des amitiés.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont aux artistes et cochercheuses qui ont rendu possible ce projet improbable et nécessaire, à ceux qui ont accepté de tisser des ponts entre la science et l'art pour que des expériences de guérison *queer* trouvent leur place dans les savoirs infirmiers. Merci à Le Nancy Boy, Princess Yuni Mononokini, Professor Bee, Veronica Tention, Lady Mystery et Feu King. Vous avez transformé chaque répétition, chaque atelier, chaque performance en un acte de résistance épistémique.

Un merci particulier à The Wanda Vision, pour son soutien et son aide dans la préparation des ateliers de cocréation et pour son rôle de support au sein du collectif *Healing Drag*.

Merci à Safia Semlali, qui nous a permis d'exposer nos expériences à travers les fibres de tes tissus. À Alexandrina Birsan et Alexandre Buffler, pour avoir photographié, enregistré et édité les images de *Healing Drag* avec attention et sensibilité. À Tisane Froide pour avoir mis en dessin ce qui devait s'émanciper du registre de l'écrit.

À la Cave du Bleu Léopard pour son accueil chaleureux, lors de la Générale et de la Performance. Merci à la Fondation Givel, à la Ville de Lausanne et *LGBTI Youth Fund* pour les financements qui ont rendu possible de performer nos résultats, jusqu'au bout des ongles.

Cette thèse a aussi été portée par une équipe de direction et d'encadrement d'une qualité exceptionnelle. Merci à ma directrice de thèse, la P^{re} Amélie Perron, pour ta rigueur intellectuelle, ta générosité et ta capacité à voir dans mes intuitions les plus fragiles une pensée qui valait la peine d'être développée. Ton accompagnement a été une expérience intellectuelle, mais surtout une expérience de guérison en soi. Merci à ma codirectrice, la P^{re} Véronique de Goumoëns, pour avoir su reconnaître le potentiel scientifique et sociétal de ce projet lorsque celui-ci suscitait encore scepticisme et résistance et pour l'avoir défendu avec constance et conviction. Merci au P^r Dave Holmes et au P^r David Kenneth Wright, membres du comité de

thèse, pour vos regards exigeants et bienveillants qui ont aiguisé ma pensée. Et merci aux membres du jury, la P^{re} Hélène Laperrière et le P^r Jorge Flores-Aranda, pour l'attention et le sérieux avec lesquels vous avez reçu ce travail.

Merci à l'Institut et Haute École de la Santé La Source pour son soutien dans la réalisation de ce projet. Merci à l'Université d'Ottawa pour l'accompagnement académique et l'espace scientifique ayant permis le développement de cette recherche doctorale. Une phrase qui, il y a quelque temps encore, m'aurait semblé appartenir à un autre monde.

Un merci sincère à Philippe Dreyer-Cornut pour avoir élaboré un dispositif sur mesure qui nous a permis d'analyser les réponses du public avec précision et agilité.

À ma famille, merci de m'avoir soutenu·e et encouragé·e lorsque les épreuves devenaient lourdes à porter.

Merci à Inês Marques pour ta lecture attentive et pour nos conversations qui ont nourri ma réflexion autant que mon cœur.

Et enfin, un remerciement qui n'a pas de catégorie dans les formulaires académiques, à Aleksandar Damchevski. Toi qui m'apportes tant d'amour dans ma vie et de paillettes. Merci d'avoir transformé les épreuves en jeu et de m'avoir rappelé, à chaque fois que je l'oubliais, que la joie est aussi une forme de résistance.

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Violences et blessures structurelles envers les personnes trans* et non binaires	5
Figure 2 : « Dragifier » Fawcett et Neuman	18
Figure 3 : Frise chronologique du projet Healing Drag	50
Figure 4 : Publication Instagram pour le recrutement.....	53
Figure 5 : Dessin illustrant un mouvement récurrent lors des entretiens	61
Figure 6 : Sélection des segments des verbatims, lors de l'analyse thématique corporelle	63
Figure 7 : Préparation en groupe avant la Générale	72
Figure 8 : Structure des résultats intégrant les trois phases de l'étude.....	80
Figure 9 : Schématisation des résultats issus de la phase 1	81
Figure 10 : Affiche et logo pour la Générale et la Performance.....	102
Figure 11 : Réactions du public face aux artistes drag	103
Figure 12 : Code QR de la Générale et la Performance	104
Figure 13 : Progression de la tenue de Princess Yuni Mononokini.....	109
Figure 14 : La place de l'humour dans Healing Drag avec Le Nancy Boy	112
Figure 15 : Évolution de la tenue de Le Nancy Boy	114
Figure 16 : Recherche d'un tissu spécifique pour Lady Mystery	118
Figure 17 : Évolution de la tenue de Lady Mystery	119
Figure 18 : Confection d'un manteau qui représente une chrysalide pour Feu King.....	123
Figure 19 : Évolution de la tenue de Feu King	123
Figure 20 : Évolution de la tenue de Veronica Tention	126
Figure 21 : Évolution de la tenue de Professor Bee	129
Figure 22 : Émotions déclarées lors de la Performance	131
Figure 23 : Réactions physiques rapportées, toutes catégories identitaires confondues.....	132
Figure 24 : Réactions émotionnelles rapportées, toutes catégories identitaires confondues .	132

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Liste des personnes impliquées, selon les phases du projet Healing Drag.....	59
Tableau 2 : Synthèse des résultats des trois phases	144

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BDSM	Bondage, Discipline, Domination, Soumission, Sadisme, Masochisme
CER-VD	Commission cantonale d'éthique de la recherche du canton de Vaud
CHUM	Centre hospitalier de l'Université de Montréal
CHUV	Centre hospitalier universitaire vaudois
CIM-11	Classification internationale des maladies, 11 ^e édition
COVID	<i>Coronavirus Disease 2019</i>
CPATH	Association canadienne des professionnels de la santé transgenre
DSM-III	<i>Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders</i> , 3 ^e éd.
EPTC	Énoncé de politique des trois conseils (EPTC 2)
FTM	<i>Female-to-male</i> — homme trans*
FTX	<i>Female-to-X</i> — personne trans* non binaire assignée femelle à la naissance
LGBTIQ	Lesbienne, gaie, bisexuelle, transidentitaire, intersexe, <i>queer</i>
LRH	Loi fédérale relative à la recherche sur l'être humain
MTF	<i>Male-to-female</i> — femme trans*
MTX	<i>Male-to-X</i> — personne trans* non binaire assignée mâle à la naissance
OIIO	Ordre des infirmières et infirmiers de l'Ontario
OIIQ	Ordre des infirmières et infirmiers du Québec
OMS	Organisation mondiale de la santé
PABR	<i>Participatory Art-Based Research</i>
PS	Professionnel·les de la santé
RTS	Radio Télévision Suisse
SIDA	Syndrome d'immunodéficience acquise
TDAH	Trouble du déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité
TGNS	<i>Trans Gender Network Switzerland</i>
VIH	Virus de l'immunodéficience humaine

Je trouve tellement important ce qu'on est en train de faire, parce que j'en ai marre de me faire expliquer par ceux qui en vivent, plutôt que par ceux qui le vivent. J'en ai marre ! Écoute, tu ne peux pas savoir ce que je traverse. Tu peux l'imaginer, peut-être, mais tu ne peux pas le savoir. Et ce qui m'énerve le plus, c'est qu'on ne laisse plus les personnes qui le vivent prendre la parole, parce qu'on estime que c'est trop émotionnel, qu'ils sont trop impliqué·es émotionnellement et personnellement, alors on préfère engager des personnes qui ont des bagages académiques, soit, mais qui ne sont pas confrontées à la problématique. Moi, je suis désolé·e, ça n'a aucune valeur.

— Le Nancy Boy

DEDICACES

Nous aimerions dédicacer cette dissertation à toutes les artistes *drag* d’hier, d’aujourd’hui et de demain, qui mobilisent dans leur art cette expérience de guérison, pour iels-mêmes et pour leur public. Merci. Vous nous avez sauvé·xes.

Le Nancy Boy offre également ce projet à sa mère, Suzanne Moix, décédée durant le projet *Healing Drag*. Suzanne, qui a toujours su voir mon cœur, là où d’autres cherchaient à le catégoriser.

INTRODUCTION

Les personnes vivant une trajectoire trans*¹ et non binaire constituent probablement l'une des minorités les plus incomprises socialement et particulièrement dans le système de santé actuel (Navarro et al., 2021; Serano, 2020, 2022). Cette incompréhension s'enracine dans des cadres disciplinaires qui produisent et perpétuent l'exclusion des expériences ne se conformant pas à leurs catégories normatives. C'est depuis ce constat et depuis les expériences vécues de blessures et de résistances des personnes concernées, que cette thèse prend son ancrage.

Il est reconnu qu'une personne trans* et non binaire ne s'identifie pas pleinement dans le genre attribué à la naissance. Le mot trans* est un terme parapluie qui regroupe les trajectoires transidentitaires binaires et non binaires (TGNS, 2020). La non-binarité est également un terme parapluie qui représente de multiples identités et représentations, comme la fluidité de genre (*genderfluid*) et le refus de correspondre à un genre (*agenre*). Dans le but d'être reconnue dans le genre ressenti, une personne trans* ou non binaire pourrait réaliser une transition de genre qui se décrit par l'abréviation MTF (*male-to-female*) dans le cas d'une femme trans*, FTM (*female-to-male*) dans le cas d'un homme trans*, MTX ou FTX dans le cas d'une personne trans* non binaire. La transition de genre peut prendre différentes formes : sociale, comme l'utilisation de pronoms genrés ou non genrés ; légale, comme le changement de prénom ou de l'identité civile ; médicale, comme la prise de traitements hormonaux. Ces transitions ne sont pas dépendantes du sentiment de s'identifier transgenre ou non binaire (Dufrasne et al., 2019). Certaines personnes vont combiner le terme trans* et non binaire, afin de mieux définir la pluralité de leurs trajectoires (Dufrasne et al., 2019; Sansfaçon et Medico, 2021; Serano, 2020).

¹ En matière de grammaire, je réalise les accords en fonction de mon identité politique et utilise la graphie « ·e » ou « ·xe » pour exprimer ma vision inclusive. Le * attaché au terme « trans » laisse ouvert le répertoire culturel des identités et subjectivités trans*, en sabrant les déclinaisons normatives de « transsexuel·le » et « transgenre » (inspiré de Bourcier, 2018).

En s'appuyant sur leurs expériences vécues, les personnes transgenres et non binaires déplacent les discours identitaires vers le corps et ses expressions, remettant en cause la dichotomie de genre qui structure les sociétés occidentales (Bourcier, 2018; Preciado, 2021). Cette remise en cause trouve un appui théorique dans la formule foucaldienne : « l'âme est la prison du corps » (Foucault, 1975/2003, p. 34). En inversant la métaphore platonicienne, Michel Foucault montre que l'âme est une production historique façonnée par les rapports de pouvoir et non une entité métaphysique préexistante. Les normes de genre ne régulent donc pas les corps uniquement de l'extérieur ; elles opèrent de l'intérieur, en modelant la manière dont les personnes se perçoivent et se vivent. La philosophe contemporaine et américaine Judith Butler (1990/2006) explique le genre à travers la théorie de la performativité, développée plus en détail au chapitre 2. Retenons ici qu'elle désigne le processus par lequel des actes répétés produisent l'effet d'une identité stable et cohérente. Autrement dit, le genre existe, car il est compris à travers la répétition de gestes, d'historicités, de discours et de comportements socialement reconnus et intelligibles.

Les trajectoires trans* et non binaires ont historiquement donné naissance à des pratiques communautaires de résistance qui s'organisaient en dehors des dispositifs institutionnels, précisément parce que ces derniers ne suffisaient pas à reconnaître leurs expériences. L'art du *drag* est l'une de ces pratiques qui *queerise* le caractère construit du genre (construit social) et du sexe (composante biologique). *Queeriser* signifie exposer les failles des normes sociales, de genre, sexuelles, même scientifiques qui traversent notre société (Jagose, 1996). Cet art constitue une forme radicale de performativité corporelle qui fait du corps un lieu délibéré de resignification et de subversion des codes du genre (Butler, 1990/2006).

C'est dans ce contexte que cette thèse propose d'explorer les expériences de guérison que l'art du *drag* peut rendre possibles. Avec des artistes *drag* trans* et non binaires, il s'agit

de coconstruire, d'incarner et d'analyser collectivement ces expériences, à travers un dispositif de recherche création participative. Cette démarche explore ce que le *drag* permet comme expériences de guérison, les formes de langage qu'il mobilise à cette fin et dans quelle mesure la participation à ce processus artistique et collectif constitue en elle-même une expérience transformatrice, tant pour les cochercheuses que pour les membres de l'auditoire.

Cette thèse est organisée en six chapitres qui s'articulent de manière progressive. Le chapitre 1 pose la problématique en exposant les dynamiques d'exclusion que vivent les personnes trans* et non binaires dans les systèmes de santé, en analysant le rôle du langage clinique comme instrument de pouvoir et en situant les limites structurelles des réponses institutionnelles actuelles. Le chapitre 2 présente la recension des écrits et l'orientation théorique du projet. Il situe la recherche dans les courants critiques qui la nourrissent et précise les ancrages conceptuels, notamment la théorie *queer*. Le chapitre 3 décrit la méthodologie et le dispositif de recherche création. Il introduit ce que nous avons nommé l'ethnodrag comme devis de recherche, c'est-à-dire une structure méthodologique guidant l'organisation et la réalisation de l'étude, située à l'intersection des recherches incarnées, créatives et participatives. Le chapitre 4 présente les résultats empiriques et performatifs issus du dispositif ethnodrag. Le chapitre 5 met en dialogue ces résultats avec les écrits scientifiques et les théories mobilisés au chapitre 2, afin de rendre compte des implications épistémologiques, méthodologiques et politiques de l'étude. Enfin, le dernier chapitre conclut la thèse en revenant sur la contribution globale du projet *Healing Drag*.

CHAPITRE 1 : PROBLEMATIQUE

1.1. Le problème des paradigmes dominants anglo-saxons

Étymologiquement, le préfixe « trans* » signifie « au-delà » et « de part et d'autre » en latin (Gaffiot et Flobert, 2008). C'est la signification issue de la chimie, de la biologie et de la médecine « de part et d'autre » qui a été adoptée socialement en référence à la configuration asymétrique d'une molécule. Si la molécule a une configuration « de part et d'autre », elle est décrite comme trans* (Dugave, 2006). Dès lors, d'un point de vue médical et psychiatrique, une personne trans* signifie qu'elle n'est pas identique au genre attribué à la naissance. Toutefois, pour les personnes concernées, le terme trans* signifie davantage une notion d'aller « au-delà » du binarisme (Serano, 2020). Il est question de transgression des normes liées aux genres (Vaid-Menon, 2020).

Cette tension entre deux interprétations d'un même terme illustre précisément ce que Thomas Kuhn (2012) décrit comme un conflit paradigmatique. Le monde peut demeurer le même, mais la façon de l'étudier change radicalement, donnant l'impression de vivre dans un nouveau monde. Kuhn (2012) a démontré que la science n'est pas un progrès linéaire et rationnel visant une connaissance toujours plus précise et complète d'une réalité objective. Elle se constitue plutôt de changements radicaux, de confrontations, de visions dans lesquelles une multitude de facteurs non rationnels et non empiriques entrent en jeu. Pour conceptualiser ces ruptures, il utilise le terme « paradigme », qu'il définit comme une matrice disciplinaire et un objet d'adhésion d'un groupe scientifique. Un paradigme permet à un groupe d'isoler des données, d'élaborer des théories et de résoudre des énigmes, dans le but de comprendre le monde de façon plus pertinente, plus simple ou plus élégante. La principale caractéristique d'un paradigme est qu'il possède son propre ensemble de règles et qu'il éclaire son propre ensemble de faits. Dès lors, il se valide lui-même, ce qui le rend moins susceptible de changer. Le progrès d'une discipline est marqué par des changements de paradigmes,

lorsqu'une façon de penser ne permet plus à sa communauté d'apporter une explication adéquate à des faits nouveaux. Cette remise en question favorise la naissance d'une autre façon d'appréhender et de comprendre le monde, y compris la science. Kuhn (2012) souligne également l'incommensurabilité des paradigmes, ce qui désigne le fait que des conceptions scientifiques issues de paradigmes différents sont inconciliables, en raison d'une discontinuité entre elles.

La reconnaissance dominante biomédicale du terme trans* ne relève pas simplement d'une différence sémantique, mais d'un conflit paradigmatique entre les perspectives constructiviste et postpositiviste (Figure 1). En suivant la réflexion des méthodologues et épistémologues Guba et Lincoln (1994), ce conflit renvoie à la confrontation entre des visions du monde, chacune reposant sur ses propres règles de validité, ses logiques internes et ses régimes de vérité. J'avancerai que le terme « conflit » prend toute sa pertinence en raison des blessures collatérales qu'il produit dans la recherche, les institutions, les pratiques de soins et, particulièrement, envers les personnes trans* et non binaires.

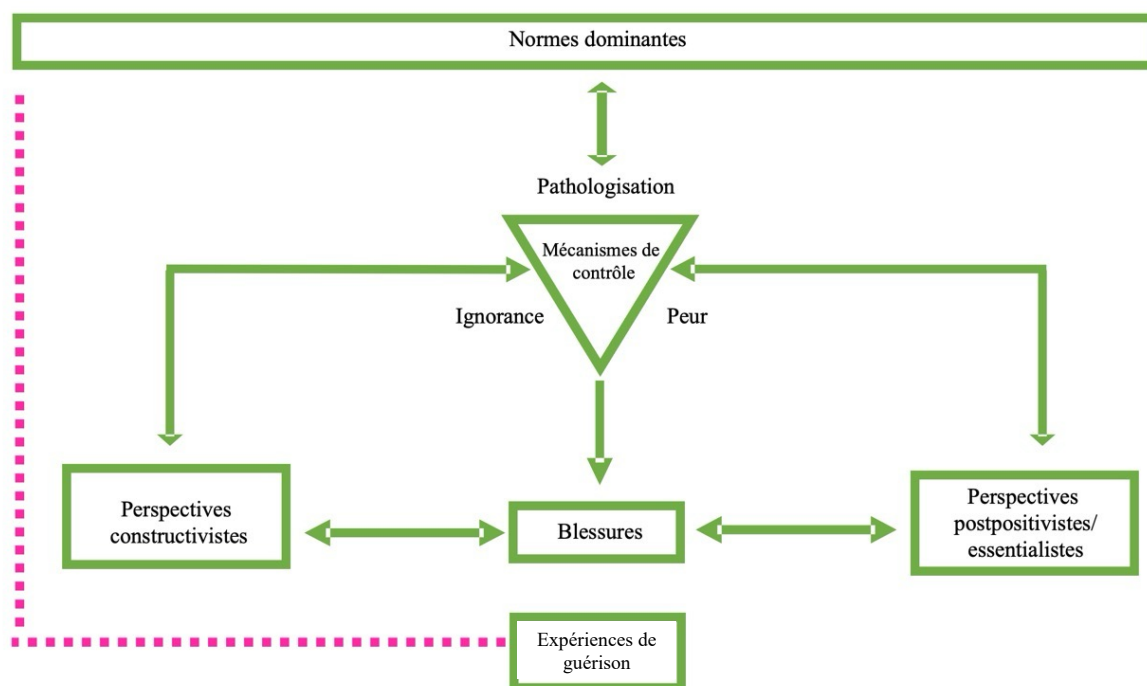


Figure 1 : Violences et blessures structurelles envers les personnes trans* et non binaires

En premier lieu, les normes dominantes (cisgenres, hétérosexuelles, occidentales et patriarcales) maintiennent une politique identitaire, c'est-à-dire la nécessité de définir une identité afin de pouvoir la représenter politiquement (Jagose, 1996). Dans la profession infirmière, ces normes se trouvent à la base de nos soins. Par exemple, nous retrouvons les composantes biologiques sexuelles comme normes biologiques dans la surveillance des bilans sériques. Nous retrouvons également le respect des normes comportementales et sociales dans la gestion des chambres genrées, dans les établissements de santé. Certaines de ces normes se voient fortement dictées par des attentes dichotomiques et normatives (Perron et al., 2005). Par exemple, le genre d'un enfant se voit systématiquement être octroyé selon des normes biologiques binaires et l'acquisition d'un certificat de dysphorie de genre² dépend toujours de normes sociales et comportementales binaires (Fausto-Sterling, 2000; Garg et al., 2023).

Selon les écrits sur les violences envers les personnes trans* et non binaires, les normes dominantes créent des attentes ainsi que des mécanismes de contrôle, soit des dispositifs qui visent à maintenir ces attentes (Butler, 1990/2006). Parmi ceux-ci, on retrouve notamment l'ignorance (Butler, 1997/2021; Perron et Rudge, 2017; Wittig, 1992/2018), la pathologisation (MacKinnon, 2018; Preciado, 2021) et la peur (Butler, 1990/2006; Snow et al., 2019). La répétition constante de cette triangulation contribue à la normalisation et à la reproduction de ces normes dominantes exclusionnaires.

Comme premier mécanisme de contrôle, la pathologisation des trajectoires trans* prend racine à la fin du XIX^e siècle, lorsque von Krafft-Ebing (1895) inscrit dans la nosographie médicale des catégories comme « inversion sexuelle ». L'*Institut für Sexualwissenschaft*, fondé en 1919 par Magnus Hirschfeld, constituait une exception notable en documentant des transitions dans un cadre centré sur la légitimité identitaire plutôt que sur la pathologisation. Sa destruction par la jeunesse hitlérienne en 1933 aurait affaibli la

² La dysphorie de genre désigne la détresse psychologique vécue lorsque l'identité de genre d'une personne ne correspond pas au genre assigné à la naissance.

transmission de pratiques dépathologisantes et renforcé l'hégémonie biomédicale normalisatrice (Amidon, 2008; Beachy, 2015). Au XX^e siècle, les protocoles médicaux développés dans les cliniques universitaires américaines des années 1960-1970 ont conditionné l'accès aux soins à la démonstration d'un récit de transition binaire, linéaire et normatif, définissant qui constituait un « véritable transsexuel » (Ashley, 2019; Wolfe et Fogwell, 2022). Ce modèle a placé les soignant·es en position de surveillance identitaire, poussant plusieurs personnes trans* à masquer ou à performer leur expérience pour accéder aux soins (Ashley, 2019; Serano, 2020). Ce cadrage s'est institutionnalisé dans les classifications internationales, du DSM-III (1980) jusqu'à la CIM-11 (2026), de l'OMS, qui déplace les identités trans* hors du champ psychiatrique vers les « conditions de santé sexuelle », marquant une volonté de dépathologisation. Ces héritages demeurent pourtant actifs. Aujourd'hui, la pathologisation des trajectoires trans* et non binaires repose principalement sur un langage (dysphorie de genre, incongruence de genre, transidentité, chirurgie de réassignation) auprès des personnes trans* et non binaires (Sansfaçon et Medico, 2021). Pour les personnes concernées, cela a pour effet que l'acceptation de l'identité de genre est encore liée à un récit de soi pathologisant (Koyama, 1999). Par exemple, la théorie du stress minoritaire (Frost et Meyer, 2023) est aujourd'hui largement enseignée en sciences infirmières ou santé publique pour expliquer les taux élevés de détresse psychologique chez les personnes issues de groupes marginalisés (Black et al., 2023; Coleman et al., 2022; Frost et Meyer, 2023; Rubin-McGregor et al., 2025). Or, en plaçant la souffrance au cœur des identités trans*, elle forme les professionnel·les de la santé (PS) à concevoir ces personnes comme naturellement vulnérables et dépendantes du soin (Sitas et al., 2024). Pour Preciado (2021), ce déplacement constitue une néopathologisation : le diagnostic disparaît, mais la vulnérabilité devient structurelle.

Comme deuxième mécanisme de contrôle, l'ignorance sociale fait particulièrement référence à l'évitement d'études critiques sur les systémiques d'oppression dans notre système de santé et d'éducation. Cet élément est pourtant nécessaire à la compréhension éthique des trajectoires trans* et non binaires, notamment en ce qui concerne le concept de performativité du genre (Adam et al., 2021; Butler, 1990/2006). Face à l'inconnu attaché aux conceptions du genre, les PS reviennent à des arguments d'autorité, c'est-à-dire à la pathologisation et à la psychiatrisation associées aux trajectoires trans* et non binaires (Eliason et al., 2010). L'ignorance sociale se manifeste également dans les tabous qui poussent les personnes à s'autodiscipliner dans leur manière d'être, de penser et de parler (Perron et Rudge, 2017). Par exemple, dans les établissements de soins de longue durée, cette ignorance, consciente ou non, efface l'existence même des trajectoires trans* et non binaires, conduisant les personnes âgées concernées à censurer leurs besoins et à se replier dans l'isolement social (Turesky, 2022; Villar et al., 2022).

Le troisième mécanisme de contrôle fait référence à la peur (comprise ici comme transphobie institutionnelle et structurelle), à la fois comme effet des dispositifs de pathologisation et d'ignorance et comme dispositif de régulation sociale. En nous appuyant sur l'analyse foucaldienne des processus de normalisation (Foucault, 1976/2014), nous pouvons comprendre la peur comme un mécanisme de normalisation des corps et des identités, au sens où elle contribue à fabriquer des personnes conformes aux normes dominantes. Les craintes du personnel soignant, exprimées par le malaise de mal soigner ou d'aborder inadéquatement une personne trans* ou non binaire (Kattari et al., 2021; Paradiso et Lally, 2018), manifestent l'intériorisation de normes de genre qui délimitent ce qui est intelligible et légitime comme identité de genre (Butler, 1990/2006). Pour les personnes soignées, ces craintes ont pour répercussion une peur de ne pas être reconnues dans leur identité, d'être traitées différemment et d'être harcelées (Navarro et al., 2021; Scandurra et al.,

2019). La peur, en tant qu'effet de pouvoir, maintient dès lors les personnes trans* et non binaires dans une position de vulnérabilité institutionnelle, en compromettant leur accès à des soins qui reconnaissent pleinement leur autodétermination corporelle et leur capacité à se gouverner hors des cadres cisnormatifs de la biomédecine (Preciado, 2020).

Comme le montre la Figure 1, ces blessures s'inscrivent dans un rapport bidirectionnel avec deux paradigmes institutionnels dominants dont les limites méritent d'être nommées. Le postpositivisme reconduit une vision essentialiste de l'identité qui, bien qu'ayant soutenu l'émergence de lois anti-transphobes (Jagose, 1996), motive également la recherche biologique d'un supposé « gène transgenre » (Theisen et al., 2019) et légitime des politiques identitaires qui excluent systématiquement les moins visibles (Butler, 1990/2006; Wittig, 1992/2018). Le constructivisme, en reconnaissant la fluidité identitaire, ouvre des espaces cliniques plus inclusifs, mais maintient les personnes trans* dans une position de fragilité persistante (Finley, 2020) et voit ses prémisses être récupérées par des discours transphobes pour justifier, par exemple, les thérapies de conversion (Jagose, 1996). Sur le plan structurel, la diversité sert aujourd'hui surtout d'outil de gestion néolibérale des populations, plutôt que de moyen de transformer les structures sociales (Bordeleau, 2012; Cusset, 2005). Dans ce cadre, les personnes trans* sont traitées comme des sujets à risque, ce qui renforce leur surveillance médicale (Serano, 2022). Ces paradigmes dominants, malgré leurs intentions bienveillantes, participent à la reproduction d'une violence systémique qui remet en scène la pathologisation, l'ignorance et la peur, plutôt que de transformer les conditions structurelles qui rendent ces violences possibles.

1.2. Le problème des paradigmes dominants francophones

L'ouvrage *La pensée infirmière* (Pepin et al., 2024) débute l'histoire paradigmatique de la discipline infirmière francophone à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Le premier paradigme, appelé « paradigme de la catégorisation », concevait la santé comme l'absence de

maladie et positionnait les soins infirmiers dans une logique de suppléance, un « faire pour » la patientèle. La crise économique des années 1930 aurait révélé la vulnérabilité de l'expérience humaine, ce qui aurait provoqué un déplacement vers une conception plus multidimensionnelle du soin. Pepin et al. (2024) nomment cette deuxième évolution, le paradigme de l'intégration, où la compréhension d'un phénomène est étudiée au regard de ses manifestations et de son contexte. Entre les années 1950 et 1970, les théoriciennes infirmières américaines s'inspiraient largement de la psychologie humaniste, notamment des écrits de Maslow (1908-1970), Rogers (1902-1987) et Allport (1897-1967) qui plaçaient la subjectivité, la motivation et le potentiel humain au centre du soin (Beckstead et Beckstead, 2006). Cette orientation valorisait la personne comme être autonome, capable de croissance et d'adaptation. Au tournant des années 1970, le néolibéralisme s'impose progressivement comme idéologie dominante, transformant en profondeur les systèmes de santé (Harvey, 2007). Vers la fin des années 1970, l'influence de la psychologie, en soins infirmiers, s'estompe progressivement en faveur de la biologie (Beckstead et Beckstead, 2006). C'est également au tournant des années 1970 qu'émerge le paradigme de la transformation, orienté vers la promotion de la santé (Pepin et al., 2024). Présenté comme une avancée majeure, il valorise une conception humaniste de la personne fondée sur la rationalité et l'adaptation. Cette élaboration se déploie alors que les féministes matérialistes et le lesbianisme politique analysent les rapports de pouvoir ancrés dans l'humanisme, le patriarcat et le genre et proposent comme alternative une vision construite et politique de la personne et du corps (Vergès, 2019). Malgré ces contributions sociohistoriques, le paradigme de la transformation est décrit, consolidé et reconnu dans le champ infirmier. La transition du paradigme de l'intégration vers celui de la transformation amène les soignant·es à délaisser le « faire pour » ou le « faire avec » pour un modèle centré sur le patient qui appelle à l'autonomie (Blunden et Calder, 2020).

Selon nous, le paradigme de la transformation relève d'abord d'une rationalité néolibérale qui produit de l'ignorance organisée plutôt que d'une véritable avancée scientifique. Depuis les années 1970, la discipline infirmière s'est enfermée dans un script empirique et humaniste sous l'effet du mouvement des compétences, soit la réduction du savoir infirmier à des performances mesurables et standardisées, qui a reconfiguré la production de connaissances infirmières selon des critères managériaux et marchands (Foth et Holmes, 2017). Ce mouvement a transformé les infirmier·es en sujets autogestionnaires, évalué·es selon leur performance et leur employabilité, plutôt que selon la profondeur de leur engagement critique (Krol et Lavoie, 2014). Cette orientation a imposé subtilement une hiérarchie du savoir où seul le rationnel, le mesurable et le reproductible est considéré comme légitime (Al-Chami, 2025), ce qui a restreint la capacité de la discipline à accueillir des épistémologies dissidentes, telles que les savoirs créatifs, *queer* ou posthumanistes. Selon nous, le paradigme de la complexité, sous ses airs d'ouverture « critique », renforce ce mécanisme néolibéral. En plaçant l'agentivité individuelle au centre, il reconduit la logique néolibérale de responsabilisation que décrit Brown (2015). Ses catégories de « leadership collectif et partagé » et d'« entrepreneuriat social » (Pepin et al., 2024, p. 53) perpétuent des critères managériaux pour toujours s'inscrire dans la gouvernamentalité néolibérale, réduisant toujours la pratique infirmière à des compétences performatives et dépolitisées (Foth et Holmes, 2017). En présentant les inégalités de santé comme des phénomènes imprévisibles et systématiquement complexes, ce paradigme détourne le regard de leurs causes structurelles et politiques, comme le racisme, le sexisme ou la transphobie. Cette mise en complexité n'est pas neutre, elle constitue une forme d'ignorance active, c'est-à-dire une production délibérée de non-savoir (Tuana, 2006) qui protège les structures de pouvoir cishétéronormatives en les rendant illisibles.

1.3. Le problème avec la vulnérabilité du langage

L'ouvrage *How to Do Things with Words* de John L. Austin (1975) démontre que le langage ne se contente pas de décrire, il forme. Austin (1975) distingue trois niveaux d'actes linguistiques. L'acte locutoire, c'est-à-dire la production de sons, de mots, de phrases ayant une signification grammaticale et référentielle. L'acte illocutoire qui renvoie à l'action réalisée par le dire, comme ordonner, promettre ou diagnostiquer. Cet acte produit son objet au moment de l'énonciation, pour autant que ce moment est ritualisé, c'est-à-dire qu'il invoque une historicité et une dimension communautaire. L'acte perlocutoire désigne, quant à lui, les effets produits sur autrui par ce qui est dit, tels que se sentir rassuré, effrayé, exclu ou blessé.

Dans *Excitable Speech*, Butler (1997/2021) pose une question fondamentale : comment le langage peut-il nous blesser, si nous n'étions pas, d'une certaine manière, formé·es par le langage lui-même ? La réponse tient dans la logique que toute parole est une pratique sociale qui agit sur la personne, la constitue et la situe dans un régime de vérité. Être nommé·e, c'est être reconnu·e, mais selon les termes imposés par un cadre normatif. Cette reconnaissance est conditionnelle, elle dépend de la conformité de la personne aux catégories disponibles dans le langage. Ceux qui échappent à ces catégories, comme les personnes trans* et non binaires, se trouvent relégué·es à ce que Butler (1997/2021) nomme le domaine de l'inintelligible. Être inintelligible, ce n'est pas ne pas exister. C'est exister hors des structures qui définissent ce qui est humain, légitime et visible. Le langage échoue alors à dire sans blesser, sans réduire, sans effacer.

Les propos injurieux [*injurious speech*] (Butler, 1997/2021, p. 2) sont définis comme des atteintes qui surgissent à la fois par le mot proféré (illocutoire), mais aussi par la manière dont le langage place la personne hors de la reconnaissance ou de l'intelligibilité (perlocutoire). La blessure langagière du propos injurieux n'est pas seulement morale ou psychologique. Elle

est ontologique et somatique. Elle atteint la manière même dont une personne se sent exister. Lorsqu'une personne reçoit une insulte transphobe, elle la ressent comme une perte de sens qui produit des symptômes physiques : la paralysie, le souffle coupé, l'insomnie, la douleur sous forme de coup de couteau dans le cœur (Maclin et al., 2024; Uthra et al., 2025).

Dans le contexte des soins infirmiers, les diagnostics, les appellations pathologisantes ou les catégories administratives ne se contentent pas de prendre en soins la personne. Ils agissent également comme des propos injurieux en définissant les limites sociales et langagières de ce que les personnes peuvent être, vouloir ou souffrir (Austin, 1975; Butler, 1997/2021). Ces actes illocutoires de catégorisation et perlocutoires de normalisation contribuent à expliquer le faible recours aux soins par les personnes trans* et non binaires (Kcomt et al., 2020). Contrairement aux milieux de formation qui attribuent ce faible accès aux soins à un déficit de connaissances et y répondent principalement par des formations sur les terminologies LGBTIQ et le vocabulaire médical (Damery et al., 2025; Sherman et al., 2021; Yu et al., 2023), l'enjeu ne se limite pas à la maîtrise du langage. Il tient davantage à une rationalité instrumentale qui tend à réduire la personne soignée à un objet de gestion plutôt qu'à un sujet de reconnaissance (Al-Chami, 2025). En assignant des catégories cishétéronormatives ou simplement fermées, cette rationalité expose les personnes trans* et non binaires à une précarité sociale et existentielle durable. Le discours n'est plus seulement injurieux. Il participe à la production de certaines existences comme marginales et les inscrit dans une logique de gestion du risque, plutôt que dans une relation fondée sur la reconnaissance politique et affective (Preciado, 2021, 2022).

La parole dans les soins n'est pas un simple reflet du monde, mais une force qui le performe, en raison du pouvoir conféré par l'acte rituel de soigner lui-même (Butler, 1997/2021). Le soin, en tant qu'acte relationnel et discursif, ne peut être dissocié du langage qui le constitue. Les mots déterminent qui est légitime à recevoir des soins, comment un corps

doit être lu et à quel récit de normalité il doit se conformer (Austin, 2018; Butler, 1997/2021). Cette logique traverse toutes les échelles, du geste clinique quotidien jusqu'aux critères étatiques d'accès aux traitements hormonaux ou chirurgicaux, qui prétendent encadrer la violence tout en la reproduisant par leurs propres catégories (Serano, 2020). Le langage médical et administratif produit ainsi l'exclusion qu'il prétend soigner.

Butler (1997/2021) souligne que la norme, qui impose des limites, crée en même temps l'opportunité d'être subvertie ou réappropriée. Par la satire, la resignification ou la subversion, une personne peut transformer la portée des mots et ouvrir des modes d'existence qui échappent partiellement à la norme qui l'assigne. Toutefois, aucun mot ne perd complètement sa force blessante : la réappropriation n'équivaut pas à une éradication (Butler, 1997/2021). Cette tension entre blessure et réappropriation soulève une question fondamentale pour les soins : si le langage a le pouvoir de blesser radicalement, peut-il également guérir ? Monique Wittig (1992/2018) pousse cette question plus loin en soutenant que sortir de la domination hétéronormative exige un renouvellement profond de la langue elle-même, car le langage ordinaire naturalise la division binaire entre hommes et femmes et agit comme instrument central de l'oppression. Dès lors, quel langage serait à élaborer pour soutenir une expérience de guérison réciproque entre la personne qui s'exprime et celle qui reçoit la parole ?

Ce qui est dit prend chair dans et à travers le corps qui parle, mais aussi dans le corps qui reçoit le discours. Il produit des effets qui dépassent l'intention du locuteur. Leurs effets se manifestent dans les gestes, les attitudes, voire dans la posture du corps blessé ou vulnérable. Or, qu'advient-il si l'on place le corps, loin d'être un simple réceptacle d'un langage violenté, en position d'initiateur d'un langage autre ? Si le corps était l'acte illocutoire et perlocutoire, plutôt que l'effet ?

Dans l'art de la danse, les mots ne deviennent-ils pas en quelque sorte secondaires, voire subordonnés à la voix du corps qui re-sémantise et re-sensualise les mots parlés ? Cette re-sémantisation permet de penser le corps comme un site d'énonciation à part entière, capable de déjouer et de reconfigurer les intentions du langage, créant ainsi la possibilité de nouveaux gestes de résistance. Cette réflexion invite à considérer non seulement le pouvoir blessant du langage corporel comme la menace d'un regard, d'un geste injurieux, mais également une certaine capacité de subversion des actes illocutoires et perlocutoires du langage. En ce sens, explorer le langage corporel comme langue viscérale et créatrice, c'est offrir au corps une puissance d'agir radicale, capable de transformer, voire de guérir les blessures du discours. L'idée n'est pas de postuler une conscience supérieure du corps, mais d'interroger les manières par lesquelles la gestuelle, les postures et les devenirs corporels traversent, subvertissent et re-sémantisent la parole, ouvrant une zone d'indétermination féconde entre blessure et guérison ; un espace se situant au carrefour du corps et de l'esprit pour y tracer les contours d'un pouvoir d'agir fondé dans et par le corps.

Ce pouvoir d'agir corporel pourrait constituer ce que Deleuze et Guattari (1980) nomment une ligne de fuite, soit un mouvement par lequel un corps échappe aux territoires fixés par les normes qui l'assignent et le définissent, pour tracer d'autres manières d'exister, de se soigner et de se reconnaître. Les écrits de Frigon et al. (2009) sur la danse en milieux clos offrent un éclairage sur la manière dont le corps peut devenir un terrain de pouvoir, de résistance et de réappropriation. Leurs recherches sur la condition des femmes incarcérées et sur les modes d'expression corporelle et artistique, notamment à travers la danse, révèlent comment les institutions disciplinaires fragilisent, vulnérabilisent ou effacent le rapport au corps. Leur ouvrage montre comment la danse peut devenir un outil de reconquête de soi, un langage du corps permettant de regagner confiance, dignité et agentivité dans un environnement marqué par la contrainte et la souffrance. Cette approche du corps comme

espace de guérison ouvre un dialogue direct avec la question du langage linguistique abordée précédemment. Là où la parole institutionnelle peut fixer, nommer et exclure, le mouvement corporel déplace, transforme et relie. Le corps, en mouvement, devient le lieu d'une narration alternative, un langage sensible qui échappe au contrôle du discours médical et administratif.

Comme la blessure linguistique décrite par Butler (1997/2021), le langage corporel trouve son pouvoir performatif dans une historicité partagée et communautaire. Frigon et Jenny (2020) montrent que ce pouvoir émerge précisément de sa dimension critique. Les expériences des femmes incarcérées qu'elles ont analysées ne relèvent pas d'une simple expression de soi. Elles constituent une résistance incarnée, une transgression de l'ordre disciplinaire qui régit leur existence. Bouger librement un corps soumis à un régime institutionnel de privation et de contrôle est déjà en soi un acte de subversion. Cette dimension est renforcée par la danse contemporaine elle-même, dont les fondements esthétiques reposent sur le dépassement et la déstabilisation des normes qui régulent le mouvement. Le langage corporel étudié par Frigon et Jenny (2020) révèle les fissures de la structure qui l'encadre et montre comment le corps peut devenir un lieu de contestation plutôt qu'un simple site d'adaptation. Toutefois, affirmer que le langage corporel produit systématiquement une expérience de guérison, c'est en fermer prématurément la complexité et écarter toute possibilité de réponse critique. Comme les injures, le langage corporel ne crée pas toujours un effet sur le corps. Il n'est pas totalisant. Pour les personnes trans* et non binaires, la danse peut être une expérience complexe et blessante (Wilkinson et Penney, 2025). Ayant moi-même un rapport tumultueux avec mon corps, certaines pratiques corporelles, notamment les mouvements associés au bassin ou au torse, peuvent susciter de la gêne plutôt qu'un sentiment de guérison, surtout dans le contexte historique genré où se situent la danse et certaines représentations anatomiques du corps humain. Dès lors, quel type de langage corporel les personnes trans* et non binaires mobilisent-elles comme expériences

de guérison ? Existe-t-il des formes de mouvement, de mise en scène ou de performance qui permettent de se réapproprier le corps autrement ? Ces interrogations prolongent la réflexion sur les langages du soin et invitent à penser la guérison comme un acte performatif, critique, sensible et incarné, où le corps, loin d'être seulement objet de soin, devient sujet de transformation.

1.4. Recherche création participative et *queer*, en sciences infirmières

Observons la scène qui s'est déroulée en 2019, entre les théoriciennes et professeures D^{re} Jacqueline Fawcett et D^{re} Betty Neuman. Tout a commencé face aux critiques concernant l'ethnocentrisme du métaparadigme³ (Chinn, 2022). Fawcett (2023) a sollicité Neuman pour emprunter son concept de *created environment* et l'intégrer à la définition de l'environnement, concept central du métaparadigme. Ce geste visait à élargir le cadre disciplinaire infirmier aux populations non occidentales. La nouvelle définition qui en a résulté a été officialisée lors d'un simple échange téléphonique, puis validée par un groupe de cinq infirmières (McDowell et al., 2023).

Maintenant, utilisons l'art du *drag*⁴ pour étudier cette scène. Transformons Fawcett et Neuman en *DragKings*⁵ performant la masculinité scientifique, pour rappeler l'héritage androcentrique qui a façonné la philosophie des sciences (Crasnow, 2025). Ajoutons un *contourning* à Fawcett et une barbe à Neuman (Figure 2). Même lorsque les actions entre ces personnes demeurent identiques, le déplacement du genre modifie radicalement la scène. La

³ Le métaparadigme infirmier désigne l'ensemble des concepts fondamentaux qui structurent la discipline infirmière. Il repose traditionnellement sur quatre concepts centraux : la personne, la santé, l'environnement et les soins infirmiers. Ces concepts servent de cadre général pour orienter la pratique, la recherche et l'enseignement en sciences infirmières.

⁴ Le terme *drag* désigne une personne qui adopte, de manière performative, une expression de genre féminisée ou masculinisée à travers le maquillage, les vêtements, le mouvement et la présence scénique. Ces pratiques artistiques explorent et subvertissent les normes de genre, tout en offrant un espace d'expression, de créativité et parfois de contestation politique.

⁵ Le terme *DragQueen* ou *DragKing* désigne une personne qui adopte, de manière performative, une expression de genre féminisée ou masculinisée à travers le maquillage, les vêtements, le mouvement et la présence scénique. Ces pratiques artistiques explorent et subvertissent les normes de genre, tout en offrant un espace d'expression, de créativité et parfois de contestation politique.

même interaction, rejouée au masculin, rend visibles des dynamiques de pouvoir qui passent autrement inaperçues.

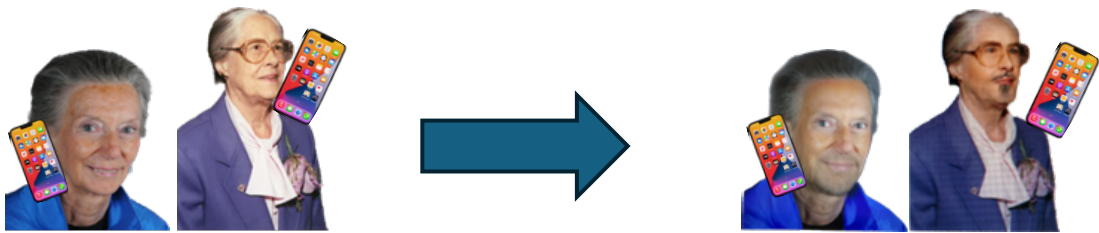


Figure 2 : « Dragifier » Fawcett et Neuman

Note. Image composite adaptée de D^{re} Betty Neuman et D^{re} Jacqueline Fawcett, respectivement issue de Neuman *Systems Model*, <https://www.neumansystemsmodel.org/betty-neuman> et *All of Us Are Nursologists*, *Nursology*, 2024, <https://nursology.net/2024/11/26/all-of-us-are-nursologists/>. Modifications (filtres et recomposition) effectuées par l’auteurice dans un but d’analyse critique.

L’art du *drag* permet ainsi de lire non plus un simple appel téléphonique entre deux théoriciennes soucieuses d’un soin universel, mais deux hommes, figures d’autorité, mobilisant les codes du pouvoir patriarcal pour décider, depuis leur position privilégiée, de ce qui doit émanciper les populations qu’elles prétendent libérer.

Cet exercice de « dragification » n’a pas pour but d’humilier ces théoriciennes fondatrices.

Une telle lecture reproduirait un réflexe sexiste et renforcerait précisément les structures patriarcales que cette analyse cherche à rendre visibles. Il s’agit plutôt de rendre visible comment ces femmes ont adopté et performé les codes du système qu’elles tentaient de transformer. Dans un environnement biomédical façonné par des rationalités masculinistes, elles ont été contraintes d’endosser les formes de légitimité reconnues par cet ordre discursif pour faire exister la discipline infirmière. Elles ont « joué le jeu » du pouvoir scientifique paternaliste pour progresser et occuper une place dans l’arène académique, reproduisant les gestes performatifs d’une scientificité normative. C’est ici que le parallèle avec l’art du *drag* devient particulièrement révélateur. Ce déplacement permet de lire autrement le métaparadigme infirmier lui-même. Il expose ses propres performances colonisatrices et paternalistes et montre comment il peut être instrumentalisé à des fins néolibérales, c’est-à-dire récupéré par des logiques de marché et de gestion individualiste sans remettre en question

les structures de pouvoir qui produisent les inégalités, tout en étant présenté comme pensée critique ou soins inclusifs. Il invite également à se demander si les concepts centraux de la discipline, soit la santé, l'être humain, le soin et l'environnement, ont déjà répondu, ou pourraient répondre, à des réalités et contre-cultures *queer*.

L'art du *drag* révèle que pour exister dans l'écosystème néolibéral de la santé une discipline doit continuellement performer sa légitimité scientifique en adoptant les codes mêmes du système qu'elle prétend transformer. Selon cette perspective, le métaparadigme permet à la discipline infirmière de se présenter comme progressiste, inclusive, transformatrice, tout en maintenant intactes les structures de pouvoir qui excluent systématiquement les savoirs qui ne se conforment pas aux discours dominants. L'art du *drag* expose un paradoxe structurel. Les sciences infirmières ne peuvent pas exister comme discipline scientifique reconnue sans adopter les codes du pouvoir patriarcal et néolibéral, mais cette adoption vide de leur substance les concepts censés être émancipateurs. Le soin devient alors une performance institutionnelle visible et normative plutôt qu'une praxis critique, c'est-à-dire une pratique réflexive orientée vers la transformation des rapports sociaux et des conditions produisant les inégalités. L'environnement devient globalisation plutôt que décolonisation, le savoir devient instrument de contrôle plutôt que vecteur de libération. La discipline est prise dans un message contradictoire. Pour avoir le pouvoir de transformer l'expérience de santé d'une personne, elle doit se conformer aux structures de pouvoir existantes, mais cette conformation neutralise précisément son potentiel transformateur.

Face à ce constat, le projet de recherche création participative et *queer* ne propose pas simplement une critique au système de santé. Il ouvre une voie de résistance. Si ces espaces disciplinaires sont irrémédiablement structurés par des logiques oppressives, alors c'est dans

la transgression qu'il est possible de reconnaître des expériences de guérison véritable⁶ des populations trans* et non binaires et de toutes celles qui existent aux marges du métaparadigme. La transgression n'est pas ici un acte de rébellion, mais une nécessité éthique et épistémologique.

L'art du *drag* révèle que tenter d'adapter ou de réformer le métaparadigme pour le rendre plus inclusif reproduit la même performativité normative. La question devient alors celle-ci : comment performer le soin autrement, de sorte qu'il reconnaisse les expériences que ce dispositif néolibéral place en marge ? Comment créer des pratiques de soin qui refusent de performer les codes de la légitimité scientifique patriarcale ? Comment développer des savoirs qui n'ont pas besoin de reproduire ce qui est attendu de la science pour être valides ? Comment pratiquer un soin qui transgresse plutôt qu'il ne se conforme ? En effet, c'est dans cette transgression que réside la possibilité d'un soin transformateur, que nous appellerons des expériences de guérison.

1.5. Question et objectifs de recherche

Par conséquent, cette thèse souhaite reconnaître et comprendre des expériences de guérison à partir de la perspective des personnes trans* et non binaires pour élargir les sciences infirmières. Elle vise à approfondir notre compréhension des expériences de guérison chez des personnes vivant une trajectoire transidentitaire et non binaire, par le biais d'une recherche création participative *queer*. Cette approche méthodologique, centrée sur la cocréation de connaissances avec les cochercheuses, est fondamentale pour saisir la complexité et la richesse de leurs expériences. La question de recherche proposée est : En quoi l'art du *drag* peut-il permettre des expériences de guérison pour les personnes vivant une trajectoire transidentitaire ou non binaire ?

⁶ Une vérité produite dans un rapport à soi, dans un régime de pouvoir et dans des pratiques discursives qui fabriquent ce que le sujet peut dire de soi (Foucault, 2001).

Les objectifs sont les suivants : 1) Explorer les expériences de guérison associées à la pratique de l'art du *drag* rapportées par des personnes trans* et non binaires. 2) Comprendre les formes de langage utilisées dans l'art du *drag* comme expérience de guérison. 3) Déterminer en quoi/comment la participation à cette recherche offre en elle-même une expérience de guérison pour les cochercheuses et membres de l'auditoire.

1.6. Positionnement de la personne chercheuse et pertinence de la recherche

J'entame ce projet doctoral à partir de mon expérience en tant que personne issue des communautés *queer* canadiennes et suisses, dont le genre ressenti se situe au-delà de celui assigné à la naissance. Cette expérience est un lieu de production de savoir, un point d'entrée épistémologique et politique à partir duquel se déploie notre démarche de recherche. Une réflexion située exhaustive a été produite afin de documenter ma position de chercheuse artiste au sein du projet *Healing Drag* (voir Annexe C).

Dès l'adolescence, les blessures linguistiques ont traversé mon corps avant que je puisse les nommer. Ce souvenir peut sembler banal, voire anecdotique, mais il illustre ce que Butler (1997/2021) décrit, bien que je n'eusse pas encore lu ses écrits à ce moment, soit la blessure linguistique comme atteinte ontologique et somatique qui affecte les conditions mêmes de son existence sociale. La boule au ventre en passant les portes de la polyvalente, la tension dans l'échine, la pression dans mes cordes vocales pour parler sur une tonalité jugée acceptable, les angines à répétition. Mon corps portait ce que le langage imposait.

C'est dans l'art que j'ai d'abord trouvé apaisement. Le théâtre, la danse, puis plus tard l'art du *drag* m'ont offert des espaces où le corps pouvait parler autrement, excéder les mots qui le blessaient. Devenant infirmier·e, j'ai porté cette intuition dans ma pratique clinique. Ces expériences m'ont conduit·e à une question qui ne me quittait plus : pourquoi ai-je plus l'impression de soigner sur scène, en *DragQueen*, qu'au chevet de mes patient·es ? Cette

question a pris une forme collective lors d'un évènement festif transpédégouines⁷, dans un squat en Suisse romande, où des artistes *drag* trans* et non binaires m'ont demandé :

« Princesse GenderFuck⁸, les infirmières savent-elles comment on se guérit du cistème⁹ ? ».

De cette conversation sont nées de grandes discussions sur ce qu'est le soin, la performance, le corps et l'art du *drag*, mais surtout un désir collectif d'investiguer la question. C'est depuis cet espace communautaire, situé et incarné que la question de recherche et les objectifs ont émergé, coconstruits par et pour les personnes concernées, bien avant que quiconque n'ouvre un manuel de méthodologie.

Ce régime d'énonciation, façonné par des expériences de marginalisation, de blessures et de trauma, mais aussi par des espaces de création, de militance et de guérison radicale, ne peut être conçu comme extérieur à l'objet de recherche. Il est relationnel, corporel, mouvant et produit dans l'interaction. Suivant Bourcier (2018), cette imbrication du vécu et de la production du discours ne constitue pas une faiblesse méthodologique, mais une condition d'accès à la contre-culture *queer*, dont la compréhension nécessite une implication corporelle et affective.

Artiste *drag* depuis 2019, j'ai mobilisé cet art dans l'ensemble de cette recherche. Il dévoile des structures de pouvoir en sciences infirmières, agit comme méthode de recherche et comme un dispositif de transfert de connaissances. C'est depuis cette trajectoire collective, née d'une conversation dans un squat et nourrie par des expériences de blessures et de

⁷ Le terme « transpédégouine » désigne un néologisme militant développé dans les espaces *queer* francophones ; il participe à la réappropriation et à la subversion des catégories injuriantes pour fédérer les identités et pratiques minoritaires au sein des mobilisations féministes et *queer* (Lorenzi, 2017).

⁸ Mon nom d'artiste est Princesse GenderFuck. Le terme Princesse a été choisi dans une logique de retournement du stigmat (Foucault et al., 2001; Goffman, 1963/2022). Le terme GenderFuck provient des mouvements *queer* nord-américains. Il désigne une pratique de subversion et de brouillage intentionnel des normes de genre par la performance et la provocation. J'ai entendu ce terme pour la première fois lors d'un souper, entre amis, où nous expérimentions l'art du *drag*. Lorsque j'ai lu *I want to ridicule and destroy the whole cosmology of restrictive sex roles and sexual identification* (p. 16), extrait de l'article *Genderfuck and Its Delights* par Lonc (1974), j'ai compris et voulu rappeler qu'il y a eu des personnes comme moi avant, qu'il y en a aujourd'hui et qu'il y en aura toujours.

⁹ Le terme militant *cistème* désigne, de façon critique et satirique, le système cisnormatif qui organise et contraint les vies trans* et non binaires. Il sert à nommer les rapports de pouvoir qui structurent l'accès aux droits, aux soins et à la reconnaissance.

résistances partagées, que la recherche création participative s'est imposée comme approche. Elle permet de revaloriser les savoirs situés, les récits incarnés et les esthétiques de la résistance, en refusant la disqualification de l'intuition, du corps et de l'imaginaire dans la production des savoirs infirmiers. Ce choix n'est pas seulement méthodologique. Il est politique, collectif et ancré dans le vécu des cochercheuses. La pertinence de ce projet réside dans le processus de transformation locale qu'il a su créer, où l'acte de recherche lui-même a contribué à la déconstruction des discours normatifs chez des citoyen·nes de la ville de Lausanne et à la reconnaissance d'expériences de guérison méconnues, sous-estimées, voire interdites.

CHAPITRE 2 : RECENSION DES ECRITS

Ce chapitre adopte une conception de la recension des écrits alignée avec les recherches créations et les démarches participatives. En recherche création, la recension ne suit pas une logique cumulative classique. Elle relève d'un geste méthodologique situé, réflexif et surtout créatif. Elle sert moins à stabiliser un champ qu'à rendre visibles des tensions, des absences et des déplacements épistémologiques (Kampen et Forest, 2023; Leavy, 2019). Conformément aux approches participatives, la recension est conçue comme un processus évolutif et dialogique. Les écrits ne sont pas mobilisés comme des autorités stabilisées, mais comme des partenaires de réflexion entrant en dialogue avec les savoirs des cochercheuses, les expériences vécues et les enjeux de transformation portés tout au long de la recherche (Burns et al., 2021; Kwan et Walsh, 2018).

2.1. Culture *drag*

Les écrits en histoire de l'art, en études afro-latino-américaines et en études de genre montrent que l'art du *drag* possède des ancrages historiques et culturels bien antérieurs à sa médiatisation contemporaine, notamment à travers *RuPaul's Drag Race* (Bailey, 2013; Davenport, 2017; Halberstam, 2018; Meyer, 2002). Le *drag* y apparaît comme une pratique contre-culturelle étroitement liée aux trajectoires des personnes trans* et non binaires, en raison d'un désir commun de jouer ou de contester l'hégémonie des discours binaires sur le sexe et le genre (Newton, 1979; RTS, 2020). Plutôt qu'une origine unique, les écrits invitent à penser le *drag* comme une série d'émergences situées, parfois parallèles, inscrites dans des contextes sociaux et politiques distincts. Des formes de personnification féminine apparaissent ainsi dans diverses traditions théâtrales, souvent liées à l'exclusion des femmes de la scène, où le costume, le maquillage, le geste et la dramaturgie deviennent des technologies corporelles centrales (Matić, 2016). Le *kabuki* japonais constitue un exemple

d'institutionnalisation de ces pratiques, davantage orientée vers la régulation sociale que vers la subversion explicite des normes de genre (Isaka et Morinaga, 2016).

Aux États-Unis, le développement du vaudeville à la fin du XIX^e siècle contribue à populariser le travestissement scénique comme forme de divertissement, tout en l'inscrivant dans des régimes de visibilité ambigus, oscillant entre fascination et scandale. Les premières occurrences documentées des termes *drag* et *camp*¹⁰ apparaissent dans des archives judiciaires et médiatiques, soulignant une origine liée à la matérialité vestimentaire, à la théâtralité et à la réaction publique, plutôt qu'à une identité stabilisée (Joslin et Wardrop, 2015). L'étymologie de *drag* comme acronyme de *Dress As A Girl* relève ainsi d'une reconstruction a posteriori sans fondement historique (Velour, 2023). Les trajectoires de William Dorsey Swann et de Julian Eltinge rendent visible une tension historiquement structurante dans l'histoire du *drag* (Doonan, 2019; Joseph, 2020). Swann, anciennement réduit en esclavage, développe le *drag* comme pratique communautaire et politique clandestine, organise des bals à la fin du XIX^e siècle et se revendique comme *Drag Queen*, introduisant la notion de *Queen* comme geste de revendication plutôt que de conformité (Doonan, 2019). À l'inverse, Eltinge incarne une forme de *drag* institutionnalisée et médiatiquement reconnue, dont la visibilité reste conditionnée par la blancheur, la respectabilité et l'hétérosexualité publique. Cette opposition met en évidence une ambivalence durable du *drag*, pris entre dissidence issue des marges et acceptation conditionnelle par la culture dominante (Goldberg et Beemyn, 2021). Ainsi, le *drag* s'inscrit historiquement dans un rapport instable à la reconnaissance sociale, oscillant entre célébration et répression. Cette ambivalence aide à comprendre le *drag* non seulement comme forme artistique, mais comme expérience située, où le corps, la visibilité et le risque participent pleinement à la production de sens.

¹⁰ Esthétique *queer* ironique et théâtrale, la notion de *camp* sera expliquée plus bas (pour une explication exhaustive voir *Notes on 'Camp'*, 1964, de Susan Sontag).

En Europe francophone, le *drag* s'est structuré principalement à partir des scènes de cabaret et de transformisme. Des figures comme Bambi et Coccinelle occupent une place centrale, non en raison d'un militantisme déclaré, mais par la visibilité publique de femmes trans* dont les trajectoires ont généré un effet politique rétrospectif, dans un contexte de reconnaissance restée conditionnelle (Foerster, 2006). L'ouverture du cabaret de Michou en 1956 prolonge cette lignée en installant une scène fondée sur l'*embodiment*¹¹ de figures populaires et une esthétique accessible, ancrée dans la culture montmartroise (Gatignol, 2022). Transformisme, travestissement et *drag* y coexistent comme pratiques proches, sans hiérarchie stabilisée.

En Suisse romande, le mouvement *drag* suit la culture française, avec une forte orientation sur l'activisme et la reconnaissance des trajectoires en situation de marginalité, dans la partie romande (RTS, 2020, 2025; RTS Info, 2020). Le *drag* se voit plus fortement mobilisé et exposé comme forme de militance culturelle avec et pour les trajectoires trans* et non binaires (Babylonia, 2021; Turcotte, 2019, 2023). Différentes associations ainsi que des artistes, comme Catherine D'Oex, utilisent le *drag* afin de réaliser de l'éducation sexuelle, dans les lieux de libération sexuelle, comme le sauna *Pink Beach* à Lausanne (Morier-Genoud, 2021).

2.2. *Mariposas, Radical Faeries* et les *Sisters of Perpetual Indulgence*

Les écrits portant sur les *Radical Faeries*, les *Sisters of Perpetual Indulgence* et les *Mariposas* permettent de penser l'art du *drag* comme une expérience de guérison incarnée, collective et un état de seuil, qui se déploie en dehors des cadres institutionnels biomédicaux, religieux et normatifs. Dans ces trois configurations, la guérison ne correspond ni à une correction

¹¹ Le terme *embodiment* est conservé en anglais comme substantif, ses traductions francophones ne rendant pas pleinement ses dimensions *queer*, relationnelles et performatives. Sous forme adjectivale ou descriptive, « incarné·e », « incarnation » ou « vécu incarné » sont privilégiés.

identitaire ni à un retour à un état antérieur, mais à un processus de transformation vécu à travers le corps, le travail performatif et la relation communautaire.

Chez les *Radical Faeries*, un mouvement spirituel et politique *queer* né à la fin des années 1970, le *drag* contribue à la création d'espaces de seuil (la notion de liminalité sera développée ultérieurement dans la thèse) où les normes de genre et les hiérarchies sexuelles sont suspendues. Ces espaces favorisent des pratiques corporelles et rituelles, comme les *No Talent Show*, qui permettent une résignification de l'efféminement masculin historiquement stigmatisé, transformé en ressource expressive et relationnelle (Hennen, 2008). Le *No Talent Show* est décrit comme un espace où « tu peux performer ce que tu ne pouvais pas faire, jouer ou être, mais que tu aurais aimé faire quand tu étais petit·e », explique¹² une *Faerie*. Le *drag* y agit comme un support de reconnaissance mutuelle, de sécurité émotionnelle et de soin collectif, notamment face aux traumatismes liés à l'homophobie, à l'isolement social et aux pertes liées au VIH (Kuennemeier et al., 2013).

Les *Sisters of Perpetual Indulgence* (ci-après les Sœurs), un ordre international de « nonnes » *queer* engagé·es dans l'activisme communautaire et la prévention du VIH/SIDA, mobilisent le *drag*, le *camp* et la parodie religieuse comme outils explicites de guérison communautaire. Le *camp* désigne une esthétique et une stratégie *queer* fondée sur l'incongruité et la théâtralité, comprise non comme une essence, mais comme une relation située entre objets, pratiques et subjectivités (Newton, 1979). Il agit comme une sensibilité esthétique qui neutralise l'indignation morale et ouvre un espace de jeu et de possibles (Sontag, 2018). Il consiste aussi à réinvestir des formes culturelles désuètes par une torsion ironique et *queer*, subtile ou subversive (Wilcox, 2018). Les performances des Sœurs visent à désamorcer la culpabilité, la honte et la peur associées à la sexualité, à la maladie et à la mort, en particulier dans le contexte de la crise du SIDA (Fuller, 2025; Wilcox, 2018). En

¹² Flamingo (*Faerie*). Communication personnelle, 20 février 2026.

détournant les rituels religieux, les Sœurs transforment des dispositifs historiquement oppressifs en espaces de soin, de prévention et de joie partagée. Cette performativité produit un effet de guérison réciproque, tant pour les communautés rencontrées que pour les Sœurs elles-mêmes, qui décrivent un sentiment d'alignement corporel, de vocation renforcée et de bien-être lié à l'*embodiment drag* (Balass, 2012).

Les *Mariposas* de la Güinera sont un groupe d'hommes gays et de personnes *queer* vivant dans un quartier ouvrier périphérique de La Havane, Cuba, qui pratiquent le *drag* de façon improvisée et collective, en dehors de tout circuit commercial. L'analyse de Wesling (2012) sur ce groupe permet d'élargir la compréhension de la guérison en la situant dans le rapport entre corps, travail et matérialité. Chez les *Mariposas*, le *drag* est un travail incarné, fait de discipline et de répétition, mais radicalement étranger à toute logique de productivité. Leur performance repose sur une imitation volontairement imparfaite de la féminité, un « échec » joué qui critique les idéaux de perfection et de réussite, tout en ouvrant un espace de devenir et de transformation (Nigianni et Storr, 2009; Wesling, 2012). Par le *camp* et la parodie, cette pratique crée une distance collective face à l'aliénation et permet de se réapproprier, par le corps et l'affect, le processus même par lequel le genre se fabrique (Bourcier, 2018).

L'art du *drag*, tel qu'il est pratiqué par les *Radical Faeries*, les *Sisters of Perpetual Indulgence* et les *Mariposas*, peut être compris comme une expérience de guérison. Il ne corrige pas des identités blessées, mais crée des conditions corporelles, matérielles et relationnelles permettant à des personnes en situation de marginalité de se reconfigurer collectivement, à travers le corps, le travail performatif et la fabulation de devenirs possibles. Dans ces trois contextes, la guérison émerge d'une expérience incarnée fondée sur la vulnérabilité partagée, le rituel, l'humour et la joie. Le *drag* n'y vise ni l'illusion esthétique ni la stabilisation identitaire, mais la création de conditions relationnelles où les corps cessent

d'être évalués pour devenir des lieux de présence, de reconnaissance et de transformation. La guérison prend ainsi la forme d'un processus collectif, où le soin circule entre les fées, les sœurs ou les papillons (les *Radical Faeries*, les *Sisters of Perpetual Indulgence* et les *Mariposas*) et où la performance agit comme médiation entre douleur, mémoire et création de sens.

2.3. Les expériences de guérison performatives

La recension des écrits présentée ici a été construite pour répondre aux exigences épistémologiques d'une démarche participative et créative. Cette orientation a rendu nécessaire le recours à des formes d'organisation du savoir qui s'écartent de la progression linéaire habituelle. La section adopte en ce sens une organisation rhizomatique au sens de Deleuze et Guattari (2009), dans laquelle le texte progresse par connexions, déplacements et retours, sans centre unique ni ordre prédéfini. Les concepts, les expériences rapportées par les cochercheuses et les écrits scientifiques y sont mis en relation selon une logique de parcours multiples et hétérogènes, parfois complémentaires, parfois en tension. Cette forme rend visible une recension construite au fil de la collecte et de l'analyse des données, selon une progression inductive propre aux démarches qualitatives (Fortin et Gagnon, 2022).

Cette organisation rhizomatique implique un mode de lecture particulier, dans lequel certains apports fonctionnent comme des points de bascule interprétatifs. Ces moments s'inspirent de la logique du *reveal* telle qu'elle s'exerce dans l'art du *drag* (Velour, 2023). Le *reveal* désigne un dévoilement scénique intentionnel qui ne livre pas une vérité finale, mais déplace le regard et reconfigure la lecture d'une situation. Retirer une robe, dévoiler une seconde perruque ou illuminer une tenue au cours d'une performance sont autant d'actes de *reveal*. Transposée dans cette recension, cette logique signale des apports qui modifient le cadre de compréhension, introduisent un dialogue analytique ou prolongent une piste inattendue, sans refermer le sens.

Les apports mobilisés proviennent de deux sources articulées. D'une part, les échanges, analyses et savoirs situés produits avec les cochercheuses au cours du processus de recherche. D'autre part, un corpus d'articles scientifiques sélectionnés dans des bases de données en lien direct avec la question de recherche (voir Annexe D). C'est précisément cette articulation entre savoirs expérientiels et savoirs académiques qui soutient l'orientation méthodologique développée au chapitre 3.

2.3.1. Guérir vs soigner

Dès le tout début de cette recherche, entre cochercheuses, le terme « guérir » y est envisagé comme un ensemble de pratiques transformatrices qui émergent dans des espaces où les corps, les récits et les identités peuvent se reconfigurer en dehors des normes dominantes. Cette vision offre un référentiel critique pour appréhender le soin non comme une restauration normative, mais comme un processus situé dans des dynamiques de résistance, de créativité et de subjectivation *queer*. C'est pour ces raisons que, collectivement, il a été décidé d'utiliser le terme de guérison (ainsi que *Healing* en anglais), plutôt que « soin » fortement attaché à la notion de pathologisation et à la médecine. Bien que cette décision ait été intuitive pour le collectif, plusieurs rapprochements littéraires viennent également appuyer ce choix.

Premier reveal

Selon Traynor (2017), le terme soin porte une charge morale produite par une idéologie qui masque les rapports de pouvoir et limite la compréhension de pratiques transgressives qui pourraient être des actes de soin. Cette perspective trouve un écho dans la critique généalogique proposée par Paley (2002), qui montre que la notion même de *care* (soin, en français), dans les soins infirmiers, s'est constituée historiquement comme une idéologie morale produisant des effets de vérité, des attentes comportementales et une moralisation de la pratique. Dans cette vision, le soin agit comme un opérateur discursif prescrivant ce que doivent être les personnes qui offrent des soins, comment elles doivent se

comporter et quels registres émotionnels leur sont socialement accessibles. Il contribue à restreindre les possibilités de subjectivation et à invisibiliser les pratiques transgressives ou hors norme. Afin d'échapper aux présupposés idéologiques qui le cadrent (Butler, 1997/2021; Traynor, 2017), il devient donc nécessaire de contourner les dimensions illocutoires et perlocutoires du mot « soin » et de les « reconfigurer ».

Pour les cochercheuses, la notion de guérison renvoie également au caractère relationnel des premières mesures réparatrices élaborées en psychothérapie. Les mesures réparatrices sont décrites comme des expériences relationnelles permettant de transformer des schémas affectifs façonnés par l'oppression, le rejet et la stigmatisation, en offrant une expérience émotionnelle correctrice par la relation thérapeutique (Alexander et French, 1946). Ces premières approches posaient la guérison comme la possibilité de vivre une relation sécurisante pour contredire les anticipations forgées dans des contextes hostiles. Aujourd'hui, certaines cochercheuses ont rapporté des expériences de guérison vécues avec des PS adoptant des approches transaffirmatives. Ces approches mettent l'accent sur des relations qui valident l'autodéfinition de genre et qui s'opposent à la cisnormativité et à la stigmatisation structurelle (Sansfaçon et Medico, 2021).

Deuxième *reveal*

En dialogue avec cette notion de « relation sécurisante », plusieurs écrits qui abordent l'art *queer* comme expérience de guérison montrent que, face à l'exclusion structurelle des institutions médicales, familiales ou éducatives, les personnes *queer* développent des relations sécurisantes au sein d'espaces communautaires (Balint et al., 2026; Baxter et al., 2022; Gleason, 2024; Litwiller, 2024; Whitten et Azano, 2025), performatifs (Altay, 2025; Burns et al., 2021; Kondo, 2022; Logie et al., 2019; Risk et Garlough, 2022; Tessmer et al., 2025) et numériques (Koerth, 2019; Lizárraga et al., 2025; Malatino, 2020). Ces relations sont décrites comme des formes de soutien collectif offrant validation identitaire (Tessmer et al., 2025),

protection émotionnelle et sentiment d'appartenance (Balint et al., 2026; Whitten et Azano, 2025). D'autres études indiquent que ces relations participent à une transformation des schémas affectifs liés à la stigmatisation (Baxter et al., 2022; Koerth, 2019; Kondo, 2022; Lizárraga et al., 2025). La création de liens de famille choisie (*chosen families*) et de réseaux de soutien communautaire agit comme une « ligne de vie » (*lifeline*), en particulier pour les personnes rejetées par leur famille biologique (Balint et al., 2026; Whitten et Azano, 2025). Des dispositifs performatifs et participatifs, notamment théâtraux, favorisent une reconnaissance incarnée, une empathie accrue et une reconfiguration du rapport à soi et aux autres (Burns et al., 2024; Lizárraga et al., 2025; Logie et al., 2019; Whitten et Azano, 2025). Ces effets sont observés tant chez les artistes que chez le public, soulignant le caractère relationnel et collectif de ces processus (Baxter et al., 2022; Burns et al., 2024; Kondo, 2022). Les espaces performatifs, communautaires et numériques apparaissent comme des lieux privilégiés où cette reconnaissance devient opérante, permettant l'émergence de relations sécurisantes et de formes de guérison situées, non linéaires et non médicalisées (Kondo, 2022; Malatino, 2020; Risk et Garlough, 2022).

2.3.2. Résilience vs radicalité

Pour les cochercheuses, le terme « résilience » est, en quelque sorte, inadapté lorsqu'il est associé à l'art du *drag* comme expérience de guérison. Dans un contexte néolibéral et néoréactionnaire¹³, la résilience amène à une responsabilisation individuelle des problèmes sans prendre en considération les structures sociales oppressives. C'est pour cette raison que la notion de radicalité a émergé des discussions. French et al. (2020) élargissent cette notion de résilience et de relation sécurisante avec l'ajout d'une perspective politique. Leur concept de *radical healing* inscrit la guérison dans un processus où les personnes prennent conscience,

¹³ Le néoréactionnisme désigne un courant politique et intellectuel apparu dans les années 2000 aux États-Unis, structuré autour d'une critique radicale de la démocratie et d'un rejet organisé des acquis des luttes féministes, *queer* et antiracistes, dont l'influence s'est considérablement élargie avec la montée du trumpisme (voir Miranda, 2026).

collectivement, des systèmes d'oppression qui façonnent leurs vies et où elles les surmontent par des actions transformationnelles. Le *radical healing* est défini comme un processus permettant de passer d'une logique de simple survie à une logique de développement.

We define radical healing as being able to sit in a dialectic and exist in both spaces of resisting oppression and moving toward freedom. (French et al., 2020, p. 24)

To sit in a dialectic veut dire accepter la coexistence de deux mouvements. Ici, résister à l'oppression et avancer vers la liberté.

Troisième *reveal*

Les écrits définissent la résilience, issue de l'art *queer*, comme une pratique active de réparation et de reconfiguration sociale, plutôt que comme une simple adaptation (Balint et al., 2026; Logie et al., 2019b; Whitten et Azano, 2025). Cette résilience se construit à travers des relations validantes et des espaces performatifs où la vulnérabilité partagée devient une ressource transformatrice (Risk et Garlough, 2022). En contexte rural ou marqué par l'hostilité politique, le *drag* est décrit comme un véritable dispositif de survie (Whitten et Azano, 2025). Les ateliers de *drag* offrent également un écran de protection (*smokescreen*) permettant de tester des versions de soi sans conséquences sociales permanentes, renforçant ainsi les capacités adaptatives face aux normes de genre restrictives (Litwiller, 2024). La résilience s'articule étroitement avec des formes de résistance aux régimes normatifs de genre, de sexualité et de citoyenneté (Altay, 2025; Balint et al., 2026; Charrett, 2019; Gleason, 2024; Lizárraga et al., 2025; Logie et al., 2019b; Whitten et Azano, 2025). Le *drag* agit comme un perturbateur (*disrupter*) des récits monolithiques et conservateurs, notamment en milieu rural (Whitten et Azano, 2025). Cette résistance s'exprime par un refus de se conformer aux régimes de lisibilité libéraux ou coloniaux, où l'artiste décline l'invitation à la conformité normative (Charrett, 2019). Le *drag* réalisé par des personnes immigrantes mobilise la scène pour contester les régimes frontaliers et réimaginer une citoyenneté sexuelle au-delà des scripts normatifs européens (Altay, 2025). Dans ces pratiques, la vulnérabilité partagée est

explicitement transformée en ressource politique pour rendre visibles les structures oppressives (Risk et Garlough, 2022). L'activisme *drag* transforme la vulnérabilité en une ressource politique permettant de nommer les violences vécues et de les rendre publiques (Altay, 2025; Balint et al., 2026; Charrett, 2019; Koerth, 2019; Lizárraga et al., 2025; Risk et Garlough, 2022; Whitten et Azano, 2025). Le *drag* et le théâtre immersif agissent également comme des vecteurs de changement social en réduisant la stigmatisation, notamment liée au VIH et en cultivant l'empathie collective (Burns et al., 2024; Logie et al., 2019b). Ces pratiques soutiennent des processus de coconstruction d'espaces publics (*worldmaking*) où la dignité, la joie et le soin relationnel deviennent des formes d'activisme et de réparation collective (Kondo, 2022; Lizárraga et al., 2025).

Un écart entre la force illocutoire et les effets perlocutoires du terme résilience apparaît entre les écrits et les propos des cochercheuses. Les écrits critiques mobilisent ce terme pour accomplir un acte illocutoire politique, nommer des capacités collectives de survie, de solidarité et de résistance face aux violences systémiques. Mais cet acte n'aboutit pas aux mêmes effets perlocutoires chez les cochercheuses. Pour iels, le terme produit des effets individualisants. Il donne l'impression que les personnes marginalisées devraient « s'adapter » ou « rebondir » face à des violences structurelles, déplaçant l'attention des structures vers les personnes. Cet écart n'est pas anodin. Il révèle qu'un concept ne possède pas de signification stable. Son effet dépend des rapports de pouvoir, des usages institutionnels et des histoires de violence qui lui sont associées (Butler, 1997/2021). Le refus du terme résilience par les cochercheuses constitue alors une résistance discursive contre des régimes de vérité néolibéraux qui transforment la survie en responsabilité individuelle. Le choix du terme « guérison radicale » permet de préserver la dimension collective et politique des expériences et d'éviter leur réduction à une lecture individualisante.

2.3.3. Art thérapie vs *embodiment*

Deux cochercheuses (Le Nancy Boy et Princess Yuni Mononokini) ont apporté la notion d'art-thérapie comme corpus de connaissance attaché à l'expérience de guérison de l'art du *drag*. Toutefois, l'art-thérapie, telle qu'elle est actuellement perçue et structurée par les cochercheuses, semble moins être un espace d'autonomisation qu'un instrument de surveillance et de régulation. Elle évalue la capacité des personnes à créer, à s'autogérer et à accomplir une tâche considérée comme acceptable. Il a été apporté que les expériences de guérison radicale peuvent se matérialiser par un processus créatif incarné, plutôt qu'une action centrée sur la normalisation. Dans *The Politics of Trauma*, l'autrice Staci Haines (2019) définit la guérison comme un processus d'*embodiment* et d'ouverture du corps. Toute dissociation coupe la personne de son propre vécu sensible, rendant impossible l'accès à l'expérience intérieure (Haines, 2019). Dans cette perspective, guérir consiste à retrouver la capacité de ressentir ce qui traverse le corps et à renouer avec l'énergie vitale fondamentale qui nous anime (Haines, 2019).

Quatrième *reveal*

Les écrits abordent l'*embodiment* comme une modalité par laquelle les corps deviennent des lieux de savoir, de visibilité et de mise en tension des normes sociales (Altay, 2025; Koerth, 2019; Kondo, 2022). L'*embodiment* ne se limite pas à la présence physique, mais désigne la manière dont affects, émotions et rapports de pouvoir sont rendus perceptibles à travers le corps en action (Risk et Garlough, 2022). En ce sens, l'*embodiment* permet de rendre lisibles des expériences de souffrance ou de marginalisation souvent exclues des registres discursifs dominants. Certaines auteurices montrent d'ailleurs que l'expression incarnée d'affects, comme la tristesse, constitue une pratique politique située qui conceptualise une forme de refus incarné des injonctions à la positivité, à la normalisation émotionnelle et à la respectabilité, y compris dans les espaces numériques (Koerth, 2019).

Dans les pratiques *drag* et *Ballroom*¹⁴, l'*embodiment* est décrit comme une technique esthétique et relationnelle qui reconfigure le rapport au regard social. Se mettre en *drag* (*putting in drag*) ne relève pas d'un simple jeu de rôle, mais d'une transformation corporelle qui permet de négocier l'exposition, la vulnérabilité et l'agentivité face aux normes de genre, de citoyenneté et de respectabilité (Altay, 2025; Charrett, 2019). Dans le théâtre immersif et les performances participatives, la coprésence corporelle favorise des formes d'empathie situées, fondées sur la résonance affective plutôt que sur l'adhésion cognitive (Burns et al., 2024; Logie et al., 2019b). Enfin, plusieurs écrits soulignent que l'*embodiment* participe à des dynamiques de subjectivation collective. Parce que les corps performants deviennent des points d'ancrage pour la reconnaissance mutuelle et l'appartenance communautaire, sans exiger transparence identitaire ni conformité normative (Balint et al., 2026; Gleason, 2024).

La notion d'*embodiment* a ouvert une piste vers les écrits sur les clowns hospitaliers. Cette orientation a également émergé du processus de recrutement lui-même : un·e artiste *drag*, intéressé·e par le projet mais écarté·e pour des raisons géographiques, a mentionné pratiquer le *drag* sous forme de clown thérapeutique. Dans les écrits, chez les clowns hospitaliers et thérapeutiques, l'*embodiment* désigne la manière dont le clown est pleinement présent dans la relation (*relational presence*), mobilisant son corps, sa voix, ses mouvements, son costume et l'improvisation pour s'adapter à chaque interaction (Holland et al., 2023). Cette présence relationnelle distingue la performance clown d'une intervention strictement verbale ou symbolique et constitue un mécanisme de ses effets thérapeutiques (Holland et al., 2023). Plusieurs écrits décrivent cet *embodiment* comme une coconstruction immédiate du soin, fondée sur le jeu, la proximité corporelle et l'attention partagée, notamment à travers des techniques telles qu'une animation en binôme, avec l'enfant (Casellas-Grau et al., 2021). Pour

¹⁴ La culture *Ballroom* désigne un mouvement communautaire né à New York dans les années 1970 au sein des communautés noires et latines *queer* et trans*, organisé autour de compétitions de danse et de performance et de familles choisies appelées *Houses* (Bailey, 2013).

les personnes qui assistent à la performance thérapeutique, cette présence incarnée agit comme un régulateur affectif et sensoriel. Les études quantitatives et méta-analyses montrent des réductions significatives de l'anxiété chez les enfants, les parents et les personnes âgées, ainsi qu'une amélioration de la coopération, du bien-être émotionnel et de certains paramètres cliniques, notamment la durée des procédures, la qualité du sommeil et la durée d'hospitalisation (Jacob et al., 2022; Kasem Ali Sliman et al., 2023; Raviv, 2015; Shimshi-Barash et al., 2024). Ces effets sont attribués à l'engagement corporel du clown, qui mobilise le rire, la distraction multisensorielle et le jeu pour restaurer un sentiment de contrôle et d'agentivité. L'*embodiment* possède également une dimension de guérison pour l'artiste clown. Les études qualitatives et autoethnographiques montrent que la performance clown constitue une source de sens, de régulation émotionnelle et de durabilité professionnelle. Les clowns décrivent leur pratique comme un espace de construction de sens (*meaning making*), notamment dans les contextes de maladie grave ou de fin de vie (Peceguina et al., 2025). Le corps performatif devient un lieu de transformation réciproque où la vulnérabilité assumée et la force de la folie (*power of foolishness*) favorisent une circulation des affects bénéfique aux deux parties (Karnieli-Miller et al., 2023, p. 32). Tessmer et al. (2025) soutiennent que pour des raisons également performatives, la participation au *drag* est significativement associée à de meilleurs scores de santé mentale chez les femmes trans*.

Les connaissances situées des cochercheuses et les écrits scientifiques sur l'art *queer* pointent vers une dynamique multiscalaire entre le relationnel, les perspectives critiques et matérielles. Les expériences issues de cette dynamique associent présence au corps, sécurité relationnelle, analyse des oppressions et pratiques artistiques pour transformer des schémas affectifs hérités de la violence en possibilités de devenir *queer*. Il s'agit d'un travail de création de soi et de justice sociale et non d'un retour à une quelconque « normalité ».

2.4. Échafaudage théorique

Cette thèse s'intéresse à des expériences de guérison liées à l'art du *drag*, vécues par des personnes trans* et non binaires. L'échafaudage théorique mobilisé vise donc un double objectif : comprendre comment des normes font exister, blessent, puis rendent possibles des expériences de guérison.

2.4.1. Théorie *queer* et de la performativité

Dans les années 1970, la perspective constructiviste a vu émerger un mouvement de libération auprès des personnes gaies, lesbiennes, bisexuelles et trans*. Cette dynamique s'est progressivement déplacée vers une défense des droits civiques, centrée sur l'égalité et des politiques identitaires plus stables. La culture du *coming out*¹⁵, en associant visibilité à authenticité, a renforcé des modèles de visibilité fondés sur des normes internes à la contre-culture, où les subjectivités les plus conformes devenaient les plus audibles (Sedgwick, 2008). Dans ce contexte, certaines figures, notamment des hommes gais, ont été surreprésentées comme visage public des luttes, en partie parce que leur performance genrée semblait plus compatible avec des attentes hétéropatriarcales dominantes (Bloom, 2008). Sous la pression culturelle et théorique des modèles libérationnistes, ethniques et même séparatistes, les autres personnes issues de trajectoires identitaires préalablement pathologisées ou ignorées ont fait émerger la notion de *queer* comme philosophie de pensée (Jagose, 1996).

Queer provient d'une stratégie de retournement du stigmat. Un terme injurieux se voit repris comme autodésignation et ce retournement devient un acte de subjectivation, souvent décrit comme étant lié à une forme de réparation, de sublimation ou de réappropriation de soi (Jagose, 1996). Les identités *queer* correspondraient à une catégorie non normative, non fixe, fluide, sans pour autant effacer les désignations LGBTIQ, ouvrant ainsi au paradoxe *queer* : une catégorie qui refuse d'être une catégorie. Une posture d'entre-

¹⁵ Le *coming out* désigne le processus par lequel une personne révèle publiquement son orientation sexuelle ou son identité de genre.

deux entre résistance et liberté. En parallèle aux mouvements militants, les critiques des politiques identitaires ont fait émerger un corpus de pensée académique, critique et autoréflexif. Issue de la confrontation entre le comportementalisme et le poststructuralisme de Derrida, Irigaray, Deleuze et Guattari, Kristeva, Wittig et Foucault, la théorie *queer* émerge formellement aux États-Unis au début des années 1990. Dans une perspective *queer*, les notions de subjectivité et d'expérience incarnée occupent une place centrale, notamment dans les analyses de la construction des identités sexuelles et de genre (Jagose, 1996; Serano, 2020). Les prémisses théoriques *queer* démontrent, dans un premier temps, que la subjectivité de la personne se construit par le contact des autres, par des expériences acquises et par le langage (au sens large). Par conséquent, la personne se voit (per)formée par le langage, par son corps et par la répétition de pratiques. Cette fluidité identitaire suppose que les expériences de guérison répétées reliées au langage et au corps peuvent également (per)former la subjectivité de la personne.

Deuxièmement, en s'appuyant sur un large éventail de traditions intellectuelles, dont le féminisme, les théories décoloniales et le transféminisme, la théorie *queer* cherche à déconstruire les politiques identitaires comme fondement politique discriminant, en analysant les régimes de normativité et de performativité qui les soutiennent (Butler, 1990/2006; Foucault, 1976/2014; Holmes et al., 2018). Dans cette perspective, Foucault (1976/2014) montre que la sexualité n'est pas une identité innée, mais une catégorie produite par des dispositifs culturels et discursifs. Les identités politiques qui en découlent, qu'elles soient élaborées par des majorités hégémoniques ou par des minorités marginalisées, sont ainsi envisagées comme des constructions sociales stabilisées par la répétition de récits et de pratiques normatives plutôt que comme des essences naturelles (Butler, 1990/2006; Foucault, 1976/2014; Holmes et al., 2018). Dans ce cadre critique, la « diversité » n'apparaît plus

uniquement comme un outil de libération, mais aussi comme un mode de coercition qui assigne les personnes à des trajectoires identitaires normées (Bordeleau, 2012).

Troisièmement, en déconstruisant les catégories identitaires binaires et en soutenant que les personnes sont sans consistance et sans noyau dur, la théorie *queer* ébranle les discours hégémoniques de la reproduction et du genre. Ce dernier point conduit à la théorie de la performativité, formulée de manière décisive par Judith Butler (1990/2006), qui a soutenu dans son livre *Gender Trouble* que le genre n'est pas une identité fixe, mais plutôt un acte performatif qui se construit par la répétition des normes et des attentes sociales (Butler, 1990/2006). La performativité ne renvoie pas à un acte volontaire ou à un théâtre choisi. Elle désigne des rituels sociaux qui deviennent lisibles par leur répétition, sous contrainte de sanctions, d'interdits et de tabous (Butler, 1990/2006). Butler articule cette thèse à une analyse des régimes discursifs disciplinaires chez Foucault (1976/2014), à l'observation des scènes de travestissement chez Newton (1979) et à l'itérabilité chez Derrida, pensée comme condition de répétition et d'altération du signe discursif (Derrida et al., 2008).

La théorie de la performativité soutient, comme la théorie *queer*, que les personnes se constituent et entrent en relation en rejouant des discours et des normes préexistants, à travers une répétition citative¹⁶ d'énoncés et de gestes dont l'efficacité tient à leur itérabilité, au sens derridien du terme (Butler, 1990/2006). L'itérabilité désigne la capacité d'un signe (mot, texte) à être répété et cité tout en demeurant significatif, même en l'absence de son auteur ou de son contexte d'énonciation initial, en raison d'une structure intrinsèque d'altération et de différence inscrite dès sa première occurrence (Derrida et al., 2008). L'itérabilité est comme « une roue qui tourne sur elle-même », un processus répétitif, toujours identifiable, mais constamment influencé par les contextes et normes environnantes (Derrida et al., 2008, p. 131). Une norme se maintient parce qu'elle se répète. Mais chaque répétition porte une

¹⁶ Le qualificatif citatif désigne le fait que tout acte performatif convoque et répète des normes antérieures, comme une citation implicite, sans qu'aucune personne n'en soit l'origine.

possibilité d'écart, d'altération, de déplacement du sens (Derrida et al., 2008). Ce déplacement ouvre un espace pour penser la guérison comme une résistance, plutôt que comme restauration. La guérison ne signifie pas effacer la vulnérabilité. Elle renvoie à une capacité à habiter autrement les normes, à les rejouer en les désaxant, à rendre vivable des zones qui étaient invivables. En parodiant le genre, le *drag* ne copie pas un original, parce que l'original n'existe pas comme origine pure. Le *drag* expose la structure imitative du genre et sa contingence (Butler, 1990/2006; Newton, 1979). Butler le formule explicitement.

In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself, as well as its contingency (Butler, 1990/2006, p. 187).

Pour cette thèse, cet argument n'est pas seulement théorique. La scène *drag* expose des écarts. Elle rend visibles des possibilités de vie, au niveau du corps, du regard, de la voix, des gestes et de la reconnaissance. Le *drag* devient un lieu où la contrainte normative est exposée et où des subjectivités se reconfigurent par l'expérience.

La théorie de la performativité permet de comprendre le système « sexe genre », à savoir un ensemble de normes et d'attentes sociales associant certains corps, comportements, identités et rôles à des catégories comme « homme » ou « femme », comme un construit social et historique plutôt que comme une finalité naturelle ou biologique allant de soi. Le sexe n'y apparaît pas comme un fait brut antérieur à la culture. Il est déjà interprété, classé et rendu intelligible à travers des normes sociales, médicales et juridiques qui produisent la binarité comme évidence. Le genre ne vient donc pas exprimer un sexe préexistant. Il participe à le constituer comme réalité sociale reconnaissable. Cette perspective poststructuraliste déplace l'analyse des identités vers les conditions de leur production, en montrant que les trajectoires trans* et non binaires ne relèvent pas d'un écart individuel, mais d'un rapport critique à un système normatif qui naturalise ses propres catégories. Dans ce cadre, les identités ne sont ni fixes ni stables. Elles se forment par répétition de normes, de gestes, de discours et de pratiques corporelles, tout en restant ouvertes à des déplacements. Cette compréhension

permet de penser les trajectoires trans* et non binaires non pas comme des anomalies à corriger, mais comme des expériences révélatrices de la contingence du système sexe genre. En rendant visible le caractère construit de ce système, la théorie de la performativité ouvre un espace pour analyser comment certaines pratiques, relations ou scènes sociales permettent de reconfigurer le rapport au corps, à l'identité et à la reconnaissance.

Ce déplacement théorique rend également pensable l'existence d'expériences ayant un effet positif sur la santé. Si la subjectivité se forme dans et par les normes, alors des expériences qui suspendent, déplacent ou rejouent ces normes, comme l'art du *drag*, peuvent soutenir des processus de mieux-être. La santé n'est plus seulement comprise comme un état individuel mesurable, mais comme un processus relationnel, étroitement lié aux conditions sociales de reconnaissance, d'intelligibilité et de sécurité symbolique. Cette perspective élargit la conception de la personne en sciences infirmières. Les modèles humanistes dominants mettent l'accent sur l'autonomie, l'unité et la cohérence de la personne (Beckstead et Beckstead, 2006; Grant, 2016; Rogers, 1995; Suprajitno et Mugianti, 2025; Weaver et Olson, 2006). La lecture poststructuraliste issue de la théorie *queer* invite à déplacer ce cadre. La personne n'y est plus pensée comme stable et autonome, mais relationnelle, traversée par des normes, des rapports de pouvoir et des vulnérabilités différentielles. Intégrer cette lecture permet aux sciences infirmières de mieux saisir comment les expériences sociales, culturelles et corporelles participent à la santé et comment certaines pratiques non médicales peuvent constituer de véritables expériences de guérison pour des populations historiquement marginalisées.

2.4.2. Liminalité

Turner (1969/2017, 1974) explique la liminalité comme un état de passage, un entre-deux où les statuts sociaux se suspendent partiellement et où deviennent possibles des transformations identitaires et relationnelles. Cette définition permet de comprendre les expériences qui

émergent dans des espaces performatifs, comme ceux des Sœurs, des *Mariposas* ou des *Radical Faeries*, mais également dans les écrits en sciences infirmières en contexte organisationnel. Perron et al. (2025) décrivent des situations de dénonciation en santé comme des zones d'entre-deux institutionnels, où l'hypervisibilité et la vulnérabilité augmentent et se cumulent, tout en rendant possibles une mise en critique des dysfonctionnements et, parfois, une transformation collective. Cette articulation ancre la liminalité dans des rapports de pouvoir concrets et permet de situer la guérison comme processus social.

Turner (1988) associe aussi l'état liminal à une intensité affective et corporelle, liée à la suspension d'attentes dominantes et à la mise en scène des corps dans des dynamiques d'inversion et de transgression. La liminalité prend aussi une portée épistémique dans des récits corporels qui reconfigurent les conditions de production du savoir. Gough (2005) conceptualise cette notion à partir d'une expérience de cancer du sein, où le corps opéré devient un lieu de brouillage, entre vulnérabilité et agentivité, nature et artifice, humain et technologique. L'état liminal devient alors un lieu de connaissance. Il ne désigne plus un passage à dépasser. La liminalité devient un espace critique où des normes biomédicales et des scripts culturels se voient mis en défaut par l'expérience. Le corps n'est pas seulement un objet de soin. Il est aussi un lieu de savoir et parfois un lieu de contestation des modèles normatifs du corps, de la santé et de l'identité. Finalement, Turner (1969/2017) propose la notion de *communitas* pour décrire une expérience collective rare, où les hiérarchies se suspendent et d'où émerge un sentiment de cohumanité, fragile et ambivalent. L'état liminal aide à décrire comment une performance où la relation au corps, au temps et au collectif peut constituer un lexique pour décrire des expériences de guérison *queer*.

Cinquième *reveal*

Pour les cochercheuses, les œuvres performatives de Marina Abramović offrent un support pour penser la liminalité comme expérience incarnée, telle que mobilisée par Gough (2025),

les *Mariposas*, les *Faeries* et les Sœurs. Abramović ne conceptualise pas la liminalité comme un état symbolique ou métaphorique, mais comme une condition corporelle produite par la performance, lorsque les cadres dominants de contrôle, de lisibilité et de protection sont volontairement suspendus. Dans ses écrits, elle décrit ces moments comme des états où le corps s'élève, où la douleur, la peur ou la fatigue ne disparaissent pas, mais perdent leur fonction de limite, ouvrant une sensation d'expansion et de transformation subjective (Abramović, 2016). Un exemple particulièrement éclairant est sa performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* performée au *Charlottenborg Art Festival*, à Copenhague en 1975. En brossant violemment ses cheveux et son visage tout en répétant une injonction normative, Abramović met en scène la violence incorporée des normes esthétiques. La performance ne vise pas la représentation. Elle expose, par le corps, la contrainte normative. Le malaise partagé entre l'artiste et le public crée une suspension du temps ordinaire et rend perceptible la violence des attentes de conformité, condition d'un déplacement subjectif (Abramović, 2016; Lund, 2017). Abramović (2016) insiste sur le fait que la performance n'existe que dans le champ partagé entre l'artiste et le public. L'œuvre se construit dans une circulation d'attention, d'affects et de réactions corporelles où la présence du public modifie directement la situation. La vulnérabilité de l'artiste devient alors une condition de possibilité de cette relation et de l'intensification de la présence, pour l'artiste comme pour le public (Abramović, 2016; Lund, 2017; Tylevich et Abramović, 2023). Abramović (2016) montre également que l'effet liminal, sans le nommer explicitement, émerge lorsque la performance ouvre un espace intermédiaire où ni l'artiste ni le public ne maîtrisent ce qui va advenir. Cet entre-deux se construit par une présence partagée, une attention soutenue et une exposition volontaire à l'ignorance (*unknow*) (Abramović, 2025). En se décrivant comme un miroir pour le public, Abramović indique que la performance ne produit pas un message stabilisé, mais

une situation relationnelle où les frontières entre sujet et objet, action et réception, contrôle et abandon, se fragilisent (Abramović, 2016; Lund, 2017; Tylevich et Abramović, 2023).

Cette lecture rejoint une perspective en sciences infirmières où l'ouverture au non-savoir (*unknowing*) peut être pensée comme posture épistémique et relationnelle, tout en étant ici déplacée vers une expérience corporelle construite par un dispositif performatif (Munhall, 1993). Abramović (2016) associe explicitement ces états liminaux à une conception de la guérison comprise comme transformation de la présence. Cette conception permet de situer théoriquement des expériences rapportées par les cochercheuses de cette recherche, sans les confondre avec l'œuvre d'Abramović. Le détour par Abramović permet de soutenir l'idée que la guérison ne se réduit ni à un soulagement symptomatique ni à une restitution narrative. Elle renvoie à un déplacement incarné du rapport au corps, à la vulnérabilité et à la relation (Abramović, 2022; Lund, 2017). .

2.4.3. L'opacité

Le *unknowing* d'Abramović (2016) et de Munhall (1993) appelle à une théorie du soi qui problématise, voire refuse la transparence de tout être humain. Dans *Giving an Account of Oneself*, Butler (2005/2025) soutient que le récit de soi ne relève pas d'une maîtrise totale, mais d'une pratique éthique et relationnelle, toujours partielle, parce que la personne est précédée par des cadres normatifs qui conditionnent ce qui devient dicible, crédible et audible (Butler, 2005/2025). Butler nomme l'opacité de la personne comme conséquence de son caractère relationnel.

The opacity of the subject may be a consequence of its being conceived as a relational being (Butler, 2005/2025, *Against Ethical Violence*).

L'opacité de la personne ne renvoie donc pas à un manque de réflexivité ou à une incapacité individuelle. Elle désigne une condition structurelle de l'existence relationnelle. Une partie de ce qui fait la personne échappe toujours à la conscience, parce que les normes, les attentes et les cadres sociaux qui la rendent intelligible ne sont pas entièrement accessibles ni

maîtrisables (Butler, 2005/2025). La personne ne se connaît jamais de manière complète, car elle se constitue dans et par des relations qui la précèdent. Le récit de soi est toujours produit dans un contexte normatif précis. Il dépend de ce qui peut/doit être dit, reconnu et entendu à un moment donné. Certaines dimensions de l'expérience demeurent alors inarticulables ou inintelligibles, non parce qu'elles seraient confuses, mais parce qu'elles dépassent les cadres de reconnaissance disponibles.

Dans cette thèse, cette notion permet de comprendre les expériences de guérison trans* et non binaires autrement que comme un accès progressif à une vérité intérieure stable. La guérison n'est pas pensée comme une révélation de soi complète ou définitive. Elle prend forme dans des récits situés, traversés par des normes de genre, de santé et de reconnaissance sociale. Ces récits portent les marques de ce qui est autorisé à apparaître et de ce qui reste inintelligible. Reconnaître cette opacité permet de maintenir une relation critique aux cadres qui conditionnent la reconnaissance des vies trans* et non binaires. Elle ouvre un espace où l'expérience de guérison se définit moins par la cohérence identitaire que par la possibilité de vivre, de se dire et d'être reconnu autrement, même de manière partielle et instable (Butler, 2005/2025).

2.5. Synthèse du chapitre 2

Ce chapitre a posé une double fondation. Une première fondation conceptuelle, où l'art du *drag* est compris comme une pratique culturelle et politique, capable de produire des expériences de guérison dans des scènes relationnelles, performatives et incarnées. Une seconde fondation épistémologique, où la recension des écrits est traitée comme un geste situé, dialogique et évolutif. La logique du *reveal* a permis de faire apparaître des tensions, des absences et des déplacements, plutôt que de figer une définition unique de la guérison. Les synthèses empiriques et théoriques convergent vers une même dynamique. La guérison se manifeste comme un processus multiscalaire. Elle passe par la sécurité relationnelle, une

radicalité et la circulation corporelle d'affects entre artistes et public. Elle implique aussi une lecture critique des structures d'oppression, puisque les expériences rapportées et les textes mobilisés décrivent la souffrance comme socialement produite. L'*embodiment* devient une clé d'intelligibilité. Le corps apparaît comme lieu de savoir et lieu de contestation. L'échafaudage théorique organise une montée en généralité, puis une application ciblée. D'abord, la critique *queer* situe les normes comme conditions de possibilité et de blessure. Ensuite, la performativité et l'itérabilité montrent comment la répétition maintient les normes, tout en portant une possibilité d'écart. Puis, la liminalité décrit les zones de seuil où l'exposition et la reconfiguration coexistent, au niveau individuel et collectif. Enfin, l'opacité de la personne propose une éthique de la connaissance partielle, adaptée à des vies rendues illisibles par des cadres dominants. Dans ce cadre, l'art du *drag* devient un site privilégié pour étudier des expériences de guérison, parce qu'il met en jeu, de manière incarnée et relationnelle, la reconfiguration des normes, des récits et des conditions de reconnaissabilité.

Ce chapitre permet de compléter et de critiquer certaines conceptions dominantes en sciences infirmières. La guérison n'y est plus pensée comme une simple restauration individuelle, mais comme un processus relationnel, corporel, performatif et politique. En mobilisant cet échafaudage théorique *queer*, cette thèse développe une compréhension de la personne comme sujet relationnel traversé par des normes et des rapports de pouvoir. Elle contribue ainsi à étoffer les sciences infirmières en contribuant à la reconnaissance du corps comme lieu de savoir, de subjectivation et de transformation.

Comprendre la guérison par le *drag* demande une méthodologie qui accepte le mouvement, la pluralité des scènes et la production de savoirs par le corps. Cette exigence conduit au chapitre 3. La méthodologie y répond par l'ethnodrag, une démarche ancrée dans des pratiques créatives, incarnées, participatives et articulées à une sensibilité ethnographique. Le chapitre 3 décrira comment cette démarche sera mise en œuvre, avec quels dispositifs de

cocréation, quelles modalités de production et de partage des données, quelles pratiques d'analyse et quelles précautions éthiques. Il montrera comment le savoir sera produit par le corps, la performance et dans les conditions concrètes de la relation.

CHAPITRE 3 : METHODOLOGIE

3.1. Filiations méthodologiques de l'ethnodrag

L'ethnodrag s'appuie sur trois filiations méthodologiques complémentaires : l'ethnographie critique, l'ethnodrame et l'enquête incarnée, auxquels s'ajoute une logique de recherche-action participative.

L'ethnographie critique, telle que la définit Madison (2020), ne se limite pas à la description des pratiques sociales. Elle engage une responsabilité de transformation : interroger les injustices, troubler le statu quo et contribuer à l'élargissement des possibles sociaux. L'ethnodrag s'inscrit dans cette filiation en déplaçant l'ethnographie vers un espace performatif où les matériaux empiriques ne sont pas seulement analysés, mais rejoués et transformés par la création artistique.

L'ethnodrame, tel que le décrivent Saldaña (2005), Salvatore (2019) et *queerisé*¹⁷ par Tomczyk (2021), mobilise l'art performatif comme mode d'enquête et de production de savoirs situés. L'ethnodrag s'en distingue par le recours à l'esthétique spécifique du *drag*, qui excède les conventions théâtrales : le silence, le *lipsync*, le costume et le genre y constituent les vecteurs premiers de sens. Le corps est le langage avant d'être le texte.

L'enquête incarnée, telle que la développe Ellingson (2017), pose l'*embodiment* comme principe méthodologique : les savoirs émergent de l'expérience sensorielle, affective et relationnelle des corps, au-delà du dualisme corps-esprit. Dans l'ethnodrag, cet *embodiment* opère à deux niveaux. En premier lieu, dans l'analyse thématique corporelle, où les réactions corporelles collectives participent à la thématisation. Cette méthode consiste en une extension de l'analyse thématique définie par Braun et Clarke (2006) et sera présentée dans la section 3.2.1.3. En deuxième lieu, dans la diffusion, où chaque artiste performe les thèmes coconstruits, selon sa trajectoire et son esthétique propres.

¹⁷ *Queeriser* dans ce contexte veut dire créer une recherche ethnodramatique en tirant parti de points de vue et de propositions théoriques non hétérocentrés.

Enfin, la recherche-action participative (Stoecker et Falcón, 2022) informe la structure relationnelle du projet. Dans l’ethnodrag, les cochercheuses y occupent de multiples positions (personnes chercheuses, concernées et artistes pluridisciplinaires), ce qui élargit leur participation au-delà des décisions méthodologiques pour l’étendre à l’acte créatif lui-même et refuse la dichotomie sujet-objet.

3.2. Devis de recherche ethnodrag

La méthodologie de cette recherche, baptisée *Healing Drag* par notre collectif, s’est appuyée sur un suivi chronologique précis des différentes étapes de conception et de réalisation de la Performance¹⁸. Le but était de documenter la dynamique de la recherche création, au fil du temps et de mettre en évidence l’articulation entre production artistique et analyse scientifique (Figure 3).

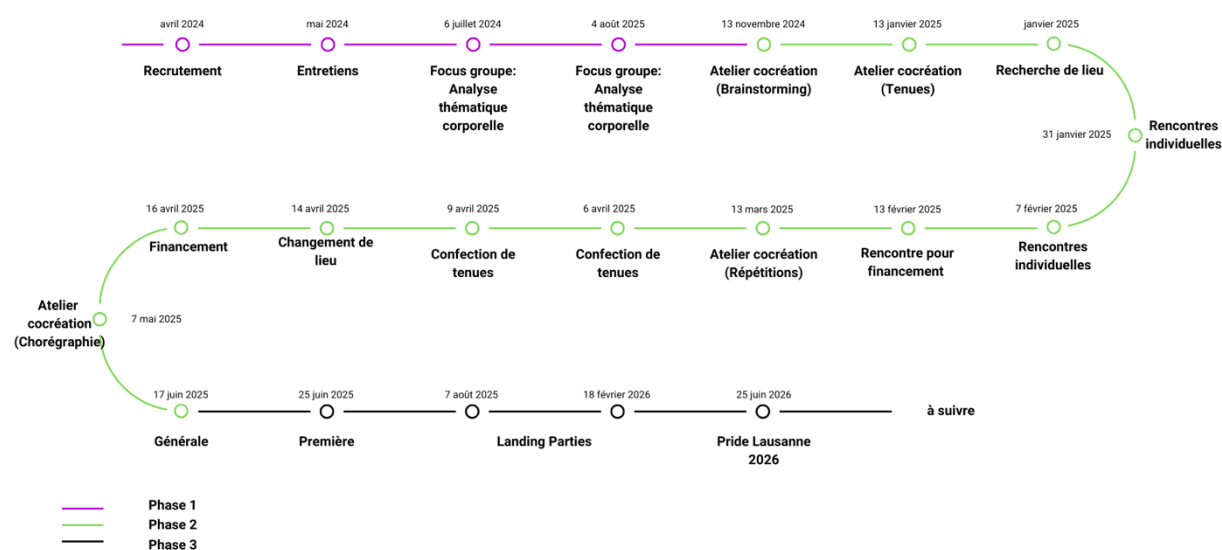


Figure 3 : Frise chronologique du projet *Healing Drag*

La phase 1 a débuté avec le recrutement, s’en sont suivis des entretiens individuels qui se sont déroulés entre avril et mai 2024. Le premier groupe focus a eu lieu le 6 juillet 2024 ; le

¹⁸ Les termes « Générale » et « Performance » ont volontairement été écrits avec une majuscule afin de souligner l’importance symbolique, affective et artistique accordée à ces moments par les cochercheuses. Cette utilisation participe également à reconnaître ces événements comme des espaces performatifs singuliers et significatifs dans le processus de recherche création.

processus a débuté par l'analyse des verbatims, c'est-à-dire des retranscriptions textuelles des paroles des cochercheuses, ce qui a amorcé la structuration des résultats théoriques. Les analyses de la phase 1 ont été consolidées le 4 août 2024 avec la finalisation des thèmes des cochercheuses. Quatre ateliers cocréation ont structuré la phase 2. Le premier, en novembre 2024, a exploré la traduction artistique des résultats théoriques issus de la phase 1. Le deuxième, en janvier 2025, a été consacré au design des tenues avec la styliste Safia Semlali. Des rencontres individuelles ont complété ce processus pour les cochercheuses qui ont dû s'excuser d'un atelier cocréation. Le troisième atelier, en mars 2025, a permis de finaliser la narration scénique. Le quatrième, en mai 2025, a porté sur la scénographie et les chorégraphies. Une identité visuelle a été cocréée avec l'artiste Tisane Froide pour inscrire le collectif dans le programme du Mois des Fiertés 2025. Le lieu de performance, initialement prévu ailleurs, a été remplacé par la Cave du Bleu Léopard¹⁹ à la suite de contraintes logistiques.

La phase 3 a été lancée le 17 juin 2025 avec une première représentation, nommée la Générale, ouverte au public. La Performance publique s'est tenue le 25 juin 2025 devant également environ 150 personnes. Trois séances de débriefing collectif, les *Landing Parties*, ont structuré nos retours réflexifs entre juin 2025 et février 2026. Lors de ces rencontres, nous avons également visionné la Performance enregistrée, analysé collectivement les questionnaires du public et corédigé des résultats. La dernière séance, en février 2026, a marqué symboliquement la clôture du processus de recherche par un repas partagé et un temps de célébration. En juin 2026, le collectif a été invité à performer à la Pride de Lausanne 2026.

¹⁹ La Cave du Bleu Léopard est une salle de concert et de spectacle vivant au sous-sol du bistrot éponyme, rue Enning 10 à Lausanne. Elle constitue un lieu de rencontres incontournable de la scène culturelle alternative lausannoise depuis 1992.

3.2.1. Phase 1 : Écoute

Compte tenu du caractère incarné et créatif de l'ethnodrame, la collecte des données et l'analyse se sont développées de manière simultanée et interdépendante. La démarche est donc présentée de façon chronologique afin de refléter le processus réel de la recherche.

3.2.1.1. *Recrutement des artistes*

L'objectif était de recruter cinq à six artistes *drag* trans* ou non binaires, afin de permettre une analyse qualitative approfondie et une collaboration étroite. Le recrutement a débuté par une publication Instagram sur mon compte d'artiste *drag* (Princesse GenderFuck). En 24 heures, la publication avait été vue plus de 5000 fois, « aimée » plus de 300 fois, partagée plus de 30 fois et enregistrée plus de 20 fois. Les commentaires sous la publication appréciaient unanimement le questionnement de l'art du *drag* comme acte de soin ou expérience de guérison et signaient la pertinence et la visibilité du projet dans les communautés ciblées (Oudat et Bakas, 2023). Le succès de ce recrutement s'ancre dans un processus amorcé dès 2019. En me produisant moi-même à titre d'artiste *drag* dans des lieux où cette pratique était peu présente, j'ai progressivement mis en place, sans l'avoir anticipé, une dynamique de mobilisation qui m'a permis de rejoindre des publics éloignés ou sous-représentés. Cette expérience soutient 1) que les démarches marquées par des rencontres et des engagements multiples permettent de rejoindre durablement des publics peu accessibles du fait de barrières sociales ou culturelles (Barone et Eisner, 2012; Le Coguiec et al., 2006; Reason et Bradbury, 2008) et 2) que l'engagement personnel enrichit la production de connaissances et la pertinence de la recherche (Laperrière, 2013).

Le recrutement reposait sur le principe du « premier·ère arrivé·e, premier·ère servi·e ». Chaque inscription était suivie d'une rencontre en personne pour expliquer avec transparence les étapes clefs, les implications à long terme, les modes de valorisation des productions artistiques/créatives et la propriété intellectuelle. Les objectifs demeuraient à cette période

encore flexibles afin de respecter la possibilité d'ajustement continu dans des pratiques créatives collectives (MacNeill et al., 2021; Ozano et al., 2020). Les artistes disposaient ensuite d'un temps de réflexion, soit environ 24 heures, pour confirmer leur engagement à titre de cochercheuse par le formulaire de consentement (Annexe E). Chaque cochercheuse était ensuite invité·xe à proposer un ou plusieurs critères supplémentaires permettant d'accroître la diversité intersectionnelle du groupe (Baum et al., 2006; Chevalier et Buckles, 2013; Reason et Bradbury, 2008). Or, les artistes recruté·xes selon le principe de « premier·ère arrivé·e, premier·ère servi·e » répondaient déjà spontanément à l'ensemble de ces critères. Le groupe, nommé *Healing Drag*, s'est ainsi constitué à travers une convergence inattendue entre l'ordre des inscriptions et les besoins de diversité exprimés collectivement, notamment en termes de neurotypes, de vécus liés au racisme, à la précarité, de styles de *drag* et de différences générationnelles.

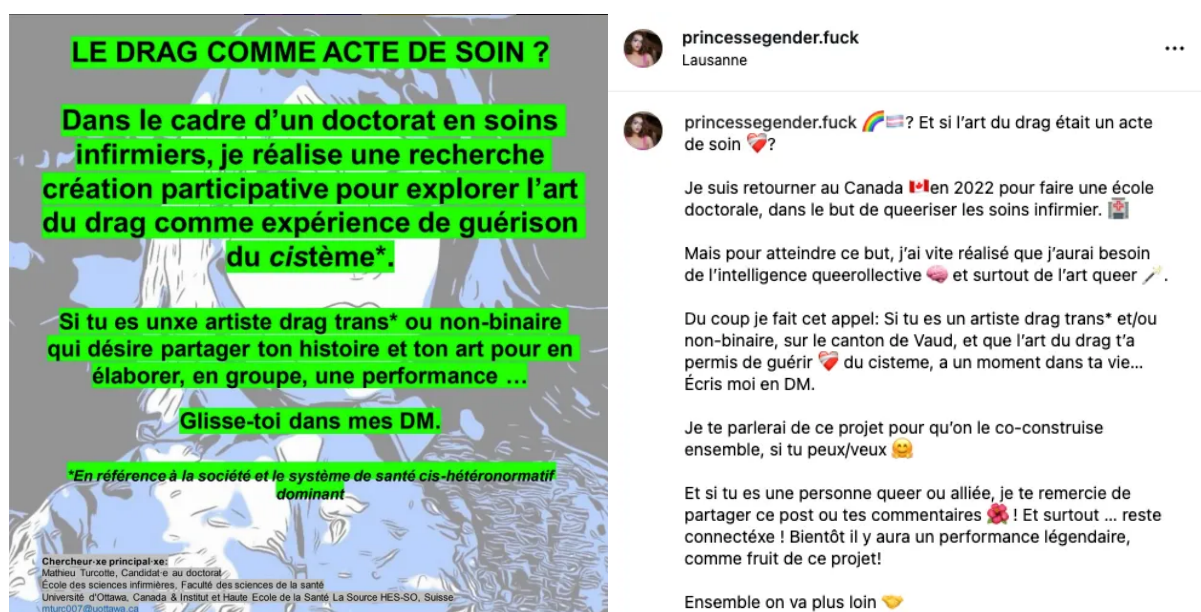


Figure 4 : Publication *Instagram* pour le recrutement

Note. Publication Instagram de Princesse GenderFuck, 5 avril 2024. Le descriptif mentionné à droite correspond au commentaire associé à la publication. Récupéré de <https://www.instagram.com/p/C5oNwfiI-a1/?igsh=MWN4NDkyNWJnc2tocw==>

Lors du recrutement, cinq autres artistes n'ont pas été retenus en raison de leur éloignement géographique. Ces critères d'exclusion visaient à préserver la dynamique de mutualité au sein du groupe et à éviter d'imposer un fardeau logistique disproportionné (Smith et al., 2021). Toutefois, les artistes ont été invité·es, dans un second temps, à jouer le rôle d'œil extérieur sur les performances, enrichissant ainsi la réflexivité du processus (Bergold et Thomas, 2012).

Les artistes qui ont accepté d'être cochercheuses pour le projet sont : Le Nancy Boy, Princess Yuni Mononokini, Lady Mystery, Veronica Tention, Professor Bee et Feu King. L'ensemble a désiré conserver leur nom de scène et a refusé l'anonymat. Les fiches biographiques de chaque cochercheur·euse sont présentées afin d'exposer leur positionnement situé.

Le Nancy Boy, née en 1978, est une artiste *drag* et employé·e administratif·ve en Suisse. Personne non binaire et francophone, iel utilise les pronoms non binaires et féminins lorsqu'elle performe en *drag*. Son nom de scène provient de la chanson « Nancy Boy » du groupe Placebo (1997). À travers ce choix, elle affirme une réappropriation de termes injurieux, tels que « pédé » ou « tapette », en les transformant en affirmation identitaire. D'éducation judéo-chrétienne, sa formation est de niveau professionnel supérieur. Elle a rendu son statut sérologique public, dans une envie de démythification, en 2016. La vie de Nancy est traversée de trajectoires de santé mentale. Issu·e d'une histoire familiale marquée par une relation exigeante au père et un lien proche avec son adelphe biologique qu'elle nomme son « twin », elle s'appuie sur une famille choisie *drag*, qu'elle a démarrée seule et perpétuée avec son ancienne partenaire romantique, Princess Yuni, comme espace de sécurité et de soutien. Entrée dans l'art du *drag* à la fin des années 1990, elle est devenue une pionnière *drag* en Suisse romande. Son univers, nourri par des références allant de Divine (l'acteur Harris Glenn Milstead) au D^r Frank-N-Furter du *Rocky Horror Picture Show* et par un intérêt pour des

espaces de liberté comme le BDSM, s'oriente vers la célébration de la différence, la visibilité des personnes vivant avec le VIH et l'exploration identitaire. Polyvalent·e, résilient·e et tourné·e vers la communauté, Le Nancy Boy conçoit « *sa Drag* » comme un support de soin, de guérison et salvateur d'un point de vue de sa santé mentale.

Princess Yuni Mononokini (Princess Yuni), née en 1981, est une artiste *drag* et infirmière-ressource en santé mentale de nationalité suisse. Personne non binaire et francophone, elle emploie les accords féminins en *drag*. Sa formation la plus élevée est de niveau baccalauréat universitaire élargi par de multiples formations continues sur la pédagogie et la santé mentale. Issue d'une famille ouvrière qualifiée d'éclairée, elle a grandi dans un milieu attaché à la culture, au respect des peuples premiers et à l'ouverture internationale. Son parcours spirituel évoque un ancrage dès l'enfance dans l'animisme, mais pratiqué dans une culture chrétienne ; elle s'est depuis convertie au bouddhisme qu'elle peut pratiquer conjointement avec l'animisme. Le *drag* traverse sa vie d'adulte : premières expériences à 19 ans, puis pratique régulière depuis ses 36 ans. Célibataire, elle entretient avec Le Nancy Boy la garde partagée d'un chien, un animal qui a participé à la cohésion du groupe *Healing Drag* par son caractère affectueux. Son univers s'inspire de ses racines familiales et de multiples cultures, particulièrement à travers les interactions sociales qu'elle a su tisser dans les pays qu'elle a visités. Marquée par des épreuves personnelles, traumatiques et d'abus, sa démarche artistique s'oriente vers une fédération des peuples et cultures et l'expérimentation identitaire. Polyvalent·e, maternant·e et tourné·e vers l'autre, Princess Yuni associe pratique soignante et pratique artistique pour soutenir l'affirmation de soi.

Veronica Tention, née au début des années 2000, est une artiste *drag* et doctorante, de nationalités suisse et sud-africaine. Personne non binaire transféminine, elle définit son genre comme unique, elle accorde peu d'importance au langage comme politique identitaire. Elle utilise les pronoms féminins en *drag*. Sans appartenance religieuse revendiquée, elle grandit

au contact de sociétés où la religion structure l'espace public sans pratique personnelle.

Neurodivergente, Veronica se dit être « une attiréeuse d'attention professionnelle avec un trouble de l'attention ». Célibataire, son parcours migratoire est marqué par des mobilités successives : naissance en Afrique du Sud, séjours prolongés aux Philippines, au Pakistan et en Éthiopie durant l'enfance, adolescence entre le Guatemala et le Liban ; à 17 ans, elle vit seule à Beyrouth pour terminer sa formation baccalauréat, puis revient en Suisse pour les études supérieures. Élevée principalement par une mère soutenant et vigilante, elle bénéficie d'un cadre d'expérimentation et d'un dialogue étroit. Le *drag* s'impose dès 16–17 ans, puis se poursuit en Suisse : une esthétique hyperféminine assumée comme geste punk, nourrie d'une culture *drag* internationale.

Lady Mystery, né·e en 1999, est un·e artiste *DragQueen* et *DragQueer*, infirmier·ère évoluant en Suisse, francophone. Personne trans* masculine, non binaire, iel emploie le plus souvent les pronoms non binaires et féminins en *drag* pour revendiquer une part féminine visible dans sa masculinité. Lady Mystery débute dans sa carrière soignant·e artistique, après une formation en soins infirmiers. D'éducation protestante, mais non croyant·e ni pratiquant·e, iel s'appuie sur un entourage proche et sur un réseau amical soutenant. Le *drag* traverse son entrée dans la vie professionnelle. Il s'agit d'un désir ancien qui se concrétise par une première performance, lors d'un projet institutionnel dans son école de soins infirmiers, vécue comme un « beau point final » à une période difficile. Le projet *Healing Drag* a été sa deuxième performance à titre d'artiste. Son art est nourri par la culture *queer* et une réflexion sur la fiction politique du genre, le militantisme et le sport. Iel privilégie la subtilité plutôt que la frontalité. Il s'agit d'un art de la transformation qui « fait ressentir » plus qu'il n'assène.

Feu King, né à la fin des années 1970, est un homme trans* et non binaire, de nationalité marocaine vivant en Suisse romande. Francophone, il utilise les accords masculins, affirmant une identité de genre fluide et transmasculine, tout en maintenant une réflexivité sur

les normes et catégories du genre. Son parcours familial s'inscrit dans une éducation marquée par des injonctions à la discrétion et à la conformité. Feu King témoigne d'une forte inscription dans les cultures et réseaux *queer* et trans*, avec une attention à la dimension communautaire et au soin collectif. Sur le plan éducatif et professionnel, Feu King est issu du champ de la sociologie et du travail social, domaines qui nourrissent sa réflexion critique sur la société, le soin et l'identité. Son expérience de vie est aussi marquée par des périodes de précarité, notamment lors de son parcours de transition, qui inclut la réalisation d'une torsoplastie, durant le projet *Healing Drag*. Il a commencé le *drag* en 2021, à la suite d'un premier contact avec la scène *drag* berlinoise à la fin des années 1990. Il décrit cette entrée dans le *drag* comme une démarche instinctive et ancrée dans le corps. Feu a traversé plusieurs trajectoires liées à la santé mentale et à la neuroatypie. Le *drag* opère chez lui comme révélateur et agent de transformation : il y trouve la possibilité de restituer sa place, d'habiter son corps pour lui-même et de subvertir les normes de genre à travers des performances oscillant entre masculinités et nudité politique. Le choix du nom de scène, Feu King, est intimement lié à son histoire de vie : diminutif d'un surnom d'ami (Feufollet), il devient son prénom de transition sociale, enrichi de « King » dans un geste à la fois instinctif et revendicatif.

Professor Bee, né à la fin des années 1990, est une personne transmasculine queer et francophone, de nationalité suisse. Il est actif dans l'univers du *drag* et engagé sur les réseaux sociaux, notamment sur TikTok. Son identité de genre s'inscrit dans un parcours de transition marqué par la prise de testostérone pendant le projet *Healing Drag*. Son parcours familial : sa mère est arrivée du Japon à ses 15 ans, son père est suisse. Ses parents sont en situation de handicap (surdité). Professor Bee a grandi avec une sœur jumelle. Ses parents sont mariés et viennent régulièrement voir ses spectacles. Sur le plan éducatif et formatif, Professor Bee est de religion athée et de formation enseignant. Sa démarche artistique est née d'une inspiration

croisée sur les plateformes numériques. Pour Professor Bee, le vocabulaire et les échanges propres à la culture *queer* jouent un rôle central dans l'élaboration de son identité et la construction de son réseau de soutien. Le *drag* est vécu comme un espace de bien-être essentiel, en particulier pour la santé mentale. Il souligne que la performance et la présentation de soi (notamment en *drag*) l'aident lors de phases de dysphorie, apportant du mieux-être, de l'estime et un sentiment de reconnaissance par la communauté. Il est en relation polyamoureuse anarchique.

Princesse GenderFuck, née en 1989 au Québec, est une personne trans* non binaire et genderfluide francophone. Elle utilise les pronoms féminins en *drag*. Elle a entamé une transition sociale en 2022. *Healing Drag* est issu d'un projet doctoral qu'elle décide de concrétiser à l'Université d'Ottawa à la suite de harcèlement lié à son genre. D'éducation catholique, elle quitte le Québec en 2014 pour des raisons professionnelles pour s'installer en Suisse, où elle se construira à travers des parcours universitaires et de militantisme trans*. Infirmière de profession, elle travaille désormais comme académicienne auprès des populations en situation de marginalité. Issue d'une famille soutenance, elle a débuté le *drag* en 2019, ce qui lui a permis de constater qu'elle a plus le sentiment de soigner sur scène qu'au chevet de sa patientèle à titre d'infirmière. Cette prémisse a amorcé les réflexions du projet *Healing Drag* qu'elle a su concrétiser à travers une approche collective. Reconnue comme artiste locale, elle s'est construite une notoriété en raison de ses performances démystificatrices sur le genre, la santé publique et l'humour.

Mon intention était de créer avec six artistes, soit sept avec moi-même. Toutefois, afin d'assurer la richesse et la pertinence du projet, plusieurs rôles secondaires ou ponctuels ont été attribués au cours du processus (Vaughn et Jacquez, 2020). Au total, plus de 26 personnes, 27 avec moi-même, ont participé au projet *Healing Drag*. Le recrutement des technicien·nes, de

la styliste et des couturières a été réalisé à travers mon réseau personnel d'artistes. Le tableau 1 présente ces personnes impliquées ainsi que la ou les phases auxquelles iels ont participé. Leurs identités artistiques ou sociales sont dévoilées avec leur consentement verbal.

	Noms	Phase 1 Entretiens et analyses	Phase 2 Répétitions	Phase 3 Performance
1	Le Nancy Boy	X	X	X
2	Princess Yuni	X	X	X
3	Feu King	X	X	X
4	Veronica Tention	X	X	X
5	Lady Mystery	X	X	X
6	Professor Bee	X	X	X
7	Safia Semlali (styliste)	X	X	X
8	La Belladone	X (couturière)		
9	The Wanda Vision		X (chorégraphe)	X (accueil)
10	DJ BigGina		X (DJ + lumière)	X (DJ + lumière)
11	Aline	X (programmatrice)		
12	Alexandrina Birsan		X (1 ^{re} photographe)	X (1 ^{re} photographe)
13	Alexandre Buffler		X (2 ^e photographe)	X (2 ^e photographe)
14	Christophe Burgess		X (œil critique)	
15	Damien		X (tech. de son)	X (tech. de son)
16	Hayett		X (tech. lumière)	X (tech. lumière)
17	Gilles		X (sécurité)	X (sécurité)
18	Laura		X (habilleuse)	X (habilleuse)
19	Francesco		X (habilleur)	X (habilleur)
20	Vasco			X (<i>Drag Helper</i>)
21	Félicien			X (<i>Drag Helper</i>)
22	Muss Django Gourmet		X (œil critique)	
23	Eolx		X (œil critique)	
24	Eustache Pistache		X (œil critique)	
25	Businesscrip		X (œil critique)	
26	Je — étais mixtes		X (œil critique)	

*Tableau 1 : Liste des personnes impliquées, selon les phases du projet *Healing Drag**

3.2.1.2. Entretiens individuels

Dans la phase 1, chaque entretien individuel comprenait d'abord un bref questionnaire sociodémographique (voir Annexe F) afin de reconnaître la pluralité des subjectivités humaines qui ont su cocréer ce projet de recherche (Bergien et al., 2023), suivi d'un entretien

semi-dirigé d'environ 60 minutes visant à explorer les expériences de guérison associées à la pratique de l'art du *drag*. Les entretiens se sont tenus à mon domicile ou chez les cochercheuses. En ouverture, je me présentais afin de créer un climat de confiance. L'approche relevait d'un entretien dialogique de pair-à-pair, ancré dans une posture réflexive et horizontale (Way et al., 2015), évoluant de manière itérative selon les thèmes évoqués. Le guide d'entretien couvrait des questions d'ouverture, des explorations des dimensions cognitives, affectives et somatiques à travers l'art *queer*, ainsi que des réflexions sur les notions de guérison et de culture *queer* (Annexe G). L'entretien se concluait par un espace laissé aux artistes pour partager tout élément qu'ils jugeaient pertinent.

Les données issues de ces entretiens ont rapidement débordé des possibilités du codage textuel propre à l'analyse thématique traditionnelle au sens de Braun et Clarke (2006). Les cochercheuses décrivaient leurs expériences de guérison à travers les gestes de leurs mains, des mouvements corporels ou encore en imitant d'anciennes réactions corporelles de leur public. Leurs mots variaient considérablement, mais j'étais en mesure de reconnaître certaines similitudes entre leurs mouvements corporels. Le recours à l'enregistrement vidéo aurait constitué la réponse méthodologique conventionnelle à cette observation (Heath et al., 2010). Toutefois, comme plusieurs cochercheuses traversaient des trajectoires transidentitaires ou non binaires, durant la période de recherche, j'ai pris la décision de ne pas filmer les entretiens, pour ne pas soulever des inconforts physiques, autant pour elleux que pour moi (McBride, 2020; McGuire et al., 2016). J'ai plutôt eu recours au dessin et aux notes pour consigner les mouvements corporels et les résonances somatiques, lorsque le vocabulaire courant ne permettait pas de saisir pleinement ce que les cochercheuses exprimaient (Brailas, 2020). Par exemple, dans tous les entretiens, les artistes ont évoqué les notions de « vagues d'énergie avec le public », d'« impulsions » ou d'« énergie qui tourne » ou « circule » et qui fait du bien. Le mouvement qu'ils réalisaient avec leurs mains était le même. J'ai donc

dessiné ce mouvement rapidement dans mes notes (Figure 5). J'ai ensuite conservé précieusement ces notes que j'ai ressorties, lors des groupes focus.



Figure 5 : Dessin illustrant un mouvement récurrent lors des entretiens

3.2.1.3. Analyse thématique corporelle

Cette recherche relève d'une recherche sensible à double titre : par ses enjeux éthiques pour les cochercheuses (Lee et Renzetti, 1990) et par sa dimension sensorielle, où le corps constitue à la fois le lieu de production et le support d'analyse des données (Nal, 2015; Pink, 2009/2015). Cette seconde acception est centrale dans une perspective *queer*, qui reconnaît les expériences incarnées et affectives comme sources légitimes de connaissance (Jagose, 1996; Serano, 2020). C'est dans cette cohérence épistémologique qu'a été élaborée et pratiquée une analyse thématique corporelle. Inspirée par le codage corporel (Ellingson, 2017; Leigh et Brown, 2021), l'analyse thématique corporelle fait du corps le point d'entrée dans l'analyse thématique issue de Braun et Clarke (2006) plutôt qu'une source à traduire avant de coder. Dans cette recherche, cela s'est déroulé en quatre étapes.

Étape 1 : Dans la phase 1, chaque entretien avait été intégralement retranscrit, puis imprimé et relié en livret individuel. En page de garde figuraient la question de recherche et une image choisie en lien avec la personnalité de chaque cochercheuse, pour favoriser l'engagement au moment de la lecture (Gingrich et al., 2024). Ces livrets avaient été distribués avant le premier groupe focus. Les cochercheuses ont ensuite lu leur propre entretien en y repérant les passages ayant provoqué une réaction corporelle. Par exemple : larmes aux yeux, frissons, tensions musculaires, chaleur dans la nuque, etc. L'instruction était simple : « En lien avec notre question de recherche, lis le verbatim et surligne ou note les passages qui font réagir ton corps. » Ce principe reprend des pratiques de sélection en ethnodrame, où l'on retient les segments pour leur force performative et leur capacité à porter la question de recherche en situation de performance (Salvatore, 2019). Toutefois, ici, cette logique est redistribuée dans un processus collectif et corporel : la sélection est guidée par la résonance somatique avec la question de recherche, ce qu'Ellingson décrit comme l'identification de « hot spots » (Ellingson, 2017, p. 153). Durant le premier groupe focus, les cochercheuses ont terminé de découper leurs verbatims ayant suscité des réactions corporelles, puis, tour à tour, iels ont présenté ces segments au collectif en expliquant leurs choix. Quand les mots ne suffisaient pas à décrire ce que le corps ressentait, le corps, à travers des mouvements, prenait le relais. Cette sélection corporelle des segments a permis de structurer la « base de données », tôt dans le processus.



Figure 6 : Sélection des segments des verbatims, lors de l'analyse thématique corporelle

Étape 2 : Lors du deuxième groupe focus, les cochercheuses ont travaillé à interpréter collectivement les passages sélectionnés et les regrouper en thèmes.

Good coding (and theme development) can be achieved singly, *or* through collaboration, if it seeks to enhance reflexivity and interpretative depth, rather than consensus between coders. (Braun et Clarke, 2022, p. 9)

En premier lieu, chaque cochercheuse a relu ses extraits à voix haute devant le groupe, en décrivant non seulement leur contenu, mais aussi la sensation corporelle qui l'avait amené·xe à les sélectionner. Leurs segments ont ensuite été disposés sur une grande table. Cette manipulation physique des données remplissait une fonction analytique précise : elle

rendait le processus de regroupement visible, réversible et collectivement approprié, d'une manière que le codage numérique ne permet pas de reproduire, collectivement.

En deuxième lieu, nous avons commencé par regrouper les segments des verbatims selon leur sens thématique ou la nature des sensations éprouvées (Miles et al., 2019; Saldaña, 2016). Nous avons attribué un code à chacun des segments, chaque code reflétant un ressenti ou une idée forte. Chaque code proposé était testé à voix haute à partir des réponses somatiques qui l'avaient généré. Rendait-il compte de ce que le corps avait enregistré ? La validation des codes constituait donc un acte sensoriel et discursif partagé. Nous avons rapidement constaté que les dimensions somatiques et thématiques s'étaient mutuellement constituées, à tel point que séparer le corps et l'esprit aurait imposé une division artificielle de données pourtant vécues comme un tout. Cette étape a été propice à plusieurs épiphanies artistiques pour des performances *drag*. Par exemple : la sensation que le *drag* « comble l'espace entre la peau et le corps » a donné l'idée d'une tenue expansive. Nous notions ces épisodes.

Dans un troisième temps, les codes ont ensuite été réorganisés visuellement à l'aide de ficelles de différentes couleurs, permettant de faire émerger des catégories. L'ensemble des catégories nous a ensuite permis de dégager des thèmes. Pour ce faire, nous recherchions les connexions, les chevauchements, les points de vue apparentés et les contradictions entre les extraits, car c'est précisément l'examen des relations entre ces sélections qui a permis aux thèmes de se construire (Salvatore, 2019). À ce moment, nous nous sommes questionné·es sur la possibilité que les catégories ou les thèmes réduisent les expériences vécues ou aplatissent leurs dimensions corporelles. Afin de préserver cette dimension sensible dans le processus analytique, nous portions attention à nos réactions corporelles durant l'élaboration des catégories et des thèmes. Lorsque certaines formulations suscitaient encore des réactions comme des frissons ou un sentiment de légèreté, nous considérions que les dimensions

corporelles de l'expérience demeuraient présentes et que nous pouvions passer à l'étape suivante. Chaque membre du groupe a contribué à l'identification des motifs récurrents et des idées centrales émergentes (Braun et Clarke, 2006).

Étape 3 : À ce stade final, nous avons adopté une approche d'analyse hybride, combinant des phases inductives issues des données et des phases déductives éclairées par des cadres théoriques critiques. Cette démarche vise à renforcer la solidité, la nuance et la pertinence de l'analyse :

The use of a hybrid approach, which incorporates both inductive and deductive procedures, facilitates an all-encompassing comprehension of the material and can produce sophisticated, nuanced results. The integration of inductive richness and deductive clarity in thematic analysis through the interaction of both paradigms improves the theoretical robustness of research. (Fereday et Muir-Cochrane, 2006, p. 82)

Cette étape a été facilitée par les discussions avec la directrice de thèse, la P^{re} Amélie Perron qui nous a aidé·es à principalement délimiter la différence entre le premier et le second thème, grâce à des perspectives plus théoriques et historiques. L'épiphanie collective, lors de la révision et l'affinage, nous a indiqué la clôture de la thématisation. C'est ainsi que nous avons choisi d'appeler le premier thème « Parrhèsia corporelle », le second « Souci et récit de soi » et le dernier « Synergie artiste-public ». Ces thèmes seront dépliés ultérieurement au chapitre 4.

Étape 4 : Lors de la phase 2 de cette recherche, chaque artiste a traduit les thèmes collectifs en choix esthétiques individuels, des tenues aux perruques, du maquillage à la scénographie, jusqu'à la couleur des ongles. Cette traduction incarnée visait à démontrer le pouvoir performatif des récits, tout en évitant l'écueil signalé par Davies (1999) : que la production de thèmes finisse par produire un savoir sur l'autre et par le fait même le produit comme autre. Performer les thèmes en *drag* répondait à trois intentions. D'abord, cela permettait de préserver la qualité vivante des résultats, en leur donnant une forme incarnée plutôt que statique. Ensuite, cela s'inscrivait dans nos habitudes artistiques *drag*, qui

consistent précisément à choisir ensemble des « thèmes de soirée » et à les mettre en scène (par exemple, les années 1970, le disco, soirée Lady Gaga). Enfin, c'était une façon de maintenir le plaisir et l'engagement de l'ensemble du collectif tout au long du processus. Comme l'a formulé Lady Mystery : « avoir du fun en faisant de la recherche, c'est *queer* », positionnant le plaisir non comme un écart à la rigueur, mais comme une dimension politiquement signifiante de la recherche création participative *queer*. Cette étape est définie davantage à la section 3.2.2.

J'ai pris part à ces quatre étapes, notamment dans le but de (re)lancer les discussions quand cela s'avérait nécessaire ou simplement pour stimuler la créativité. J'ai moi aussi effectué la sélection des extraits qui suscitaient chez moi des réactions corporelles. Dans mon cas, ce processus de sélection a débuté lors de la transcription, parfois dès l'entretien. Lorsque certains passages résonnaient fortement en moi, je les soulignais ou les notais à l'aide d'un mot-clé ou d'un dessin. Les passages que j'avais relevés lors des groupes focus avaient fréquemment été identifiés de manière indépendante par les artistes iels-mêmes. Lorsque mes choix différaient de ceux du collectif, je les partageais après que tout le monde avait parlé, afin d'apporter une autre perception.

3.2.1.4. Esthétique dialogique

Les approches participatives font parfois l'objet de critiques, notamment parce que certain·xes cochercheuses peuvent orienter la discussion vers leurs propres intérêts (Cornwall et Jewkes, 1995). Cette dynamique s'est manifestée dans notre groupe, où certain·xes cochercheuses exprimaient un profond désir d'aborder des notions qui leur tenaient à cœur. Bien que ces apports aient été pris en considération, il m'est parfois apparu nécessaire d'intervenir pour préserver un équilibre au sein des échanges. Comme recommandé dans les écrits sur la facilitation des analyses participatives, cette posture consiste à veiller à une répartition équitable du temps de parole et des possibilités de participation (Bergold et

Thomas, 2012; Braun et Clarke, 2006). Ainsi, lorsque des idées largement portées par des cochercheuses les plus enclin·es à prendre la parole revenaient de façon répétée, je choisissais de rediriger la discussion vers d'autres codes, sujets ou j'invitais explicitement un·e cochercheuse à partager ses opinions au collectif. J'ai vite remarqué que cette approche suscitait un malaise, tant dans le groupe que chez moi. Dans la dernière heure du premier groupe focus, j'ai décidé de refuser cette posture de facilitatrice pour adopter celle de productrice artistique (*artistic producer*), entendue comme une fonction d'orientation et de structuration du processus collectif, à l'image d'un travail théâtral ou cinématographique. Ce déplacement s'ancre dans mon expérience d'artiste et spécifiquement issue des résidences artistiques. Une résidence artistique est une période pendant laquelle un·e artiste ou un collectif est accueilli·e dans un lieu dédié pour y développer un projet créatif.

Comparativement à une logique axée sur les résultats, comme dans les groupes focus, une résidence a une logique de processus qui valorise la portée créative et relationnelle du travail en groupe. Ce déplacement m'a permis de mettre en place une esthétique dialogique.

L'esthétique dialogique s'enracine dans le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine et la théorie de l'agir communicationnel de Jürgen Habermas. Elle est développée par Kester (2004, 2011) pour décrire une approche de l'art participatif et socialement engagé.

L'esthétique dialogique provient de la communication « discursive », soit celle qui se déroule dans un cadre où l'on réussit à mettre entre parenthèses les différences sociales et matérielles (pouvoir, statut, argent, autorité). L'objectif n'est pas de « gagner » une discussion par une force hiérarchique quelconque, mais de construire une compréhension commune, même partielle. L'esthétique dialogique ne prétend pas fournir ou exiger un type de fondement universel ou objectif, mais cherche plutôt à construire un modèle de subjectivité fondé sur l'interaction communicative (Kester, 2011). Ainsi, la légitimité des œuvres (ici les codes ou les thèmes) ne repose pas sur l'universalité des connaissances produites, mais sur

l'universalité perçue du processus discursif lui-même et, par le fait même, sur une compréhension locale, provisoire et ancrée dans un contexte précis.

L'esthétique dialogique, telle qu'elle s'est développée lors des groupes focus, reposait sur deux conditions principales identifiées par Kester (2011). La première consistait à déplacer le groupe du registre rationnel vers celui du sensible et du subjectif. En effet, en tant qu'êtres rationnels, nous ne répondons qu'à la force illocutoire du meilleur argument ou des « bonnes raisons » (Butler, 2005/2025; Habermas, 1984). Dès lors, qu'est-ce qui détermine qu'un argument est réellement « bon » ? Selon quelles normes, quelles valeurs ou quels intérêts cette légitimité est-elle établie ? Dans cette recherche, l'analyse thématique corporelle élaborée et utilisée par les cochercheuses a facilement permis de quitter ce registre rationnel, car les ressentis corporels étaient reconnus comme plus légitimes. C'est ce que Kester (2011) appelle une subjectivité fondée sur l'interaction communicative.

La seconde condition a été de se retrouver physiquement dans un cadre esthétique qui isole le groupe des contraintes sociales habituelles. Kester (2011) offre un exemple en évoquant des excursions en bateau sur le lac de Zurich, où avocat·es, militant·es et élu·es pouvaient dialoguer autrement que dans une salle de tribunal ou un parlement. J'ai donc décidé d'élaborer les groupes focus dans un magnifique presbytère reconverti avec accès à un jardin. Chaque rencontre nécessitait une préparation rigoureuse : réservation de la salle des jours à l'avance, disposition des chaises, fourniture de matériel (stylos, blocs-notes, compensations financières, enregistreur discret), ainsi que de rafraîchissements et de collations pour instaurer une atmosphère chaleureuse. L'objectif était de créer un lieu qui suspendait temporairement les traditionnels rapports de force et favorisait la sincérité, la vulnérabilité et l'attention mutuelle (Kester, 2011). La régularité, la stabilité, la quiétude et la beauté offertes par ce lieu ont contribué à réduire de manière significative les influences extérieures, en favorisant une attention autoréflexive rendue possible par le rituel et

l'isolement. Les cochercheuses étaient préparé·es à participer au dialogue à travers une expérience d'abord individuelle et somatique, vécue sous la forme d'un certain « plaisir » (Kester, 2011), une sorte de travail-jeu, comme l'évoquaient les *Mariposas* de Wesling (2012). Dans ce cadre, les cochercheuses avaient pu voir leurs réflexions questionnées, voire transformées par le dialogue, sans pour autant perdre le sentiment de qui iels étaient.

3.2.2. Phase 2 : Création

Le premier atelier de cocréation a eu lieu en novembre 2024. Chaque cochercheuse avait réfléchi en amont à la manière de performer les résultats en lien avec son vécu et sa position située. Un tour de table a permis à chaque personne de présenter une première idée de performance et d'expliquer comment les thèmes résonnent avec sa propre subjectivité et esthétique. Ce premier atelier a toutefois fait émerger un certain malaise chez les cochercheuses moins expérimenté·es dans leur art, qui n'avaient pas encore formalisé d'idées précises. Lorsque ce malaise apparaissait, je reconnaissais que l'élaboration d'une performance est un processus parfois complexe et je validais leurs ressentis. Les plus expérimenté·es ont alors proposé de nouvelles idées créatives en lien avec les résultats. Par exemple, Le Nancy Boy a suggéré à Professor Bee d'explorer la musique de BBno\$.

Le deuxième atelier de cocréation était consacré à la rencontre avec la styliste Safia Semlali, afin de travailler le design des tenues en concordance avec les résultats. Celle-ci est arrivée à l'atelier avec des références historiques et des propositions conceptuelles traduisant les idées que les membres du collectif lui avaient envoyées au préalable. Conformément au troisième objectif de cette étude, certain·es cochercheuses ont choisi de ne pas collaborer directement avec la styliste à cette étape, car la création ou l'adaptation de leurs propres tenues constituait en soi une expérience de guérison. D'autres ont préféré réutiliser ou transformer des costumes issus de performances antérieures. Malgré ces choix artistiques, les cochercheuses étaient invité·es à participer aux ateliers, afin de contribuer aux dialogues

collectifs. Deux cochercheuses n'ayant pu être présentes à l'atelier 1 ou 2 pour des raisons personnelles ont été rencontrées individuellement afin de discuter des décisions et recueillir leurs impressions. Iels se sont montrées en accord avec les choix du collectif et ont apporté des contributions pour la narration globale de la Performance.

Le troisième atelier de cocréation a eu lieu en mars 2025. Pour soutenir les ambitions esthétiques du groupe, des demandes de financement supplémentaires ont été déposées auprès de la Ville de Lausanne et, un peu plus tard, auprès de différentes fondations. L'une de ces demandes nécessitait la création d'un logo et d'une affiche pour représenter le collectif. J'ai décidé de m'inspirer des concepts et des étapes du Photovoice afin de faciliter cet exercice de groupe et d'enrichir les résultats en lien avec la question de recherche (Cosgrove et al., 2023; Wang et Burris, 1997). J'ai ainsi demandé aux cochercheuses de choisir une ou deux photos ou dessins permettant de représenter, de leur point de vue, en quoi l'art du *drag* constitue une expérience de guérison. Les images sélectionnées ont fait l'objet d'une discussion collective, en ligne, centrée sur leur signification et les résonances communes entre propositions visuelles, dans une logique d'analyse participative. Les photos clés et les réflexions collectives ont ensuite été transmises à un dessinateur local trans* et non binaire, Tisane Froide, pour traduction graphique du logo (Wang et Burris, 1997). Les demandes de fonds ont été acceptées, ce qui a permis l'achat de nouvelles perruques, chaussures et produits de maquillage. Avec ces nouveaux accessoires, il était plus facile de réaliser le quatrième atelier consacré à l'écoute des chansons choisies en groupe, débiter les chorégraphies et élaborer la narration globale servant de fil conducteur entre les performances.

Le quatrième atelier de cocréation a eu lieu en mai 2025. En amont, j'ai rencontré Safia Semlali à deux reprises afin de sélectionner des tissus et m'assurer que la confection des tenues respectait les attentes des cochercheuses et les thèmes. Ainsi, lors du quatrième atelier, l'ensemble des artistes disposaient de leurs tenues, de leurs perruques et d'une

première chorégraphie. Deux cochercheuses avaient exprimé un malaise par rapport à leurs déplacements scéniques. Le chorégraphe et artiste *drag* The WandaVision a été invité·e à titre d'œil extérieur pour accompagner le groupe vers un *embodiment* plus confortable des résultats par le mouvement. Professor Bee a ainsi appris à se déhancher de façon masculine et Lady Mystery a élaboré ses déplacements en fonction de son costume volumineux.

3.2.3. Phase 3 : Présentation

3.2.3.1. La Générale

La Générale a eu lieu le 17 juin 2025. Deux semaines auparavant, une stratégie de diffusion avait été mise en place pour assurer la visibilité de l'événement. L'affiche conceptualisée, lors du troisième atelier de cocréation, a été distribuée dans des espaces publics, des établissements de formation en soins infirmiers et des milieux hospitaliers, en complément d'une diffusion sur les réseaux sociaux. L'engouement local suscité a largement dépassé les prévisions initiales. Ce qui était initialement prévu comme une présentation intime s'est finalement transformé en une Générale ouverte aux proches, aux connaissances et aux membres des familles, réunissant 150 personnes, soit la capacité maximale de la salle.

Le jour de la représentation, le collectif s'est réuni quatre heures avant le début du spectacle pour partager des collations et entamer la préparation collective. En raison de la taille du groupe, deux lieux de préparation ont été organisés, l'un au domicile de Le Nancy Boy et l'autre au mien, chacun aménagé en loge temporaire permettant une préparation commune (Figure 7).

Nous sommes arrivé·es sur les lieux deux heures avant l'ouverture des portes, ce temps étant consacré aux tests de son et de lumière, au rodage des enchaînements, à la prise de photos et au soutien à l'équipe technique pour l'installation de la salle. Des échanges ont eu lieu avec le service de sécurité, auquel il a été explicitement demandé de ne pas gêner les personnes lors de leurs interactions avec le public. La billetterie a été assurée par l'artiste *drag*

The WandaVision et Veronica Tention, afin de produire un effet liminal, dès l'arrivée du public. Durant cette représentation, j'ai assumé simultanément trois rôles : celui de performeuse sur scène (animation), de technicienne et de régisseuse, une triple responsabilité dont la charge s'est révélée considérable. Cette expérience a orienté les ajustements organisationnels apportés pour la Performance, notamment le recrutement de deux *Drag Helper* (Vasco et Félicien).



Figure 7 : Préparation en groupe avant la Générale

3.2.3.2. *La Performance*

La Performance a eu lieu le 25 juin 2025, dans le même lieu et a suivi le même déroulement que la Générale. Ouverte au grand public, elle a réuni environ 150 personnes. Des entrées ont dû être refusées en raison de la limite légale de capacité de la salle. J'ai réalisé l'animation et assuré la coordination des tâches avec la régie, en temps réel (voir Annexe H).

Au début des deux représentations, j'ai présenté le cadre de l'étude et les objectifs de la recherche au public. À l'issue de la Performance, le public a été invité à remplir un questionnaire portant sur ses ressentis corporels et ses réflexions (voir Annexe I), visant à évaluer dans quelle mesure ce type d'engagement favorise une expérience de guérison et contribue à la déconstruction de normes cishétéronormées. Les questionnaires complétés ont été recueillis dans une enveloppe en vue de leur analyse.

3.2.3.3. *Landing Parties*

Le premier temps de rencontre a eu lieu immédiatement après la Générale et la Performance. Ce moment visait à accueillir les réactions à chaud, les émotions et les états corporels ressentis par les cochercheuses après la scène. Aucun enregistrement n'a été réalisé afin de ne pas altérer la spontanéité des échanges ni figer des vécus encore en mouvement. J'ai choisi de participer pleinement à ce moment, en partageant la joie, les rires et l'effervescence collective. À la suite du départ des cochercheuses, j'ai consigné dans mes notes de terrain les éléments marquants qui avaient émergé durant ces échanges informels.

La deuxième rencontre s'est tenue le 7 août 2025. En amont de cette rencontre, les questionnaires complétés par le public ont été compilés par moi-même. En raison de leur nombre élevé ($n = 131$), ils ont été transposés dans une matrice interactive Excel à double entrée. Cette séance avait pour objectif d'analyser ensemble les retours du public et de réagir aux résultats. Les cochercheuses ont été invité·es à commenter les perceptions, les émotions rapportées et les effets ressentis par le public, lors de la Performance. Pour les

questions ouvertes, nous avons procédé à une thématisation des réponses, par la méthode d'analyse thématique corporelle élaborée en phase 1. D'abord, nous avons pris connaissance des réponses aux questions ouvertes collectivement et avons sélectionné celles qui suscitaient en elleux une réaction corporelle relative à une expérience de guérison radicale. Ensuite, nous avons aggloméré les réponses, en codes puis en thèmes. Ce travail a permis de mettre en dialogue les expériences de guérison exprimées par les cochercheuses avec celles rapportées par le public et de finaliser la compréhension des termes des thèmes de la phase 1.

La troisième rencontre s'est déroulée le 19 février 2026, soit environ huit mois après la Performance. Cette rencontre visait à explorer les retombées personnelles et collectives du projet *Healing Drag* sur le temps long. Les cochercheuses ont partagé ce que cette expérience avait transformé dans leurs trajectoires, leurs pratiques et leurs relations, individuellement et collectivement. Ce temps a également permis de revisiter les expériences vécues à la lumière du recul temporel. Enfin, cette séance a servi à finaliser l'écriture collective des résultats de la recherche, en intégrant les réflexions issues de l'ensemble du processus.

3.3. Considérations éthiques

Ce projet a mobilisé trois dimensions éthiques, soit l'éthique procédurale, dictée par les instances réglementaires (Tracy, 2010), l'éthique relationnelle, fondée sur le soin et le respect mutuel dans la relation avec les cochercheuses (Ellis, 2007; Leavy, 2020) et la licence artistique, qui implique de naviguer entre la fidélité aux données et les exigences de la création (Saldaña, 2011). De plus, une attention particulière a été portée à la responsabilité communautaire et à la prévention de toute stigmatisation, en conformité avec le Code d'éthique de l'Association professionnelle canadienne pour la santé des transgenres (CPATH) (Bauer et al., 2019). Cette posture visait à respecter le principe de justice, à reconnaître l'expertise des communautés concernées et à éviter des rapports de pouvoir asymétriques.

3.3.1. Approbations éthiques

En Suisse, la Commission cantonale d'éthique de la recherche du canton de Vaud (CER-VD) a conclu que le projet relevait du registre artistique et social sans intervention biomédicale, le plaçant hors champ de la Loi fédérale relative à la recherche sur l'être humain (LRH, 2011). Aucune autorisation formelle n'était donc requise (Annexe J). Au Canada, le projet a été classifié par l'Énoncé de politique des trois Conseils (EPTC 2) comme impliquant des expériences vécues éthiquement sensibles, nécessitant une approbation formelle. Le certificat H-03-24-10042 a été émis par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université d'Ottawa avant le début du recrutement (Annexe K).

3.3.2. Consentement

Le formulaire de consentement comprenait le titre de l'étude, une invitation à participer, une description des objectifs, les modalités de participation, les risques et bénéfices associés, les conditions de confidentialité et les limites de l'anonymat, les modalités de conservation des données, ainsi qu'une affirmation du caractère volontaire de la participation (Annexe E). La signature des cochercheuses attestait de leur compréhension des informations transmises. Au début de chaque phase, je soulignais verbalement que la participation était optionnelle et que les cochercheuses avaient le droit de ne pas répondre à certaines questions ou de se retirer à tout moment, sans avoir à se justifier et sans subir de conséquences (Salvatore, 2019).

Le consentement n'a pas été envisagé comme une formalité initiale, mais comme un processus continu et renégocié (Bauer et al., 2019; Guillemin et Gillam, 2004). Il a également été redemandé, lors de demandes de financement impliquant une nouvelle forme de visibilité du collectif ainsi qu'avant toute captation ou diffusion de matériaux issus des ateliers.

À la fin de la Performance en phase 3, le public a été invité à compléter un questionnaire dont la page titre reprenait les informations du formulaire de consentement des

cochercheuses. En remplissant le questionnaire, chacun·xe donnait son accord à l'utilisation de ses données pour la recherche (Annexe I).

3.3.3. Bénéfices de la participation

Les cochercheuses n'ont pas reçu de rémunération forfaitaire pour leur participation au projet. Une compensation de 50 CHF a été prévue pour chaque entretien individuel, groupe focus, atelier de cocréation et performance, afin de reconnaître le temps investi et l'engagement demandé. La Générale et la Performance étaient gratuites, par souci de ne pas marchandiser des récits liés à des expériences de vulnérabilité ou de marginalisation (Bishop, 2012; Conquergood, 1991). Pour financer les besoins matériels de la création, des demandes de fonds supplémentaires ont été obtenues auprès de la Ville de Lausanne, de la Fondation Givel et du LGBTI Youth Fund, donnant lieu à une demande de modification au certificat éthique H-03-24-10042, acceptée par le Bureau d'éthique et d'intégrité de la recherche de l'Université d'Ottawa. À l'issue de la Performance, les cochercheuses ont également reçu les tenues, perruques, chaussures et accessoires de maquillage utilisés. Les bénéfices pour les cochercheuses et le public ont été observés à plusieurs niveaux, soit sur le plan individuel, collectif et scientifique.

3.3.4. Confidentialité et anonymat

L'anonymisation systématique a été écartée au profit d'une approche individualisée et négociée collectivement. Les cochercheuses ont souhaité unanimement être explicitement crédit·es pour leur contribution artistique. En ce sens :

Co-researchers owned the process of self-representation... decided how they wanted to tell and share their own stories, how artists would take lead in organizing the creative workshops (Iseke et Moore, 2011, cités dans Strand et al., 2024).

Cette pratique s'appuie sur le principe que les cochercheuses sont reconnu·es comme détenteurices de leurs savoirs, de leurs récits et de leurs productions artistiques (Stoecker et Falcón, 2022). Les productions artistiques, en tant que copropriétés du collectif, font l'objet

d'un accord de diffusion distinct, négocié collectivement, même après la fin de ce projet doctoral.

3.3.5. Conservation des données

L'ensemble des données brutes sont conservées dans un espace sécurisé, accessible uniquement par moi, la directrice et la codirectrice de thèse à l'Institut et Haute École de la Santé La Source pour une période de cinq ans à compter de la fin du projet, conformément aux exigences du comité d'éthique ayant émis le certificat.

3.3.6. Gestion des traumas sur scène

Les recherches créations, et particulièrement performatives, comportent un risque d'esthétisation des souffrances, qui pourraient devenir un matériau spectaculaire consommé sans prise en charge politique de ce qui est montré (Leavy, 2020). Dans ce projet, ce risque a été limité par la structure même de la performance. Les artistes ont coélaboré les numéros, défini ce qui serait exposé et de quelle manière, et participé à l'analyse des réactions du public. La performance a été produite avec le collectif, ce qui a maintenu une agentivité forte sur leurs propres récits incarnés.

3.4. Critères de rigueur

La rigueur de ce projet ethnodrag a été assurée par l'engagement envers cinq critères centraux : la crédibilité, la réflexivité, le mérite esthétique (Richardson, 2000; Tracy, 2010), ainsi que la résonance (Leavy, 2020) et l'authenticité catalytique (Lincoln et Guba, 1985). Ces critères ont servi de guides tout au long du processus, de la conception à la production de cette thèse.

3.4.1. Crédibilité

La crédibilité repose ici sur deux dimensions complémentaires, soit l'auditabilité et la cristallisation (Tracy, 2010). L'auditabilité désigne la transparence du chemin décisionnel (Gohier, 2004). Dans cette thèse, elle se manifeste par la description dense de l'ethnodrag,

l'inclusion de verbatims et la description des performances, qui permettent au lectorat de suivre le fil entre les données et les interprétations proposées aux chapitres 4 et 5. La cristallisation, au sens de Richardson (2000) et Ellingson (2009), désigne la production de savoirs à partir de sources, de méthodes et de formes représentationnelles multiples, sans prétendre à la convergence vers une vérité unique. Elle a été mise en œuvre par la combinaison des trois phases de collecte du projet, auxquelles se sont ajoutées trois rencontres de débriefing entre cochercheuses.

3.4.2. Réflexivité

Mon identité de personne concernée par les trajectoires trans* et non binaires, tout comme mes rôles d'infirmier·e, d'enseignant·e et d'artiste *drag*, ont profondément influencé et façonné ma posture de chercheuse. Comme exposé à la section 1.6, les expériences d'exclusion vécues dans des environnements scolaires, professionnels et académiques cisnormatifs, ainsi que ma pratique artistique, ont constitué les conditions d'émergence de cette recherche. La réflexivité, entendue comme un examen constant de ses propres présupposés, émotions et décisions face aux rapports de pouvoir qui traversent la relation de recherche (Leavy, 2020; Richardson, 2000), a été approfondie par la notion de « sur-réflexivité » de Bourcier (2018, p. 66), reconnue comme la capacité de soumettre sa propre position à un examen analytique aussi rigoureux que celui porté sur les autres, de manière à faire d'une expérience d'infirmier·e trans* non binaire et artiste *drag* une ressource collective et critique plutôt qu'un simple point de vue individuel. Elle se dit *queer*, car elle rompt avec le dualisme classique entre sujet et objet de recherche et soulève à la fois cette problématique dualiste privé/public ou corps/esprit dans la recherche en sciences infirmières (Bourcier, 2018). Cette analyse correspond à une nouvelle découpe épistémique *queer* où les chercheuses trans*, non binaires, deviennent à la fois les sujets de leur expérience et les productrices de savoirs et de représentations politiques (Bourcier, 2018).

Dans le cadre de cette thèse, cette sur-réflexivité a été travaillée, tout au long de cette thèse, et particulièrement durant le recueil et l'analyse des réactions corporelles comme des données à part entière. Cette posture a permis de dépasser le travail réflexif essentiellement cognitif des approches qualitatives traditionnelles, lequel risquait de transformer la rencontre en exercice de conformité ou performance méthodologique et de perpétuer des jeux de pouvoir. Cette pratique sur-réflexive a été développée au chapitre 5.

3.4.3. Authenticité catalytique

Elle désigne la capacité de la recherche à générer des transformations concrètes au sein de la communauté concernée (Lincoln et Guba, 1985). Une recherche création peut être artistiquement réussie sans pour autant illuminer, éduquer, transformer ou émanciper ceux qu'elle concerne. C'est précisément cette capacité à produire des expériences de guérison pour les cochercheuses ainsi que pour le public, qu'elles soient incarnées, communautaires ou politiques, qui fonde la légitimité épistémique artistique et participative d'une démarche comme *Healing Drag*. L'ampleur des retombées exposées au chapitre 5 en atteste.

CHAPITRE 4 : RÉSULTATS

Ce chapitre présente les résultats en intégrant les trois phases de l'étude. La première est l'analyse thématique corporelle coconstruite à partir de six entretiens et de deux groupes focus. La seconde porte sur les six performances *drag* développées au cours de quatre ateliers de cocréation et la troisième porte sur les retours de la Performance recueillis par questionnaire auprès du public (n = 131) et trois sessions de débriefing avec les cochercheuses. Les résultats montrent en quoi l'art du *drag* constitue une expérience de guérison pour les personnes trans* et non binaires. Ils permettent également de comprendre les formes de langage mobilisées dans l'art du *drag* comme expérience de guérison et d'identifier le type d'expérience que le projet *Healing Drag* offre aux cochercheuses et aux membres du public.

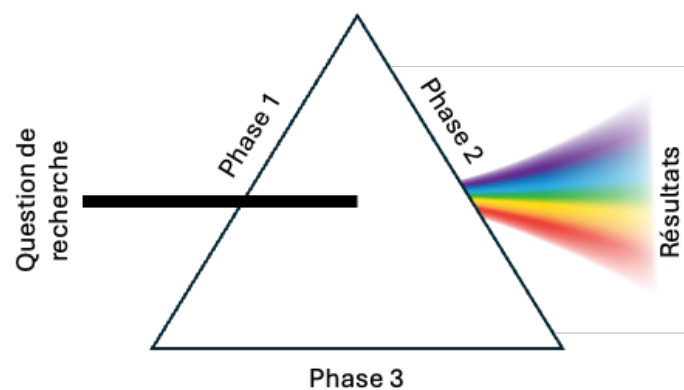


Figure 8 : Structure des résultats intégrant les trois phases de l'étude

4.1. Résultats de la phase 1

Durant la lecture de leurs entretiens individuels, plusieurs cochercheuses ont exprimé avoir été ému·xes, parfois jusqu'aux larmes. Certain·xes ont exprimé un sentiment de légèreté associé à la fierté, traduit par des frissons corporels. D'autres ont mentionné une tristesse ou une forme de mélancolie, ressentie comme un poids dans l'estomac. Voici un message de Feu King après avoir relu son entretien :

Je crois que le texte était un peu un miroir à affronter. 😊 J'ai un peu pleuré en relisant le début. Une sorte de mise en abîme thérapeutique en quelque sorte. C'est pour ça que je repoussais sa lecture. 😊 Mais pour finir [...] j'étais content d'y retrouver certaines réflexions. Merci 🌞🌊 (Feu King)

Lors de l'analyse des verbatims issus des groupes focus, les cochercheuses ont également décrit une série de ressentis corporels associés à leurs réflexions. Plusieurs sensations ont été évoquées de manière récurrente, notamment les larmes aux yeux, une sensation de légèreté dans le corps et des tensions dans la gorge. Les segments d'entretiens associés à ces manifestations corporelles ont été examinés collectivement afin d'en préciser la signification dans l'expérience vécue par les cochercheuses. À partir de cette analyse, trois thèmes principaux ont émergé. Le premier, présenté dans la section suivante, concerne le *souci et récit de soi*. Ce thème renvoie à la manière dont les artistes articulent leurs trajectoires intimes à une subjectivité à la fois personnelle et politique. Le deuxième thème, identifié comme le plus structurant dans les entretiens, a été nommé *parrhèsia corporelle*. Il désigne les moments où la performance *drag* devient un acte de vérité et de résistance incarnées, par lequel des vécus intimes sont exposés publiquement à travers le corps et la présence scénique. Enfin, un troisième thème concerne la *synergie artiste-public*.

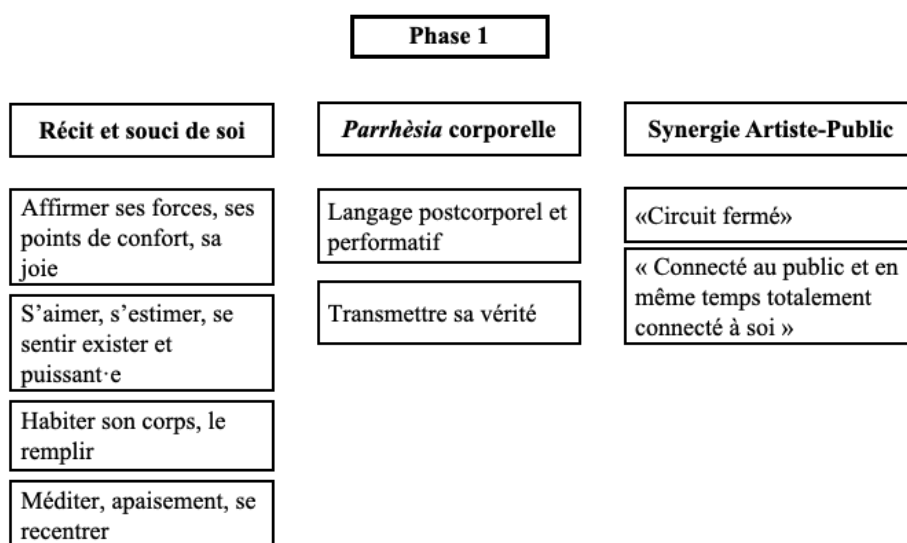


Figure 9 : Schématisation des résultats issus de la phase 1

4.1.1. Souci et récit de soi

Le souci et récit de soi désigne un mouvement d'introspection où la personne cherche à développer une relation de soi à soi, à reconnaître sa vérité tout en admettant que ce récit demeure toujours partiel et traversé par des normes sociales inintelligibles. Plutôt que de constituer un défaut, cette incomplétude devient ici un espace d'expérimentation plutôt que de perfection, car elle ouvre la possibilité d'accueillir la pluralité, l'opacité et la transformation continue de l'identité. Ce thème met en scène la tension entre les trajectoires personnelles et les normes sociales qui les encadrent. Les artistes rejouent et détournent certaines couches normatives à travers la performance. L'acte de « se raconter » ne vise pas à révéler un noyau de vérité stable ; il ouvre plutôt un espace de devenir, de pluralité et de reconfiguration identitaire. Dans cette perspective, la formulation du thème s'appuie sur deux références conceptuelles mobilisées dans l'analyse. La première renvoie à la notion d'*epimeleia heautou* proposée par Foucault (2001), soit le soin porté à soi comme pratique éthique et transformatrice. La seconde renvoie à la notion de « récit de soi », traduction de la notion butlerienne de *Giving an Account of Oneself* (Butler, 2005/2025). Ces perspectives prises ensemble permettent de situer les récits des cochercheuses comme des pratiques réflexives par lesquelles iels interrogent, transforment et réarticulent leurs trajectoires.

4.1.1.1. Affirmation de ses forces, ses points de confort, sa joie

Dans les entretiens, le *drag* est décrit comme un espace d'affirmation au sens strict, faire ressortir ce qui existe déjà. Les cochercheuses n'utilisent pas le vocabulaire de la transformation ou de la réparation pour décrire cette expérience. Iels parlent plutôt de ressentis corporels, tels que la force, le confort et la joie. Cette distinction déplace l'attention d'un manque à corriger vers une capacité à reconnaître ce qui soutient déjà l'existence. Le Nancy Boy ancre cette affirmation dans le corps.

Tout se passe à partir d'ici (dit-elle en tapotant rapidement son torse du bout des doigts). Le plexus solaire ! Ça me donne cette espèce de force où, de toute façon, plus rien ne m'atteint. (Le Nancy Boy)

L'expérience prend la forme d'une intensification de ce qui permet de tenir et d'agir, plutôt que d'une réparation au sens clinique. Pour décrire cette force, les cochercheuses mobilisent plusieurs images lors des entretiens : « l'acier trempé », « le béton armé », « revêtir l'armure de Batman ». Ces images expriment une capacité à se soutenir face aux expériences vécues, tout en laissant la vulnérabilité présente. Celle-ci se réorganise comme un espace à partir duquel une force peut émerger. Le *drag* agit ici comme un contre-discours. Il invite les cochercheuses à se définir à partir d'une reconnaissance de leurs propres forces. Cette réorientation se matérialise dans des gestes concrets, notamment à travers le maquillage, la posture et la manière d'occuper l'espace scénique. Professor Bee décrit cette dynamique avec précision.

Disons que c'est vrai que je n'efface pas grand-chose sur mon visage. Je montre plus des choses. Au niveau de la dysphorie, des fois je me dis « Ah... mon visage... On va tout de suite me mettre dans une case de femme. » [...] Ben avec le *drag*, justement je ne le vois pas. Le *drag* me fait réaliser que tous ces traits, ils sont là, en fait. Je n'efface pas forcément des traits, je les fais ressortir par le maquillage, en fait. (Professor Bee)

Ce récit montre que l'affirmation ne passe pas par l'effacement de ce qui dérange, mais par une attention portée à ce qui est déjà présent. Le maquillage ne sert pas à masquer les traits du visage qui causent une dysphorie de genre (i.e., une détresse face à son propre corps). Il permet de les regarder autrement et de les inscrire dans un régime de visibilité différent. Dans ce contexte, ces traits deviennent supports de reconnaissance plutôt qu'objets de jugement.

La présence des cochercheuses sur les réseaux sociaux prolonge cette dynamique au-delà de la scène, les commentaires publics reçus en ligne constituant une forme supplémentaire de reconnaissance et d'affirmation identitaire. Les commentaires portent sur le maquillage, la posture ou la présence. « Ça fait du bien », souligne Lady Mystery en parlant de ces réactions. Pour Professor Bee, ces commentaires « affirment ce que je ressens ».

L'expérience prend alors la forme d'une relation entre un travail intérieur et une reconnaissance extérieure. Ce qui est ressenti trouve une confirmation dans le regard des autres. Lady Mystery décrit cette expérience en termes d'accord avec son genre et d'euphorie.

J'avais très peur en commençant le *drag* de sentir de la dysphorie de genre et ça a été complètement l'inverse. Si j'avais fait la même chose il y a quelques années, quand je n'avais pas ce *passing*²⁰, quand je n'étais pas bien avec mon genre ni avec la façon dont les autres me percevaient, je ne me serais pas senti bien. Et puis, je peux laisser transparaître une partie de qui je suis à l'intérieur, cette *queerness* que je ne peux pas souvent exprimer à l'extérieur. (Lady Mystery)

Ce récit met en évidence que l'affirmation ne correspond pas à un état stable. Elle se construit dans des moments particuliers d'un parcours et dépend des conditions dans lesquelles la personne peut se percevoir et être perçue. Dans ce contexte, le *drag* apparaît comme un espace où les personnes peuvent porter attention à elles-mêmes, reconnaître ce qui les soutient et expérimenter d'autres manières d'exister. L'expérience ne fixe pas une identité définitive. Elle ouvre plutôt un espace dans lequel la reconnaissance de soi peut se produire dans le présent.

4.1.1.2. *S'aimer, s'estimer, se sentir exister et puissant-e*

Le *drag* engage un rapport intime à soi marqué par l'amour, l'estime et le sentiment d'exister pleinement. Si le sous-thème précédent montrait comment ce rapport procède par révélation, à savoir « faire ressortir ce qui est déjà là », les récits rassemblés ici suggèrent la construction active de soi à travers des pratiques répétées, incarnées, qui transforment la personne qui les exerce. S'aimer et s'estimer ne sont pas des états préexistants ; ce sont des effets produits par un travail sur soi qui s'engage dans le temps, dans le corps, dans le geste. Ce travail prend forme dans des gestes concrets qui précèdent et accompagnent la performance. Le processus de préparation occupe une place importante pour toutes les cochercheuses. Professor Bee explique :

²⁰ *Passing* désigne, ici, le fait d'être perçu·e comme une personne cisgenre dans les interactions sociales quotidiennes.

Je prends du plaisir devant mon miroir à faire mon maquillage. Voir le processus de forger ce visage masculin, mais doux, ça me donne déjà confiance en moi. Ça me fait un *boost* dans l'estime, dans... moi. (Professor Bee)

Le maquillage n'est pas un simple artifice esthétique. Il constitue un geste répété qui consolide l'image de soi. Le visage façonné devient support d'assurance. Découvrir son *drag* est décrit comme une expérience intense d'amour de soi : « ça me fait exister d'une certaine manière », « je me suis aimé très fort ». Cette rencontre avec une part de soi produit un attachement, une reconnaissance intérieure qui dépasse la simple performance. Feu King ajoute :

Feu King, c'est comme un grand frère qui m'a pris par la main. C'est pour ça que j'ai besoin d'être dans des loges calmes pour me préparer. C'est vraiment quelque chose de très méditatif. C'est comme qu'il vient vers moi, il me pousse de l'intérieur et il prend un espace que je n'ai pas, que je n'ai jamais et que je ne me donnais pas par le passé. Il est là avec une telle confiance. Il jaillit de moi. (Feu King)

Ce témoignage souligne l'importance du moment de préparation comme espace de rencontre avec soi. La transformation n'est pas décrite comme l'adoption d'un personnage extérieur. Elle apparaît plutôt comme l'émergence d'une dimension de soi qui prend progressivement place. Le ressenti de puissance revient de manière explicite et s'accompagne d'un sentiment de confiance. Veronica Tention explique le ressenti :

Genre tout. Enfin, tout est extra, tout est, tout est, tout est *ova*²¹, tout est, tout est, tout est, (bouge les mains) Voilà. Et, du coup, je me sens vraiment plus puissante et intouchable et bien, au top quoi, je suis là, OK, voilà, c'est bon. (Veronica Tention)

La répétition, l'accumulation, le rythme de cette énonciation disent quelque chose de l'ordre d'une saturation positive. Une personne qui s'éprouve comme pleine, présente, entière. Princess Yuni Mononokini ajoute qu'« il y a même un filtre, un cran de filtre linguistique qui s'efface avec le maquillage ». Le travail sur soi transforme non seulement l'image que l'on se donne, mais la manière dont on se rapporte au langage, dont on se raconte, dont on s'adresse au monde.

²¹ *Ova* signifie ici que quelque chose est achevé, complet et qu'il n'est plus possible d'y ajouter quoi que ce soit.

À travers ces récits, s'aimer et s'estimer apparaissent comme les effets d'un travail par lequel la personne apprend à se constituer autrement que selon les termes qui lui ont été imposés. Le *drag* devient l'espace où cette constitution se déploie. Il ne s'agit pas de produire une identité fixe et close, mais de « travailler » un espace où la personne peut se rencontrer dans la porosité même de ce qu'elle est, se reconnaître dans un mouvement toujours inachevé et se donner la permission d'exister avec puissance.

4.1.1.3. *Habiter son corps, le remplir*

Les deux sections précédentes ont montré que le *drag* produit un rapport à soi qui passe à la fois par la révélation et par la construction. La perspective présentée ici ne constitue pas un point de départ distinct. Elle correspond plutôt à une condition qui se développe en même temps que ces dimensions. Habiter son corps ne vient pas avant le fait de se connaître ou de se raconter. Ces expériences se construisent ensemble et se rendent mutuellement possibles. Le travail sur soi décrit par les cochercheuses ne suit donc pas une trajectoire unidirectionnelle. Il forme un ensemble dynamique dans lequel chaque dimension soutient et renforce les autres. Dans les prochains récits, le *drag* est décrit comme une manière d'habiter pleinement son corps. Il ne s'agit pas seulement d'en modifier l'apparence, mais d'y entrer autrement, d'y prendre place, de s'y sentir à la fois ancré et élargi. Les cochercheuses parlent d'un passage d'un corps contraint ou diminué à un corps occupé, assumé, investi.

Feu King évoque un « apaisement qui se fait dans le corps ». Avec une carrure perçue comme trop imposante lorsqu'il était reconnu comme femme, il explique avoir longtemps cherché à se faire plus petit, à « ne pas prendre la place ». Pour les cochercheuses, le *drag* permet : « de reprendre la place que je ne pouvais pas en tant que femme », « de ne plus avoir honte de ce corps », « de pouvoir l'habiter ». L'expérience ne transforme pas le corps matériellement. Elle transforme le rapport à l'espace qu'il occupe. Les cochercheuses décrivent une sensation de verticalité, d'expansion, mais également une présence plus dense,

plus assumée. Lady Mystery, Le Nancy Boy et Professor Bee expliquent respectivement cette expérience comme une prise d'espace intérieure: « C'est comme si je prenais toute la place dans mon corps » ou « dans mon corps, mais un peu plus haut », « plus grand que je suis » ; à l'inverse de ces moments où l'on « ne touche pas sa peau à l'intérieur » et où l'on se sent « continuellement vide à l'intérieur » ou « tout petit ». Pour les cochercheuses, le *drag* permet de se sentir « la plus grande », « vivant·e ». Il « remplit ». Il donne une intensité qui contrebalance le sentiment d'être creux. Princess Yuni ajoute :

Je me sentais enfin dans mon corps et dans mon esprit, comme je suis. Ce n'est pas encore toujours établi, bien sûr, c'est une longue route. Mais depuis que j'ai découvert ma *drag*, ça m'a permis de comprendre cette notion de non-binarité.
(Princess Yuni Mononokini)

À travers ces narrations, habiter son corps signifie cesser de se contracter, reprendre de la hauteur, remplir le vide, occuper l'espace sans honte. Le corps n'est plus uniquement le lieu d'un conflit ou d'une injonction. Il devient un territoire investi, traversé par un sentiment d'apaisement, de présence et de légitimité. Il devient un corps qui agit, qui résiste, qui s'affirme comme force plutôt que comme cible.

4.1.1.4. Méditer, s'apaiser, se recentrer

Les trois dimensions explorées jusqu'ici : 1) affirmer ses forces, 2) se constituer à travers l'amour et l'estime de soi, 3) habiter son corps, supposent que toute personne est capable de se tourner vers elle-même, de s'adresser à elle-même et de s'écouter. Cette quatrième dimension en révèle la condition pratique. Il ne s'agit pas d'un état psychologique préalable, mais d'un ensemble de gestes du quotidien, organisés et répétés, qui rendent possible de manière renouvelée ce moment de retour à soi. La méditation et l'apaisement ne constituent pas des effets secondaires du *drag*. Ils en sont une condition essentielle, correspondant à une organisation intérieure par laquelle la personne apprend à se gouverner elle-même et à créer les conditions de sa propre présence et existence.

Veronica Tention décrit une routine de maquillage extrêmement structurée où chaque objet déplacé marque une étape accomplie. Cette organisation correspond à la forme que prend le soin de soi lorsqu'il devient une pratique régulière et maîtrisée. Elle précise :

« Vu que j'ai cette routine, c'est agréable. C'est méditatif, c'est reposant [...] J'adore me préparer avec les gens, ça fait aussi partie du truc, mais quand je dois me préparer seule, il n'y a aucun souci. Je peux me préparer sans musique, sans rien, sans bruit. Je peux rester là, assise pendant trois heures, sans son. C'est méditatif, c'est vrai. (Veronica Tention)

Ce que Veronica Tention décrit correspond à une pratique d'attention à soi qui s'est affinée avec le temps. Il s'agit d'une capacité à rester présente à soi-même sans distraction et sans médiation extérieure pendant une durée prolongée. Cette capacité ne va pas de soi. Elle s'acquiert, se cultive et se réexerce. Le rituel du maquillage fonctionne ici comme un exercice concret par lequel la personne apprend à se rapporter à elle-même avec régularité et attention.

Feu King décrit cette expérience en termes de transformation énergétique :

« Chaque fois qu'il [son persona²²] vient, c'est gentiment par le maquillage qu'il me transforme, il me transforme énergétiquement, il me permet des choses que je ne me suis jamais permis avant et c'est vraiment quelque chose, ça transcende. » (Feu King)

Ce passage met en évidence une transformation qui se reproduit et se réactive à chaque séance. Les cochercheuses soulignent également que cet espace leur permet d'être dans une « bulle », de ne plus être traversé·es par le regard anticipé des autres et de demeurer « hyper calme » même face à l'imprévu. Cette sérénité résulte d'une pratique régulière qui modifie le rapport à soi et au regard des autres. Les cochercheuses situent le maquillage *drag* dans la continuité d'autres pratiques de soin. Ce temps correspond à un retrait intentionnel, un espace construit pour permettre à la personne de se trouver. La dimension

²² Je souhaite informer le lectorat sur le terme persona. Bien qu'il puisse être reconnu au sens théâtral, comme un rôle incarné, ce qu'il exprime, ici, dépasse cette acception. Lors de cet échange, en prononçant « il », Feu King pose son poing fermé sur sa poitrine, puis l'ouvre lentement vers le haut. Ce geste m'a fait penser à un papillon qui sort de sa chrysalide. Il a ensuite maintenu cette position, jusqu'à la fin de sa phrase. À ce moment, j'interprète ce geste comme une donnée incarnée qui donne à voir ce « il » comme une extension de lui-même et non un simple « rôle incarné ».

transformatrice de cette pratique apparaît dans les questions que Feu King se formule avec le recul.

Plus j'avancais, plus je me légitimais dans mon identité non binaire transmasc. Plus, je me demandais si ce bien-être que j'éprouvais en *drag*, je le retrouve davantage au quotidien [hors *drag*]. Est-ce que j'en avais encore besoin ? Est-ce que le côté thérapeutique [du *drag*] a fait son temps ? Peut-être que je n'ai plus besoin de ce grand frère, Feu King, qui s'est déjà immiscé en moi. Il est là, ou il est reparti. Peut-il repartir ? Je ne sais pas. (Feu King)

Cette interrogation montre que ces pratiques ne constituent pas des soutiens permanents. Elles transforment la personne qui les engage. Leurs effets se déplacent et deviennent disponibles dans d'autres espaces de l'existence. Princess Yuni élargit cette perspective.

La recherche de soi n'est pas forcément quelque chose qui relève de la souffrance. Au contraire, c'est aussi une expérimentation positive. Le *drag* aide beaucoup, parce que c'est un terrain ludique, positif, mais aussi puissant. Les symboliques mobilisées sont extrêmement fortes. Elles remettent en question les bases mêmes de nombreuses cultures dans le monde. C'est puissant. (Princess Yuni Mononokini)

Ce récit dépasse la dimension individuelle. Il situe la recherche de soi dans une histoire plus longue et dans des formes culturelles qui ont précédé les cochercheuses et qui continuent d'exister. Se raconter à travers le *drag* revient aussi à se situer dans des pratiques par lesquelles des personnes en situation de marginalité ont élaboré des manières de se constituer en dehors des cadres dominants. Ces récits montrent que méditation et apaisement prennent la forme d'un rituel personnel, d'une bulle protectrice et d'un espace de confiance. Les propos des cochercheuses pointent vers une compréhension du *drag* comme offrant un cadre où l'on peut ralentir, se concentrer, se calmer et se créer.

4.1.2. Parrhèsia corporelle

La parrhèsia corporelle renvoie à une forme de dire vrai incarné dans et par le corps en performance. Ce titre lui a été donné dans la lignée du concept de *parrhèsia* développé par Foucault (1984/2009, 2001), un dire vrai risqué, courageux et situé. Avec l'art du *lipsync*, les artistes *drag* ne s'expriment pas seulement par la parole, mais surtout par l'exposition

scénique de leurs corps. Ce corps maquillé, costumé ou marqué par des gestes performatifs, devient un vecteur de vérité. Il affirme des dimensions de soi souvent invisibilisées ou stigmatisées dans l'espace social. La *parrhèsia* corporelle est donc une prise de risque à la fois esthétique et politique, où le corps scénique se donne comme vérité vulnérable et courageuse, capable de déstabiliser les normes sociales dominantes.

Lors des groupes focus, les cochercheuses ont distingué deux sous-thèmes entrelacés associés à la *parrhèsia* corporelle. Le premier sous-thème (4.1.2.1) se distingue comme la structure d'un langage corporel à la fois performatif et posthumain. Il est question de structure. Le second sous-thème (4.1.2.2) se concentre davantage dans le torse, la respiration et la voix, avec une poussée interne de parole. Il est alors question de contenu. Ensemble, ils engendrent une dynamique où le corps ne se contente pas de performer une esthétique, mais où il figure le lieu d'un dire vrai incarné, assumé et exposé.

4.1.2.1. Langage post-corporel et performatif

Les artistes *drag* mobilisent un système de signes structurés, partagés et interprétables au sein d'une communauté. Comme le système sémiologique d'une langue, le corps est mobilisé comme un support modulable, combinable, transformable. Le corps « devient » surface d'inscription. Il repose sur un inventaire relativement stable de signes : formes, couleurs, textures, accessoires, gestuelles, choix musicaux, angles de caméra. Ces éléments ne sont pas arbitraires. Ils fonctionnent par différences. Un torse nu ne signifie pas la même chose qu'un torse compressé. Une moustache dessinée au crayon ne produit pas le même effet qu'une barbe collée. Comme le souligne Princess Yuni Mononokini, le *drag* n'est pas qu'une imitation, mais une production de signes :

Imiter ? Non, mais j'ai une tronche à imiter les autres ! Merci, j'ai assez de personnalité pour faire mes propres trucs. (Princess Yuni Mononokini)

Pour les cochercheuses, la corporalité *drag* ne copie pas. Elle déplace et reconfigure. Ce système implique des règles de combinaison. Certaines choses « vont

ensemble », d'autres non. Les artistes savent ce qui produit l'effet recherché dans l'audience et dans leur propre corps. Veronica Tention articule cette logique stratégique :

Il faut connaître la scène sur laquelle on est et l'utiliser à son avantage. Notamment pour être invitée l'année suivante et continuer à faire passer ces petits messages utiles. C'est pour ça que j'avais choisi de faire *Boyfriend* de Dove Cameron. Okay ! *It's a fucking lesbian anthem*. Pour moi c'est ça l'art. *Show, don't tell*. (Veronica Tention)

Choisir de performer *Boyfriend* de Dove Cameron (2022) comme un hymne lesbien dans un festival ayant refusé la participation d'une association lesbienne à son événement n'est pas neutre. Le message n'est pas écrit ou dit. Il est encodé dans la chanson, dans le contexte, et, surtout, dans le corps de Veronica Tention qui l'interprète. Le sens émerge de la combinaison. Ce langage est aussi ajusté selon l'audience. Veronica Tention explique qu'elle adapte sa gestuelle selon son public, notamment lors d'un mariage. « *Know your audience* », dit-elle, lors du premier groupe focus. Il ne s'agit pas d'abandonner le message, mais d'en ajuster la forme, ce qui illustre son caractère modulable.

Ce n'est pas que je me suis censurée. C'est juste que j'ai adapté. Par exemple, quand j'ai fait le mariage. OK, je ne vais pas être là : « *I'm so hot, wanna fuck myself* »... Parce que la grand-mère, je ne veux pas qu'elle fasse une crise cardiaque. (Veronica Tention)

L'ensemble des éléments utilisés pour transmettre un message par l'artiste est stratégique. Il ne constitue ni une forme de censure ni une manière d'édulcorer le message. Il permet plutôt de faire circuler sa vérité plus largement et de la rendre audible auprès d'un plus grand nombre de personnes. Le corps est ainsi travaillé stratégiquement afin de transmettre des significations. Interrogée sur la manière dont son corps fonctionne comme langage dans sa pratique du *drag*, Lady Mystery explique :

Je peux l'utiliser comme outil. En montrant certaines parties du corps, par exemple mon torse... (Iel me montre son torse). C'est aussi une manière de révéler qui je suis, mon parcours et mon vécu. Je ne sais pas ce que [le public] ressent. Pour l'instant, j'ai surtout eu des retours positifs. Mais si j'en avais des négatifs ou des incompréhensions, peut-être que ça me ferait réfléchir et que je changerais certaines choses. Je pense qu'une partie de moi se sent peut-être vulnérable, mais il y a aussi une partie qui est fière et qui se sent forte. (Lady Mystery)

Montrer n'est pas un simple dévoilement. C'est activer un signe. Le torse, les ongles, la mâchoire, l'angle de prise de vue sont des unités signifiantes. Le Nancy Boy décrit comment ce langage corporel du *drag* a transformé, de façon performative, son rapport aux gestes quotidiens :

Je n'ai jamais eu l'idée de devoir me laisser pousser les cheveux. Et pourtant, à travers ma *drag*, j'ai laissé pousser mes cheveux. Aujourd'hui je suis beaucoup plus en accord avec moi-même par rapport à l'image que je projette de moi. [...] Je pense la même chose pour mes ongles. J'ai laissé pousser mes ongles, car je ne supporte pas d'avoir des faux ongles collés [...] Mais ce dont je ne m'étais pas rendu compte, c'est qu'en ayant mes propres ongles, ça a complètement changé ma manière d'appréhender le fait de prendre un objet. C'est fou, hein. Maintenant même quand je me coupe les ongles, je n'arrive plus à taper correctement à la machine. Je trouve que c'est ça qui est intéressant. (Le Nancy Boy)

Dans une perspective performative, les ongles ne sont plus un détail esthétique. Ils reconfigurent la préhension, la frappe au clavier, la sensation. Le corps devient hybride. Il est travaillé par le textile, la prothèse, la longueur, la texture. Le vêtement et l'accessoire ne sont pas simplement superposés au corps : ils participent à sa constitution. Une fois opérés, ils deviennent corps à part entière.

Professor Bee élargit cette dimension post-corporelle du langage avec la technologie. Il décrit l'expérimentation des angles et du montage :

Quel angle j'aime bien ? Est-ce que j'aime montrer ma mâchoire ? Est-ce que j'aime bien me prendre depuis le bas ? Est-ce que je préfère depuis le haut ? Enfin, c'est cette expérimentation de l'image que j'ai et que je veux donner, entre guillemets. Même si c'est... Enfin, voilà, les réseaux sociaux, c'est pas la vraie vie. Mais, se dire, qu'est-ce que j'ai envie de montrer ? Ben, c'est ce côté un peu... sexy que je n'arrivais pas à montrer avant. J'ai expérimenté en premier sur les vidéos. (Professor Bee)

La caméra devient un dispositif sémiotique. L'image traitée, montée, diffusée constitue une extension du corps. La personne se construit dans cette médiation. La scène ne se limite plus à l'espace physique. Elle s'inscrit dans le data, dans l'algorithme, dans la circulation de l'image. Dans cette perspective, le *drag* est compris collectivement comme un langage post-corporel et performatif. Le corps biologique n'est plus l'unique support

d'identité. Il est traversé, amplifié et redistribué par des couches textiles, technologiques et performatives.

4.1.2.2. *Transmettre sa vérité*

Les cochercheuses décrivent le *drag* comme un moment où une vérité retenue ailleurs devient dicible. Lady Mystery précise que « de manière générale, je n'ose pas trop dire les choses. Ou alors les choses que je veux dire ne sont pas écoutées, ne veulent pas être entendues ». Sur scène, iel décrit une bascule :

On m'a offert cette place, alors je l'ai prise. J'essaie de prendre de la place sur la scène. En ce moment, je prépare quelque chose avec davantage d'accessoires, comme une histoire qui se construit. Ça parle toujours de choses très *queer*. C'est souvent une sorte de transition vers un état non binaire. C'est quand même assez centré sur moi.
(Lady Mystery)

Après demande de clarification du collectif, Lady Mystery précise que le « on » fait référence à la scène. Cette place permet de dire autrement, en transformant l'expérience en narration incarnée. Lady Mystery ajoute que cela recentre sur ce qui doit être dit et lui donne une puissance.

Je me sens très puissant. J'ai l'impression que je peux dire quelque chose, que j'ai très très envie de dire, que je ne peux jamais dire. Et que là, c'est mon moment.
(Lady Mystery)

Avec le *drag*, il s'agit de trouver une forme qui permet à une vérité d'être reçue. La parole est critique, mais elle est le fruit d'un travail qui met sous tension, ou transgresse, l'ordre établi. Dans un contexte historique où certains futurs étaient perçus comme interdits, transmettre devient une responsabilité envers d'autres. La parole n'est pas uniquement auto-affirmative ; elle vise à ouvrir un espace pour d'autres corps. Princess Yuni, soutenue par Le Nancy Boy et Feu King, l'exprime ainsi : « la transmission, l'enseignement, le partage, c'est ma façon à moi de laisser une empreinte ». La transmission devient ici un déplacement. L'existence *drag* agit comme preuve incarnée qu'une autre manière d'être est possible, même si elle dérange.

Des plus beaux compliments que j'ai reçus, c'est des gens qui sont venus me dire : « Merci d'exister. » On est des échappatoires Mathy ! Ça les fait réfléchir, ça les remet en question. Ils se disent : « Peut-être que je ne suis pas obligé [de rester dans le moule]. Peut-être que moi aussi je peux exprimer ce grain de folie. Si quelque chose d'aussi massif [que le *drag*] ça passe, alors moi, si je me permets d'aller un peu plus loin dans mes délires, il y a de la marge. » Je pense qu'ils nous prennent aussi comme des exemples. (Princess Yuni Mononokini)

Pour les cochercheureuses, le *drag* force une réaction. Il empêche la neutralité. Chez les cochercheureuses, cela prend précisément la forme d'une « folie » partagée, repérable dans les cris, les réactions, les corps qui se relâchent. La vérité transmise est un état déclenché. Le *drag* déplace l'ordre des choses dans l'espace public et oblige à une opinion. L'exposition n'est pas accidentelle. Elle est assumée. En parlant d'une performance faite devant le personnel enseignant de son école en soins infirmiers, Lady Mystery confie :

Et au début, ça m'a fait vraiment très très peur parce que, d'un côté, je me disais que ça ne va pas être un public averti entre guillemets. Ça va vraiment être tout et n'importe qui, dont des gens qui ne sont pas forcément très ouverts. Et d'un autre côté, je voulais le faire de manière un peu comme une vengeance, mais pour enfin pouvoir dire les choses. J'avais un moment où tout le monde allait m'écouter, où tout le monde allait me regarder et là j'allais pouvoir dire un peu ce que j'ai vécu pendant ces trois années qui n'ont pas été faciles et le transformer en quelque chose de... un peu mettre un point final, un beau point final sur tout ce que j'avais vécu. (Lady Mystery)

Lady Mystery élargit cette notion de transmission avec un désir de « vengeance », compris comme la possibilité de faire entendre ce qui a été vécu. Ce moment marque une rupture avec ce qui était jusque-là toléré. La nécessité morale se lit également dans le récit de Veronica Tention autour de son *coming out*. Le fait d'avoir dû « se mettre dans le *closet* » est décrit comme « malsain » et « torturant ». Le *drag* apparaît alors comme une alternative vitale. L'artiste formule un point de bascule. « *It's suddenly not okay...* il faut que je trouve un moyen d'exprimer ça. » Le *drag* constitue une manière de maintenir une continuité avec soi et d'éviter une forme de dissociation. Le *drag* permet de réorganiser les conditions de cette expression, de créer un espace où cela peut apparaître, se montrer et être reconnu. Le Nancy Boy soutient que cette transmission implique une forme de dépassement. « T'es obligé de dépasser certaines de tes barrières pour pouvoir te soigner ». Cette idée renvoie à un travail

sur les limites intériorisées. Les barrières sont intériorisées et doivent être traversées pour permettre une transformation du rapport à soi. Veronica Tention formule cette expérience dans un registre de rage et de révolution.

Look at my rage. I'm fucking here. I'm owning my sexuality. I'm owning who I am. I'm owning my femininity. And it's rage, it's revolution. (Veronica Tention)

La colère devient un mode d'affirmation. Elle permet de rendre visible ce qui était contraint et de transformer une position de silence en position d'énonciation. Pour Veronica Tention, le « punk » ne correspond pas à une esthétique. « C'est un mode de vie. C'est justement transgresser les normes. » Cette position engage une critique explicite de l'ordre social. La vérité exprimée dans le *drag* ne concerne pas seulement sa personne. Elle met en question les conditions qui rendent certaines existences inacceptables ou alors tolérées à condition d'être invisibles.

Transmettre sa vérité apparaît comme un acte qui prend place quand la parole ordinaire échoue, quand elle n'est pas entendue, ou quand elle devient dangereuse. Le *drag* permet alors de parler avec assurance, parfois en ajustant la forme, mais sans renoncer au fond. Il transforme une expérience intime en message transmissible, il expose une critique et il produit des effets concrets sur les autres, du choc au remerciement, de la gêne à l'émerveillement.

4.1.3. Synergie artiste-public

La synergie artiste-public désigne une dynamique relationnelle au sein de laquelle la performance *drag* se construit dans l'échange plutôt que dans la représentation. Ce qui se joue sur scène repose sur une coprésence active entre l'artiste et le public. Les gestes, les regards et les corps participent simultanément à ce qui advient. L'intensité de la performance émerge de cette mise en relation continue. Le public répond par des cris, des chants, des mouvements, des rapprochements, des applaudissements, des rires. L'artiste ajuste sa présence, son engagement. Cette réciprocité ne suit pas une logique de succession. Elle correspond à une dynamique partagée qui se transforme en temps réel. L'énergie circule dans cet espace commun et en

modifie immédiatement la densité. Cette circulation produit un espace distinct dans lequel les attentes dominantes se relâchent. Des identités habituellement marginalisées deviennent visibles et reconnues. Cette circulation d'énergie fait apparaître un espace de résonance « liminal » où l'expérience de guérison est vécue comme un processus collectif. La synergie artiste-public constitue ainsi un moment de cocréation éthique, où l'intime devient politique et où la scène devient un espace de soin partagé.

4.1.3.1. « Circuit fermé »

Les cochercheuses décrivent une dynamique qui dépasse la simple interaction dichotomique artiste-public ou sujet-objet. Iels parlent d'un espace qui se constitue pendant la performance, où quelque chose circule, s'amplifie et transforme les corps présents. Feu King décrit cette dynamique comme un « circuit fermé ». Cette notion de circularité a été mimée lors des entretiens par toutes les cochercheuses (Figure 5). Feu King nomme cette dynamique avec précision :

Le corps se remplit encore et reprend de l'espace. Et me redonne de l'énergie. J'ai l'impression que c'est une espèce de circuit fermé, c'est-à-dire entre le public et soi et ça augmente au fur et à mesure du show. Ça transcende ce que je commence à donner au début. [...] Je prends, je me renforce et je deviens encore plus grand, mais plus grand d'énergie, c'est-à-dire d'espace, de bien-être et de fougue sur scène. Je remets cette énergie-là [au public], le public me la redonne. Je pense qu'on est vraiment dans quelque chose de circulaire. Mais, ouais, ça me donne confiance. Ça me donne envie de continuer. Le corps... c'est des influx de bonheur. (Feu King)

Dans ce circuit, l'énergie circule entre l'artiste et le public, puis revient vers l'artiste en étant amplifiée. Cette dynamique produit un effet d'expansion et soutient la confiance, le bien-être et l'engagement scénique. Cette circulation modifie temporairement les positions habituelles. Sur scène, Feu King dit qu'on peut devenir « icône ». Hors scène, « on peut se faire casser la gueule ». L'espace performatif instaure ainsi un régime différent. Ce qui est marginalisé ailleurs devient ici légitime. Ce déplacement ne supprime pas les rapports de pouvoir, mais il suspend temporairement leurs effets.

Alors, le public, durant mes shows, ils disent merci de nous avoir représentés. Et la première fois qu'on m'avait dit ça... J'étais là... ah, ouais, je n'avais pas du tout pris l'ampleur de ce que ça pouvait faire chez les personnes non binaires et trans*, aucunement, ça a été une surprise pour moi. (Feu King)

Ce qui était pensé comme expression personnelle devient expérience collective. Des personnes non binaires et trans* disent s'être reconnues. La performance n'est plus seulement artistique. Elle devient miroir social et vecteur de validation ou d'affirmation. Professor Bee décrit un effet similaire :

Quand je me présente en *drag*... le retour des gens... ça fait du bien... je me sens validé. (Professor Bee)

L'espace performatif permet une reconnaissance qui ne se produit pas d'emblée dans le système de santé, les hôpitaux, chez le médecin de famille. Pour les cochercheuses, la validation passe également par le regard d'autrui et a un effet direct sur le bien-être corporel. Lorsque cette circulation ne se produit pas, l'effet est inverse. Feu King décrit ce sentiment :

S'il n'y a pas un retour du public, ça peut être extrêmement horrible. Là [durant une ancienne performance], il n'y en avait pas. J'ai vraiment dû tenir 12 minutes sans ces vagues [...] j'ai dû performer pour performer quoi [...] le temps est très très lent [...] je me sentais faire de la merde et être la merde sur scène [...] j'étais comme un robot qui devait terminer le show. Un robot, [...] je me sentais sans protection [...] j'étais en proie à l'environnement [...] il y avait des moments de grosse solitude sur scène [...] (Feu King)

L'absence d'énergie partagée révèle par contraste l'importance de cette synergie. Elle ne relève pas d'un simple bonus esthétique. Elle constitue une condition de l'expérience. La synergie avec le public agit ainsi comme une traversée, comme une bulle. Pendant le show, un monde se forme, avec ses propres règles, où les identités peuvent être exprimées sans justification préalable. Les corps se répondent, s'amplifient, se portent. Pour Princess Yuni :

Les personnes se lâchent. C'est comme si elles étaient attirées dans une bulle, un autre monde. C'est ce que l'on représente, à mon avis. Pour certain·es, c'est un univers féérique, onirique, parfois complètement barré. Un espace de liberté aussi, avec une dimension transgressive. (Princess Yuni Mononokini)

Les artistes ressentent physiquement cette bulle, cet « effet sur les gens ». Cette circulation crée un état transitoire où d'autres manières d'être deviennent tangibles. Pour

certain·xes cochercheureuses, cette expérience marque durablement. Feu King et Princess Yuni parlent de « ma dope », d'une « drogue », non pas au sens d'évasion, mais au sens d'une intensité rare et de ressenti corporel, d'une concentration d'énergie difficilement accessible ailleurs.

Dès que je terminais un show, je me demandais quand serait le prochain. J'avais peur qu'il n'y en ait pas, ou pas assez rapidement, voire plus du tout. Je sentais que c'était devenu une drogue. La première année, je me suis dit, comment je fais si tout s'arrête d'un coup ? Comme un tox. (Feu King)

Ce que Feu King décrit ici n'est pas une dépendance au sens clinique, mais la marque d'une expérience rare, celle d'un espace où quelque chose d'essentiel devient accessible. L'intensité de ce manque anticipé dit quelque chose sur ce que le circuit fermé produit et sur ce qu'il rend possible. C'est précisément cette dimension intérieure que le sous-thème suivant explore, en s'attardant sur ce que cette synergie produit dans le rapport des cochercheureuses à iels-mêmes.

4.1.3.2. « *Connecté au public et en même temps totalement connecté à soi* »

Ce second sous-thème met en évidence une transformation du rapport à soi au sein de cette dynamique relationnelle. Les cochercheureuses décrivent un paradoxe. Au moment où iels sont le plus en relation avec le public, iels se sentent également le plus en lien avec iels-mêmes.

J'ai l'impression d'être un... de devenir beaucoup plus léger. D'être porté dans ces vagues. Enfin, c'est vraiment quelque chose de... de dimensionnel. Et... c'est le vent. C'est... c'est les bras. C'est le... c'est le torse. C'est... c'est des vagues de bien-être qui traversent le corps. Vraiment. De bien-être et... mais ce qui est fou, c'est qu'au bout, on est connecté au public et en même temps, on est dans... on est totalement connecté à soi. (Feu King)

Après demande de clarification de l'expression « ce qui est fou », Feu King exprime non pas une simple figure de style, mais la reconnaissance d'une expérience qui déborde des catégories habituelles dans lesquelles être avec les autres et être avec soi-même s'excluent ordinairement. L'artiste n'y est pas absorbé par le collectif ni replié dans son intériorité. Il occupe simultanément les deux, dans un état qui n'est possible que parce que les conditions

ordinaires de l'existence, les hiérarchies, les justifications, les regards qui catégorisent sont provisoirement suspendus. C'est cette suspension qui rend possible une présence à soi que la vie quotidienne ne permet pas et qui fait de cet espace quelque chose de qualitativement différent de ce qui existe en dehors de lui.

Cette coémergence de la présence à soi et de la présence aux autres ne se limite pas à la scène. Elle se produit plus largement dans les espaces où des pairs se retrouvent, où les premières questions n'ont plus besoin d'être défendues. Professor Bee précise la nature de ce que ces espaces rendent possible :

Dans un milieu cis et hétéro, ce n'est pas ce côté de moi que j'arriverais à révéler, même en apprenant à connaître les personnes. J'ai l'impression que, dans la communauté *queer*, on peut davantage s'ouvrir sur ces aspects de soi. Le *drag* me permet encore plus de révéler cette partie de mon identité *queer* et trans*. (Professor Bee)

Professor Bee suggère une logique de révélation par strates. La communauté *queer* ouvre un premier niveau, le *drag* en ouvre un second, plus profond, plus vulnérable. Chaque espace fonctionne comme un seuil supplémentaire, permettant à la personne de se créer davantage, d'occuper des parties d'elle-même qui restent inaccessibles dans les espaces ordinaires. Cette révélation n'est pas une performance destinée aux autres. Elle est rendue possible par la présence des autres, par le fait que dans cet espace, ce que l'on révèle n'a pas besoin d'être justifié ni défendu avant d'être reçu. La présence des pairs constitue le contexte de la révélation.

La dimension soignante de cette coémergence s'est également construite par Le Nancy Boy, qui décrit l'expérience de se retrouver dans une structure *queer* après avoir traversé des espaces de soin où son identité de genre était ignorée ou « regardée de travers » :

[Si] je m'étais retrouvé·e dans une structure *queer*, où toutes ces premières questions ne se posaient déjà plus, j'aurais pu travailler directement sur ce qu'il y avait à travailler, sans devoir en plus faire tout ce travail d'acceptation et d'explication. À ce moment-là [lors d'une hospitalisation psychiatrique], je n'étais pas en état d'expliquer aux autres ce que j'étais. Je n'avais ni la patience, ni l'intérêt. J'étais là pour moi. J'étais là pour me soigner. (Le Nancy Boy)

Ce récit met en lumière ce que l'espace entre-deux soustrait à l'effort de la personne, c'est-à-dire, le travail constant de se rendre intelligible à des personnes pour qui son existence est incompréhensible. Dans les espaces ordinaires, une part considérable de l'énergie est mobilisée non pour se soigner, mais pour se justifier, s'expliquer, résister au regard qui catégorise. L'espace de passage libère cette énergie et c'est cette libération qui rend possible autre chose. Le Nancy Boy le dit en des termes qui rapprochent explicitement la coprésence entre pairs du soin :

Une personne *queer*, si tu as envie de la *level up*, il faut qu'elle soit entourée par des pairs. Et ne serait-ce que juste ça [...] le *self-empowerment* avec les gens autour de toi, ça soignerait déjà beaucoup de choses par rapport à la santé mentale. (Le Nancy Boy)

Professor Bee confirme cette valeur guérissante de la reconnaissance, en la mettant en contraste direct avec ce qu'il vit dans son contexte professionnel :

Au travail, on ne me genre pas au masculin. Du coup, quand je me présente en *drag* et que les gens me voient comme je suis au niveau de mon genre, ben, ça fait du bien. Je me sens, pour le coup, validé. (Professor Bee)

Ce que Professor Bee reçoit dans cet espace, être vu tel qu'il est, n'est pas disponible dans les espaces ordinaires. La validation comble quelque chose que l'absence de reconnaissance avait laissé ouvert. Dans cet entre-deux, les corps se voient mutuellement autrement, selon des régimes de reconnaissance qui n'existent pas en dehors d'eux. Feu King ajoute une précision qui ancre cet effet dans le corps lui-même :

Le public me donne encore plus de puissance et de force dès qu'il me porte²³ sur scène. Au fond, c'est un espace où être masculin a été légitimé, pour moi. Et ça, ça amplifiait le bien-être, vraiment le bien-être. (Feu King)

La légitimation n'est pas abstraite. Elle se dépose dans le corps, dans la sensation de puissance, dans l'amplification du bien-être. C'est cette dimension qui donne à la coémergence de la présence à soi et de la présence aux autres sa portée à la fois personnelle et politique.

²³ L'expression *drag* « il me porte » désigne le moment où l'énergie collective du public soutient et affirme la présence scénique de l'artiste, jusque dans son corps.

Ce qui se produit dans l'art du *drag*, soit la connexion simultanée à soi et aux autres, la possibilité de se révéler sans justification préalable et le soin par la coprésence, ne relève pas d'un simple accès offert. L'entrée dans cet espace implique certaines conditions et l'expérience qui s'y déploie laisse une trace. On n'en sort pas identique, sans pour autant être transformé de manière définitive. Ce qui est vécu rend perceptible, dans un temps limité, qu'une autre manière d'organiser les relations et les existences est possible. C'est cette expérience rendue sensible, plus que sa durée, qui lui confère sa portée transformatrice.

4.2. Résultats de la phase 2

Aux dires des cochercheuses, le *drag* apparaît comme un processus de transformation graduelle où la personne, d'abord contrainte par l'interdit d'être, s'engage dans un travail ascétique de souci de soi, passe par une rupture critique incarnée où le corps devient langage et vérité performée, puis trouve dans la synergie avec le public un espace relationnel de reconnaissance mutuelle qui suspend provisoirement l'ordre normatif et rend possible une recomposition de soi et du monde. La guérison ne s'y présente ni comme réparation ni comme retour à un état antérieur, mais comme création progressive d'une personne capable de vérité, d'une agentivité et de connexion, dans un mouvement à la fois intime, politique et collectif. Dans la phase 2 de cette étude, l'ensemble de ces éléments se sont manifestés et ont opéré à travers un accueil liminal, une animation et six numéros qui ont incarné les thèmes de la phase 1. Chacun de ces moments sera à présent discuté.

4.2.1. Accueil

Le public a été invité à assister à la Générale et à la Performance à travers une affiche et un logo conçus comme une première mise en forme des résultats issus de la phase 1 (Figure 10). Cette affiche combine plusieurs photos des artistes pour rendre visibles les maquillages, en lien avec le thème : souci et récit de soi. Les corps des artistes sont soulignés par un trait graphique pour matérialiser cette parole incarnée. Il se prolonge d'un corps à l'autre et donne

à voir une continuité. Il rend perceptible une dynamique de connexion et de synergie entre les artistes, en inscrivant leurs présences dans un même espace relationnel. Pour le logo, les deux mains (inspirées de la Figure 5) représentaient la notion de synergie avec le public et de reconnaissance.



Figure 10 : Affiche et logo pour la Générale et la Performance

L'accueil du public par The WandaVision et Veronica Tention a constitué un état liminal. Leurs tenues, pensées pour produire un effet de décalage perceptif, ont suscité des réactions corporelles visibles (rires, expressions de surprise, mouvements spontanés) interprétées par les cochercheureuses comme des signes d'un déplacement des repères habituels (Figure 11). Certains membres du public ont verbalisé ce trouble en temps réel, formulant des remarques telles que « on dirait un rêve » ou « tu me fais questionner ma

sexualité ». Les cochercheuses rapportent avoir intentionnellement visé, dès les premiers instants, à reconfigurer les attentes dominantes cishétéronormatives. Ce *reset* perceptif initial est décrit comme une condition de possibilité pour la réception d'expériences méconnues ou sous-estimées.

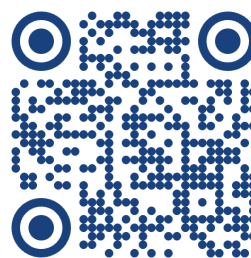


Figure 11 : Réactions du public face aux artistes *drag*

J'ai ouvert la Performance par une animation qui interroge les expériences de guérison que nous, personnes trans* et non binaires, mobilisons au-delà de la réappropriation du stigmat. Face au stress de rapprocher publiquement art *queer* et travail académique, chose qu'on m'a souvent dit de distinguer, j'ai choisi de faire confiance à mon corps, en laissant mes perceptions sensorielles guider mon engagement dans l'espace et en reconnaissant tensions et relâchements comme des informations pertinentes. Par moments, je sentais que j'occupais tout mon corps; à d'autres, j'avais l'impression de le quitter par l'arrière de ma tête. C'est cette écoute incarnée qui a fait différer mon animation entre la Générale et la Performance, chaque version étant une réponse ajustée à ce que le corps percevait du public en temps réel.



La Générale (accueil)



La Performance (complet)

Figure 12 : Code QR de la Générale et la Performance

Pour chaque numéro, le premier paragraphe rapporte les nuances analytiques qui tissent le fil conducteur de l'ensemble de la Performance. Pour chaque cochercheuse, un code QR est ensuite indiqué afin de permettre au lectorat de visionner la performance correspondante. Il suffit de le numériser ou de cliquer dessus pour y accéder. Finalement, les descriptions des performances visent à restituer l'atmosphère scénique et à rendre perceptible l'expérience vécue par l'auditoire. Elles ont été corédigées selon un processus itératif : chaque cochercheuse a contribué à un premier jet, que j'ai intégré au fil conducteur que j'avais préalablement établi. Ils ont relu et annoté les versions successives, validé le sens de l'interprétation proposée et conservé le dernier mot. Ensemble, ces éléments ont nuancé et enrichi l'interprétation des résultats thématiques issus de la phase 1.

4.2.2. L'enfance *queer* de Princess Yuni Mononokini

La performance s'ouvre sur un souvenir d'interdit. L'enfance *queer* y apparaît comme un espace où l'on apprend à se retenir, à se réduire, à anticiper les attentes. Le corps est d'abord un lieu discret : il ne porte pas encore une parole, mais une consigne. Cette retenue fait scène fondatrice de blessure. La guérison se joue alors dans la possibilité de revenir à ce point de départ sans s'y enfermer, à travers un travail sur soi déjà engagé dans le maquillage, les tenues et la danse.



La lumière naît dans un coin de scène, Yuni est assise en tailleur. Au rythme de la chanson « Running Up That Hill » de Kate Bush (1985), l'espace est intimiste, tourné vers la réalité d'un enfant.

J'ai choisi ce son d'intro pour représenter les années 1980 dont je suis issu et qui représente aux yeux des générations plus récentes cette période grâce à la série TV *Stranger Things* et les plonge directement dans cette période en intro de show.
(Princess Yuni Mononokini)

La scène reste fixe dans l'angle. Assise en tailleur, seule. Le bas du visage et les bras sont les seuls mobiles. Devant elle se trouve un coffre.

Dans le coffre sur scène, je place un rouge à lèvres, une palette de maquillage, un bracelet brillant et un boa. Ils me servent à illustrer l'introduction du show (enfant se maquillant en cachette) et la première parodie. Le bracelet symbolisant les trésors de la caverne d'Ariel et en même temps son jardin intime. Le boa fait le lien avec l'art du *drag* et me permettant d'interagir avec l'ours pour lui donner plus de corporalité.
(Princess Yuni Mononokini)

Pyjama trop grand, bonnet de nuit qui mord le front, elle se maquille à l'aide d'une palette de maquillage. On entend à peine le froissement du tissu quand ses avant-bras bougent. Le reste demeure immobile. Elle ne regarde pas la salle. Son monde est tourné vers l'intérieur, à hauteur de genoux.

Le pyjama est volontairement plus long et large, afin de tasser un peu ma silhouette et de la rendre plus à l'échelle d'un enfant.
(Princess Yuni Mononokini)

Au rythme lent du morceau, l'ourson en peluche devient confident. Yuni caresse sa fourrure usée et lui murmure les paroles. La rupture arrive d'un bloc : une porte s'ouvre, une voix d'homme grave interrompt la musique.

« — Putain, mais qu'est-ce que tu fous ! Chérie, ton fils joue encore avec ton maquillage, c'est quoi le but ? Qu'il devienne un de ces pédés qui crèvent du SIDA dans les

médias ? Quant à toi, si je te chope encore à faire la folle, je t'envoie de l'autre côté du mur.

Tu verras comment les Soviétiques traitent les fiottes comme toi. Tu me fais honte. »

Le son charrie l'autorité et le rejet. Yuni se recroqueville, enlaçant l'ourson ; les épaules se soulèvent en réflexe de protection.

Je souhaitais symboliser de manière percutante et limite choquante le rejet de la différence, surtout dans le contexte des années 1980. Je suis né l'année de la découverte du SIDA et les premières représentations que j'ai reçues de l'homosexualité par les médias étaient des images de maladie et de mort, avec beaucoup de jugements de valeur sur les mœurs gaies. De plus, la période de la guerre froide m'a laissé une espèce de trauma, car j'étais un enfant très sensible aux injustices se déroulant dans le monde. Et bien sûr je n'avais même pas conscience de l'existence de la non-binarité et de la transidentité. (Princess Yuni Mononokini)

Princess Yuni parle à son ourson avec des paroles qui introduisent une parodie de

« Partir là-bas », tiré de la bande-son de La Petite Sirène (1989).

J'ai choisi de parodier cette chanson, très présente dans les communautés *queer*, pour son message de décalage face aux normes et de corps en désaccord avec l'identité. Je voulais aussi rendre hommage au conte d'Andersen, souvent lu comme l'expression d'un amour homosexuel impossible, ainsi qu'au contexte d'espoir ouvert par la chute du mur de Berlin, en contraste avec le climat politique actuel. (Princess Yuni Mononokini)

Le décor sonore change. Princess Yuni ne se lève pas encore, mais son regard, lui, quitte la fourrure de l'ourson pour filer au-delà du premier rang du public. Un rire se fait entendre dans la salle. Au moment où elle *lipsync* les paroles « Moi je voudrais, marcher sur... comment ça s'appelle déjà... haaa talon haut », elle enlève d'un geste rapide ses pantoufles et dévoile deux talons à ses pieds. Le public est captivé et applaudit.

Ce *reveal* marque le début de la capacité à se rêver comme fille : se projeter dans un autre avenir, oser partir à la rencontre du monde et de soi. Le fait de me lever avec mon ours met quelque chose en mouvement, mais sans interaction franche avec le public, car ces rêveries restent un questionnement intime et une première esquisse d'autodétermination. (Princess Yuni Mononokini)

L'ours coincé sous un bras, l'autre dansant, Princess Yuni se lève et chante. Au moment où elle chante avec sa voix enregistrée : « ... Certaines comprennent, j'en suis

certaine et leur fille peut rêver sans frayeur. Homme sans espoir, femme de pouvoir, j'ai fait mon choix ! », elle enlève son capuchon et dévoile une perruque pastel et son visage maquillé.

J'utilise un ours en peluche de grande taille pour accentuer l'échelle enfantine de mon costume pyjama. Il renforce le caractère intimiste de la scène en rappelant au public leurs amis imaginaires d'enfance, ce qui soutient leur empathie. Le retrait de mon capuchon marque la prise de conscience de ma différence et le désir de m'émanciper. En dévoilant mon visage maquillé en *drag* et ma perruque ébouriffée, j'exprime un questionnement intérieur et la nécessité de quitter un milieu toxique pour pouvoir me construire. À ce stade, seule la tête apparaît en *drag*, ce qui indique que tout se joue encore en pensée, même si mon corps se sait déjà convaincu de la réalité de mon genre. (Princess Yuni Mononokini)

Princess Yuni s'agenouille, un peu découragée. À ce moment, la Fée bleue arrive par le côté de la scène, interprétée par Princesse GenderFuck. Vêtue d'une tenue inspirée du Pierrot, la Fée bleue lui donne un doux coup de baguette magique sous la chanson « Quand on prie la bonne étoile » dans *Pinocchio* (Harline et Washington, 1940).

La tenue du Pierrot renvoie au modernisme, qui en a fait une figure silencieuse, centrée sur le corps. Elle symbolise l'espoir de l'appui communautaire pour une personne en questionnement de genre, tout en souhaitant à Princess Yuni de se recentrer sur son corps comme processus de guérison, d'y trouver une maison. (Princesse GenderFuck)

Princess Yuni reste à genoux, dans une posture de prière et de gratitude envers la fée, comme pour montrer que le partage avec l'autre donne la force de s'autodéterminer. « This Is Me », tiré de la bande-son de *The Greatest Showman* (2017), démarre. Le tempo monte, la pulsation se loge dans le torse, là où Princess Yuni situe ses expériences de guérison en *drag*. Elle attrape alors les lacets qui maintiennent le haut du pyjama, tire d'un coup : le tissu glisse en cascade, laissant apparaître la robe turquoise et or. Le buste se dresse, la cage thoracique s'ouvre. Au moment du *reveal*, le public s'exclame : cris, sourires, bras levés. Princess Yuni prend la diagonale et gagne l'avant-scène.

J'ai conçu un système de *reveal* où la robe apparaît au moment où se prend la décision de se libérer des souffrances du passé. J'ai choisi des tissus turquoise et or venus d'Asie pour évoquer mon ouverture au monde, ma foi bouddhiste et la force du métissage. Ces couleurs spirituelles, à la fois vives et froides, portent la tristesse et le repli tout en laissant une place à l'espoir. J'ai ajouté des touches de rose et de rouge violacé (corset, perruque, chaussures) qui se révèlent progressivement pour marquer l'affirmation de soi et la célébration de la différence. La combinaison du bleu et de

l'or, socialement connotée comme masculins, avec ces couleurs dites féminines figure enfin l'affirmation de ma non-binarité.

(Princess Yuni Mononokini)

Au rythme de la chanson « This Is Me », Princess Yuni commence à applaudir avec le public et à chanter avec lui. La construction de la musique est progressive et prend de l'ampleur, permettant d'ajouter une énergie positive et communicatrice qui fait participer le public pour la suite du spectacle.

Je l'ai choisie comme partie finale pour la force de son message, que j'ai adapté au sens de mon numéro. Cette parodie évoque la capacité de chacun·e à dépasser le rejet social et la violence pour se recréer et développer estime et confiance en soi. Elle permettait de conclure sur une expérience commune et synergique de l'artiste et du public, de souffrances et d'expériences de vie négatives qui peuvent se transformer en une source de motivation pour apprendre à se reconstruire et à s'accepter avec bienveillance. Le fait que cette fiction (*The Greatest Showman*) parle de *freaks* en fait aussi un symbole important pour de nombreuses personnes LGBTQIA+.

(Princess Yuni Mononokini)

À l'approche de la dernière montée, Princess Yuni ajoute : « Je suis forte, blessée, mais non je ne veux rien changer. » Sur la toute dernière phrase, elle avance d'un pas, fixe la salle et laisse tomber : « Je suis moi. » Elle sort alors un tissu plié de son corset : le drapeau non binaire se déploie. Elle le lève au-dessus de sa tête, le plaque contre son cœur, puis l'ouvre face au public. Les projecteursaturent les couleurs, tandis que montent les clameurs, les sifflets et les bravos qui montent en vagues.

Les paroles « Poussez tous vos cris de haine contre moi » font référence aux discours injurieux. Ce drapeau est une affirmation de mon genre et un acte de revendication et de fierté. Il permet de conclure le numéro par une affirmation non verbale de ma vérité, symbolique de la fin d'un processus de libération et d'affirmation de soi. Par le fait même, il permet de maintenir l'effet crescendo du numéro et de conserver la dynamique pour le prochain numéro, réalisé par Le Nancy Boy.

(Princess Yuni Mononokini)



Figure 13 : Progression de la tenue de Princess Yuni Mononokini

Note. Princess Yuni Mononokini a confectionné elle-même sa tenue. Les processus de couture, de coiffure et d'écriture constituent, pour elle, l'ensemble du processus de création où elle expérimente particulièrement le thème « souci et récit de soi », décrit en phase 1.

4.2.3. La rupture de Nancy Boy

Ici, l'entrée en *drag* se présente comme une coupure. Il ne s'agit pas de « se trouver », mais de se fabriquer un espace de survie, puis de l'élargir. L'artiste interrompt la répétition des assignations en incarnant un autre soi possible, en se surexposant. Le corps devient un outil de réponse où la vérité passe par des gestes, des choix, des images, des rythmes. Ce moment rend visible une forme de courage. Dire sans flatter et montrer sans s'excuser. La guérison se produit comme une libération critique, au prix d'une (sur)exposition corporelle.



La performance débute sur un *spoken word*²⁴ tiré du film *J'ai tué ma mère*, réalisé et interprété par Xavier Dolan (2009). Le Nancy Boy arrive avec une perruque blonde polaire et

²⁴ Le *spoken word* désigne une forme de poésie orale performée, à caractère souvent politique ou identitaire. Dans le contexte *drag*, il peut être lipsynché, c'est-à-dire mimé en synchronisation labiale sur un enregistrement préexistant.

un énorme boa qu'elle utilise pour couvrir le haut de son corps (Figure 15). Le bas est vêtu d'une jupe dorée.

Ce monologue fait référence à ma situation professionnelle où je vis de l'exclusion et où il m'est demandé de comprendre que ma non-binarité est quelque chose que je ne peux pas demander [aux autres] de comprendre ou simplement de respecter. Il fait aussi référence à une situation de déshumanisation et de psychiatisation que j'ai vécue par le personnel soignant, lors d'une hospitalisation au courant de l'année, toujours en raison de mon genre. Le ton du monologue souligne ma colère envers les PS borné·es dans leurs certitudes cishétéronormatives qui leur donnent bon droit de commettre toutes ces violences institutionnelles. (Le Nancy Boy)

Le *spoken word* se termine sur la phrase : « Ma mère me dit tout le temps que je suis spécial ». À ce moment, Le Nancy Boy penche la tête, le regard au loin.

Ce moment est un hommage à ma mère que j'ai perdue quatre mois avant la Performance *Healing Drag*. Ma mère était comme moi, une originale et même si elle ne comprenait pas nécessairement bien ma non-binarité, elle n'a jamais remis en question son amour envers mon *twin* et moi. (Le Nancy Boy)

La lumière change. Le Nancy Boy se redresse et un son de distorsion résonne. Sur sa propre voix, telle une mise en abyme, elle *lipsync* la phrase : « The category is Drag or Die ».

C'est en 2016 que Nancy a repris du service après une tentative de suicide. Elle m'a permis d'affronter à nouveau le monde. Une armure permettant ainsi à David de rester dans l'ombre pour se réparer. Mon *drag* a été mon antidote à tellement de maux depuis ces neuf dernières années. Il s'agit d'un transfert vers la meilleure version de moi-même, me permettant de dire tout haut ce que David n'est pas toujours capable de faire. (Le Nancy Boy)

Toujours le regard au loin, Le Nancy Boy commence son *lipsync* sur « I Am What I Am », de la comédie musicale *La Cage aux Folles*, écrite par Jerry Herman (1983).

J'ai choisi cette chanson, car il s'agit d'un véritable cri du cœur qui résonne physiquement en moi. Elle accompagne les sentiments d'injustice et de manque de reconnaissance qui marquent ma vie depuis mon *coming out*, où mon expression de genre m'a surtout desservi, tout au long de ma carrière professionnelle. D'ailleurs, « I am my own special creation » vient directement en réponse aux collègues de travail qui m'ont toujours trouvé « spécial·e ». (Le Nancy Boy)

La performance se poursuit et, au moment où la chanson mentionne : « So come take a look, give me the hook or the ovation », Le Nancy Boy ouvre son boa pour laisser découvrir son plastron où une poitrine de femme a été posée sur des abdominaux d'homme.

Il s'agit d'une mise à nu·e devant le public, symbole de mon curseur qui refuse de se poser sur une des deux extrémités du genre. (Le Nancy Boy)

Avec des mouvements circulaires, Nancy hypnotise son public, droite au-devant de la scène. Tout en imitant parfaitement chaque syllabe de cette phrase comme un hymne national personnel : « It's my world that I want to take a little pride in, My world, and it's not a place I have to hide in. Life's not worth a damn, 'Til you can say. Hey world, I am what I am ».

Ce monde, c'est ma vie, j'ai une seule vie et je n'ai pas à m'en cacher ni en avoir honte. Une vie dans la lumière, où je suis droit·e dans mes bottes à dire au monde. Dans ma *drag*, je suis qui je suis. (Le Nancy Boy)

Au moment où elle laisse tomber son boa pour lancer le dernier : « I AM ! », le son sourd de coups sur une porte se fait entendre, suivi du son de recharge d'armes. Nous entendons une conversation entre deux policiers. L'un dit : « You mean you're going to kill him? What's his crime? » Le second répond : « Society must be protected! » Des tirs de rafale d'arme automatique se font aussitôt entendre. Mitraillée, Le Nancy tombe au sol.

J'ai choisi cette discussion pour exposer les discours haineux, souvent présentés sous le couvert de la protection, de la bienveillance, voire du soin. Elle fait écho à la ligne narrative de la Performance par le son de la porte entendu dans le numéro de Princess Yuni. Cette phrase : *Society must be protected* résume les retombées de la politique de l'extrême-droite. Sous prétexte de « protéger » la société, nous devenons à nouveau la cible d'un *cystème* qui fait bien plus de mal qu'une *DragQueen* qui apporte de la joie et de la magie à une population. Il ne nous est pas possible d'être libres, car emprisonné·es dans des attentes sociales, des constructions patriarcales, des certitudes cishétéronormatives et une masculinité toxique qui tue encore dans notre communauté. Raison pour laquelle j'ai mis en scène ma mort à ce moment de mon numéro. (Le Nancy Boy)

La performance reprend sur la chanson « Disease » de Lady Gaga (2025). Pour venir sauver la vie de Le Nancy, Princess Yuni réapparaît sur scène. Le public retient son souffle, encore saisi par la mort symbolique. Princess Yuni sort un défibrillateur dont les deux électrochocs sont représentés sous forme de fers à repasser dorés. Un premier relâchement parcourt la salle. Princess Yuni crache dessus avec une désinvolture absolument souveraine et réanime Nancy. L'explosion de rires éclate, portée par la tension entre la rigidité mortifère des normes sociales et la bouffonnerie libératrice de la réanimation. Ce passage brutal d'un

extrême à l'autre secoue la salle et fait circuler une pulsion d'énergie entre les corps sur scène et dans l'audience.

Princess Yuni est ma fille *drag* aînée. Elle représente l'art du *drag*, mais aussi ma famille choisie, ma *House* « La BoyKini ». Cette famille qui me donne encore la force de me relever quand je n'ai plus le courage ou l'envie de le faire pour moi. Celle qui me donne l'électrochoc nécessaire pour le faire. L'utilisation des fers à repasser apporte l'élément comique dans cette scène dramatique, permettant au public de rire après cette mise à mort symbolique par ce *cistème*. Mathy, tu m'as demandé, à la suite de nos répétitions, pourquoi nous n'avions pas plus utilisé l'axe comique dans nos performances (Figure 14) ? Je pense aujourd'hui que ma réponse est que nous pourrions recommencer à en rire lorsque notre situation sera à nouveau apaisée et notre réalité reconnue. (Le Nancy Boy)

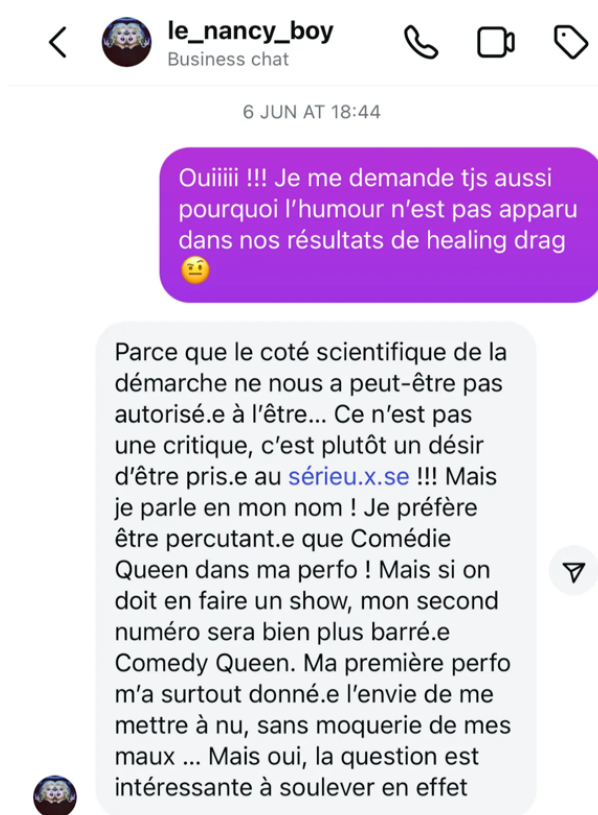


Figure 14 : La place de l'humour dans *Healing Drag* avec Le Nancy Boy

Après la réanimation, Princess Yuni quitte la scène. La chanson « The Code » par Nemo (2024) se fait entendre, dans toute la salle. Chargée d'énergie, littéralement et figurativement, Le Nancy Boy se relève d'un mouvement rapide et décidé. Le visage crispé par les émotions fortes, elle réalise un *reveal*. Elle arrache son plastron, sa peau figurative, pour laisser

découvrir un corps écorché vif. La foule crie et chante également les paroles de la chanson de Nemo, un artiste non binaire.

Symboliquement, je retire tous ces attributs qui font de moi un homme et une femme. Pour démontrer qu'une fois débarrassé·e de ces représentations sociales, nous sommes toutes les mêmes, soit des humains. Cette chanson de Nemo, lors de l'Eurovision, nous a mis en lumière, nous, les personnes non binaires en Suisse. Je reste intimement convaincu·e que seuls la culture et l'art peuvent faire évoluer les mentalités, car ils entament le dialogue sur notre réalité de vie et par le fait même créent des réalités. (Le Nancy Boy)

Aux paroles : « Somewhere between the O's and I's », Le Nancy Boy ouvre ses bras pour montrer ces deux pôles binaires, soit le 0 pour le féminin et le 1 pour le masculin. Elle joint ensuite ses mains en position de prière aux paroles de : « that's where I found my kingdom come ». À la fin de ce passage, elle enlève sa perruque pour dévoiler ses cheveux.

J'ai placé mes mains en prière pour montrer symboliquement que j'ai fait la paix avec moi-même, que cette notion de non-binarité me permet d'aimer mon corps sans entamer une transition (un questionnement qui m'a accompagné·e tout au long de ma vie). J'expose que je peux m'approprier ma féminité sans avoir besoin de réaliser de transition chirurgicale. De comprendre que mon pénis ne fait pas de moi un homme. « I broke the code! » C'est à ce moment que j'enlève ma perruque pour laisser apparaître mes cheveux longs et bouclés. Une partie importante de mon corps qui m'aide à atteindre mon point de confort. (Le Nancy Boy)

Alors que la foule crie, dans une transition crue, la performance continue sur « I Am What I Am » où Nancy interprète avec tout son corps les derniers mots : « There's one life and there's no return and no deposit ». La rage se lit dans son regard : « Hey world, I am what I am! »

Ce retour sur la fin de « I Am What I Am » me permet de laisser mon corps extraire cette rage. Rage de vivre, sans concession aucune. Par mon visage, j'exprime qu'on n'a qu'une seule vie et il n'y a ni retour, ni remboursement. À ce moment, je me suis senti·e totalement possédé·e. Totalement en puissance aussi. Je n'attends plus l'autorisation des autres d'être qui je suis, je l'impose. Ma vie est trop courte et surtout unique pour la perdre à chercher la validation d'autrui. *I am what I am!* (Le Nancy Boy)



Figure 15 : Évolution de la tenue de Le Nancy Boy

4.2.4. Prendre corps pour prendre place de Lady Mystery

Dans ce troisième mouvement, l'accent se déplace vers l'occupation. Le *drag* n'est plus seulement un dispositif pour interrompre la norme. Il devient une manière d'investir le monde. L'artiste reconquiert l'espace social, corporel et symbolique. La transformation est lisible dans l'amplitude. Prendre place. Tenir la scène. Soutenir le regard. Le pouvoir d'agir devient concret. Le corps se présente comme agent, pas comme réaction. La guérison se manifeste alors comme extension. S'étendre sans s'excuser. Se rendre visible sans se réduire à une demande de permission.



La musique s'élève, les premières notes de « Si j'étais une autre » de Shaby (2025) emplissent la salle. Dans la pénombre, une silhouette apparaît. Lady Mystery avance lentement, comme portée par le souffle de la chanson. Dans ses bras, iel tient un amas de tissus, ramassé contre iel comme un fardeau précieux. Le visage est calme, presque apaisé. Chaque pas mesure la distance avec le public. Arrivé·e au centre, iel dépose délicatement ce poids au-devant de la scène.

Je porte dans mes bras une partie de ma tenue. Elle fait référence à mes questions relatives aux genres. Bien qu'ils soient démesurés et paraissent lourds, je sais les apporter avec moi et jouer avec. Concernant le choix musical, mon choix se portait principalement sur des morceaux aux textes féministes, *queer* ou liés aux questions de genre. Ces chansons sont pour moi un moyen de détourner mon regard vers l'intérieur afin d'exprimer certaines choses haut et fort. J'ai également voulu poser mon corps sur quelques phrases pour parler du lien entre Lady Mystery et moi en tant que Yann. Par la fluidité du genre, par cet espace pour pleinement exister, que ce soit dans mon propre corps ou dans l'espace qui m'entoure. (Lady Mystery)

Lorsque les paroles commencent, Lady se place devant un cadre, semblable à un miroir de loge de théâtre. Iel incline son corps, se tenant en biais, iel garde un lien direct avec le public. Iel *lipsync* : « Si j'étais une autre, je pense que je serai lionne, libre, fière ou folle de ne pas m'aimer, d'un peu trop rêver. L'entendrais-je cette voix dans le noir, celle que je fuis

pourtant qui fait toute ma différence ? Quand tout va bien, j’suis fière, mais qu’en est-il le reste du temps ? »

Cette chanson a mis des mots sur l’acceptation, la fierté d’être qui je suis, mais aussi sur la difficulté de le rester constamment. « Quand tout va bien, je suis fier, mais qu’en est-il le reste du temps ? ». Le *drag* me permet, justement, de rechercher et d’être, dans un bien-être « le reste du temps », de retrouver cette force et cette fierté d’être moi. À travers cette musique, je voulais partager avec le public un amour de soi doux, sensible et vulnérable. (Lady Mystery)

Un silence lourd s’installe, aussitôt rompu par une voix qui surgit, désincarnée, amplifiée dans tout l’espace: « J’existe, j’existe entre elle et moi, entre elle et il, entre iel et iel... » Lady Mystery demeure immobile, figée devant le miroir. Son corps ne bouge pas, ses lèvres restent closes. Selon les traditions de l’art *drag*, le *lipsync* et l’occupation expansive de l’espace sont la norme. Lady Mystery résiste à ces attentes. Par sa retenue qui lui est propre, iel captive le public. L’air semble vibrer, comme suspendu par les silences entre les syllabes.

Prendre de la place par le corps est un élément qui a émergé fortement lors de mon entretien et qui a su résonner avec les rencontres collectives. Cette notion est devenue centrale dans ma performance. Je voulais exposer que la plus grande des résistances est de vivre, de résister. Aussi, pour mieux m’approprier et expliquer cette notion de parrhèsia corporelle, je trouvais important que, juste par mon corps statique, je puisse laisser passer ce message. (Lady Mystery)

Puis, le rythme bascule. Les premières mesures de « Flamboyant » de Dorian Electra (2019) éclatent et électrisent l’espace. Lady se dirige vers la masse de tissus déposée plus tôt. Dans un geste sûr, iel se place au milieu de cet amas de tissu. Iel y glisse les deux jambes. Le public comprend. L’amas se révèle soudain être une jupe monumentale. La scène se métamorphose instantanément. D’un sourire travaillé avec minutie, axé sur le charisme plutôt que l’imposition, Lady partage son unicité avec le public. Ses lèvres se synchronisent aux paroles et l’ambiance devient exubérante et irrésistible. Le public réagit aussitôt, des cris fusent, des mains battent la mesure. À l’arrière, The Wanda Vision et Princesse GenderFuck apparaissent, saisissent deux pans de la jupe et commencent à les étendre. L’espace s’élargit, le costume s’épanouit comme une voile qui se gonfle au vent.

J'ai choisi cette chanson, car elle exprime en moi ce plaisir de briller lorsque je suis en *drag* grâce au maquillage, aux vêtements et aux lumières qui se posent sur moi. Occuper l'espace en occupant mon corps est une notion centrale dans cette expérience de guérison que m'offre l'art du *drag*. (Lady Mystery)

Le tissu, immense, se déploie, recouvrant peu à peu toute la scène, puis débordant dans la salle et submergeant le public. Les membres du public se précipitent sous la jupe, s'agitent, crient, rient, dansent sous ce voile immense qui les enveloppe tous ensemble.

Cette jupe incarne l'idée que le *drag* me permet de prendre ma place à travers mon corps. Intuitivement, les gens se sont mis à la déplier et à l'étendre, révélant que si je prends ma place, les autres me la donneront. Au début, j'avais l'idée d'écrire sur la robe ou de mettre des symboles, mais finalement, je suis resté·e sur l'idée de recentrer le corps et d'ainsi outrepasser les mots et le langage. (Lady Mystery)

L'expérience dépasse la simple observation. Chacun·e est happé·e dans la matière, pris·e dans la performance comme dans une étreinte. La tenue de Lady Mystery ne fait pas qu'effacer le quatrième mur, elle crée littéralement un nouvel espace de performance.

Trouver les bons tissus dans la région lausannoise s'est révélé complexe. Pour la jupe de Lady Mystery, il nous fallait un tissu à la fois solide, très léger et extensible. Nous avons trouvé la solution chez un fabricant de voiles pour voiliers, dont la technicité du spinnaker répondait parfaitement à nos besoins. Sensible au projet, il nous a offert une voile SPI partiellement déchirée (Figure 16). Lady a bel et bien pris sa place, jusque dans un autre canton. (Note de : Princesse GenderFuck)



Figure 16 : Recherche d'un tissu spécifique pour Lady Mystery

Enfin, Lady tire doucement sur le tissu en le ramenant vers iel. Le public émerge, se redresse, reprend souffle. La salle, un instant unifiée sous une seule peau de tissu, retrouve ses contours. L'énergie, la chaleur, le sentiment d'avoir partagé une intimité collective persistent dans la pièce. La performance se clôt dans une union festive, Lady et l'audience mêlant leurs voix, chantant et dansant ensemble.

Le haut de la tenue avait été pensé comme quelque chose de plus serré, pour représenter le fait de se sentir à la fois à l'étroit et emprisonné·e, mais également pour représenter le fait de prendre ma place dans mon propre corps. Ce haut couleur chair incarnait parfaitement cette idée de double peau, sous laquelle je pouvais ne plus me sentir enfermé·e, mais au contraire trouver l'espace nécessaire pour pleinement exister, de l'intérieur. (Lady Mystery)



Figure 17 : Évolution de la tenue de Lady Mystery

4.2.5. Chrysalide de Feu King

Ici, la performance devient relation. L'énergie circule et se renforce. L'expérience de guérison se déplace vers une dynamique de retour. Donner, recevoir, redonner. Ce lien reste fragile. Il dépend des contextes, des lieux, des publics. Il se négocie. Il peut aussi se rompre et la chute est alors brutale, quand on quitte la scène et que l'espace ordinaire redevient hostile. Ce numéro met en évidence une dimension décisive. La guérison ne se joue pas seulement à l'intérieur de la personne. Elle prend appui sur l'altérité, sur une reconnaissance, sur une communauté temporaire qui rend l'expérience respirable.



Peu à peu, le son de la pluie se fait entendre et envahit l'espace pour « redémarrer » l'atmosphère. Ensuite s'élèvent les premières notes de « I Love You » de Billie Eilish (2019). Sur les paroles « It's not true Tell me I've been lied to Crying isn't like you... », une silhouette imposante apparaît au fond de la salle. Son pas est mesuré, grave, comme alourdi par le poids de l'histoire qu'elle porte. Feu King arrive sur scène habillé d'un immense manteau qui enveloppe son corps. Une perruque bicolore, noire et blanche coule en longues rivières de cheveux, accentuant sa stature théâtrale. Son visage est couvert d'un masque ponctué de minuscules diamants dont la transparence partielle permet de reconnaître les traits de sa bouche. Les lèvres, derrière cette armure scintillante, continuent de se mouvoir doucement sur les paroles de la chanson.

Ces cheveux et ce manteau font référence au temps des injonctions. Et en même temps, je dois les utiliser pour vous faire plaisir. Il s'agit d'une chrysalide, un stade de travail de soi. J'essaie de toutes mes forces de devenir l'Autre. Cette femme que tout le monde regarde. Elle est grande et belle, mais toujours maladroit·xe et nos mouvements sont contraints. Mais sous son masque, mes yeux sont tristes et pleurent en silence.
(Feu King)

Feu King commence à entrouvrir son manteau. L'intérieur scintille comme un éclat métallique. Deux habilleuses (Laura et Francesco) rejoignent Feu. Lentement, iels retirent le masque orné de diamants, puis la longue perruque aux cascades noires et blanches. Le manteau est ouvert, puis ôté. Sous cette armure imposante se révèle une silhouette en contraste. Feu King est habillé d'un costume complet avec cravate, mais l'ensemble est déchiré, désajusté, comme si les conventions avaient explosé sous la contrainte. Au bas, une jupe vient troubler les lignes du vêtement. À travers les lacérations d'un t-shirt noir, le corps se donne davantage. On aperçoit les cicatrices de la torsoplastie, inscrites dans la chair comme des marques de vérité. Ce dévoilement transforme la scène en un espace d'entre-deux où la puissance et la fragilité cohabitent dans un même geste.

Ce *reveal* fait référence au jour où mon sein gauche enfle en réponse à ma puberté. Cette tenue fait référence à la honte, à cette bifurcation qui s'est présentée devant moi. Garçon ou fille ? La tête basse, je devais prendre celle que l'on m'imposait ou que je pense que l'on m'imposait... quelle différence ? J'étais un enfant sage, je répondais aux besoins des autres, mais s'aimer s'apprend et j'avais manqué la leçon... Ce jour-là, un rideau de fer est tombé sur mon corps et mon âme. Mon corps se détache de moi, je ne le vois plus. En enlevant ce manteau, j'enlève ce rideau de fer pour pouvoir entrer en relation avec mon public. J'utilise « mon » en raison de la notion de communion que je crée avec lui, une notion extrapolable à mon existence en ce qui me concerne et qui me fait continuer le *drag*. (Feu King)

Le manteau est délicatement déposé sur une chaise et son intérieur scintillant demeure visible, projetant derrière Feu King une véritable constellation de paillettes, comme une traînée d'étoiles. Dans un geste précis, presque cérémoniel, Feu trace sur son visage une moustache. Il se transforme sous les yeux de son public, réinventant son image en direct, pour affirmer une autre vérité.

Ici, je souhaite exposer cette dualité qui ne va toujours pas. Ni pour vous, ni pour moi. Pourtant, elle essaie de toutes mes forces d'être celle que vous voulez qu'elle soit. Loin de moi, pour toujours vous satisfaire, sans jamais vous satisfaire. Je prends alors le temps de me maquiller. Nous essayons cette pièce de théâtre binaire, loufoque et absurde. (Feu King)

Le silence revient, la foule applaudit, émue par la beauté et la lenteur des mouvements. Feu jette au loin un regard espiègle. Un coup de tonnerre se fait entendre.

Ce tonnerre fait référence au temps où l'on nous chuchote à l'oreille que je peux choisir de me retrouver. Cet enfant que j'ai laissé derrière moi. Il/je est/suis juste enfoui en Elle. Reprendre la place de l'Autre. (Feu King)

La chanson « I Was Made For Lovin' You » de Kiss (1979) commence. Le public réagit en masse et commence à chanter avec Feu King. La relation entre le public et l'artiste est à son comble. Les applaudissements fusent. À ce moment, Feu King quitte la scène pour rejoindre le public, montrant que le quatrième mur entre lui et son public n'a jamais existé. Il danse avec elleux et tout le monde s'enivre de l'énergie créée.

Ce moment de synergie est une lettre d'amour à L'Autre que j'aime, car sa force est incroyable et sublime. Mais c'est l'Autre. (Feu King)

Feu danse et retire peu à peu ses habits pour exposer son corps. Les effusions et applaudissements du public n'ont jamais cessé.

Chanter, se faire applaudir, tous ces éléments font l'Autre, de moi, qu'il existe, qu'ils peuvent recevoir pour mieux donner. (Feu King)

La musique s'atténue peu à peu. Des sons de tonnerre et d'enfants dans une cour de récréation se mêlent en trame de fond. Feu est épuisé. Il reprend son souffle. Il regarde la caméra et le public. Il ouvre les bras.

Les cris d'enfants dans une cour de récréation représentent l'innocence, loin des contraintes du monde. Pour un instant encore... Je montre que je suis fatigué, que je/tu peux lâcher et enfin te reposer. S'ouvrir et laisser entrevoir celui qu'elle portait en son sein. Qu'elle a caché longtemps, trop longtemps, car elle pensait que c'était ainsi. Enfin, revenir à la bifurcation d'antan et choisir de s'y envoler. Loin et très haut. Et apprendre à s'aimer... à faire l'école buissonnière de l'amour. J'ai désiré réaliser une performance de 8 minutes pour exposer la création et le maintien de la synergie entre le public et l'artiste. Particulièrement les vagues et les impulsions ressenties autant chez le public que chez l'artiste. (Feu King)

Feu quitte la scène sous les applaudissements. Il laisse au sol ses habits, comme des fragments qui marquent le parcours identitaire traversé. Un parcours encore désordonné, mais profondément créatif.

Pour ce numéro, j'ai voulu créer une référence visuelle à une chrysalide, comme une tour de Babylone enroulée du haut vers le bas, dont l'ouverture révèle un papillon étincelant (Figure 19). Cette image symbolisait la recherche de soi, tout en y déposant un regard critique de la transformation associée aux personnes trans*. Le manteau a représenté un processus de construction complexe, mais il a su répondre pleinement à

mes réflexions. Il incarnait aussi cette notion de mur métallique qui s'est abattu sur moi dans ma trajectoire transidentitaire. (Feu King)



Figure 18 : Confection d'un manteau qui représente une chrysalide pour Feu King



Figure 19 : Évolution de la tenue de Feu King

4.2.6. Punk pour hyperféminité de Veronica Tention

La performance travaille l'inconfort, avec humour, précision et méthode. Les catégories vacillent, non parce que l'artiste les attaque frontalement, mais parce qu'elle rend visibles leurs coutures. La critique se fait relationnelle. Elle engage le public, l'oblige à se situer, à réagir, à recomposer ses repères. Ici, la vérité ne se transmet pas comme un message plaqué. Elle se transmet comme expérience, par le trouble. La guérison prend alors une dimension collective, puisqu'elle passe par un déplacement du regard social.



Veronica Tention se positionne de dos, au centre de la scène. Sa silhouette, droite et tendue, semble contenir une énergie prête à éclater. Avec une précision minutieuse, elle articule les paroles du morceau « One of Your Girls » de Troye Sivan (2023). La voix du chanteur se fond dans l'image hyperféminine qu'incarne Veronica Tention.

Cette chanson jouait délibérément avec une posture de conformité au patriarcat, presque une provocation douce. Mais cette apparente soumission n'était qu'un leurre. En faisant du *lipsync* sur une voix masculine qui évoque la notion de *face card*²⁵ avec un visage hyperféminisé, j'ai mobilisé la dichotomie son/image pour exposer une vérité fluide du genre. Le public voyait ma féminité comme vérité. Par mon corps, je troublais le patriarcat. (Veronica Tention)

Après le premier refrain, Veronica Tention fait face de nouveau au public. Son regard s'accroche à la salle avec intensité. Il agit comme un déclencheur d'attention dans la foule.

Pour cette performance, j'ai capitalisé sur mon corps fin et élancé, je l'ai utilisé comme une force pour faire passer mon message. L'hyperféminité, je l'expose ici comme un acte de transgression pour en démontrer son pouvoir. J'expose ici une sur-visibilisation. Et c'est par ce « masque » d'hyperféminité que je dévoile une facette de moi. (Veronica Tention)

²⁵ Le terme *face card* désigne, dans la culture *drag* et *queer*, la capacité d'un visage à imposer une présence visuelle forte et indéniable. L'expression « *your face card never declines* » signifie que ce pouvoir ne faiblit jamais.

Les couleurs de la tenue, un bleu électrique sous une mince robe de chambre rose vif, sont accentuées par rapport au mur de pierre gris et sombre. La lumière sature son corps et lui donne une teinte rosée.

J'ai utilisé le fuchsia et le bleu électrique pour créer un contraste fort, mais toutefois perçu comme harmonieux en design ou en mode, même s'ils ne sont pas complémentaires. Ces couleurs viennent faire écho à cette dichotomie voix et visage. (Veronica Tention)

La performance se poursuit avec des gestes amples, portés par une douceur déconcertante. Veronica encadre son visage de ses mains. Elle le montre au public et saisit la lumière. Le public est captivé. Il réagit rapidement aux mouvements du tissu qu'elle déploie avec précision.

J'ai utilisé des gestes suaves et lents. Je voulais prendre place sur scène, exposer une vérité avec force, mais sans devoir crier. Je voulais conserver une relation avec le public et lui prendre son attention. J'ai également été initiée au *voguing*²⁶ dans ma trajectoire d'artiste et je mobilise cette danse pour exposer cette féminité à travers mon corps et entrer en relation avec le public. (Veronica Tention)

Du bout des ongles, elle achève ses mouvements. On distingue alors Veronica Tention, qui compose une chorégraphie avec ses cils, battant au rythme de la musique.

J'utilise tout mon corps pour faire passer mon message et pour captiver l'auditoire et leur donner par moment des vagues d'énergie, comme des pulsions, avant de maintenir le lien tout au long de ma performance. J'ai longtemps étudié mon maquillage, travaillé ce que je veux être, en référence au souci de soi, afin qu'il valorise mon visage et ce que je veux être. Du coup, je veux le montrer ! (Veronica Tention)

À un moment, la musique se déforme. Veronica recule vers le fond de la scène et fait glisser de ses épaules sa robe de chambre, qu'elle transforme aussitôt en prolongement de ses gestes, accentuant la fluidité de ses hanches. Alors retentissent les premières notes de « Mother's Daughter » de Miley Cyrus (2019). Accroupie, elle pointe sa mère assise au premier rang.

²⁶ Le *voguing* est une forme de danse née des communautés noires et latinos *queer* dans les années 1980. Il se caractérise par des poses angulaires, des mouvements fluides et une esthétique inspirée des magazines de mode.

Il s'agit de créer du lien. J'ai eu la chance de grandir auprès d'une mère aimante et soutenante. J'ai donc profité de ce moment pour lancer un message de mère et enfant au genre unique. (Veronica Tention)

Au moment où retentit « Oh my God, she got the power », Veronica se cambre, ses traits se crispant sous l'intensité du geste.

Ce mouvement fait référence à une décharge qui rentre dans mon corps, pour exprimer ce que je ressens, corporellement, quand je fais du *drag*. (Veronica Tention)

Elle invite ensuite le public à crier, l'entraînant dans une énergie partagée. Puis elle s'assoit sur le bord de la scène, offrant à voir sa peau, marquée par l'absence de poils, dans un geste de dévoilement assumé.

J'expose comment ma peau est douce, comment elle est féminine, que ce n'est pas qu'une question de maquillage, c'est une question d'embodiment, d'engagement corporel. Je sur-expose mon corps, ma vérité. (Veronica Tention)

Elle se relève enfin et reprend place au centre de la scène pour terminer les dernières paroles de la chanson. Le public, emporté, crie et lui renvoie une vague d'applaudissements.

Le processus *drag* implique une visualisation, une introspection, puis un dévoilement. Dans cette performance, je me suis pratiquement dénudée sur scène. Ce qui comptait, c'est que le public comprenne que ce geste n'était pas gratuit, qu'il y avait l'intention de troubler le genre pour en faire émerger une vérité, ma vérité. Me faire voir comme humain·e. Les mots des chansons étaient secondaires ; c'est une sensation que je cherchais à transmettre. La réaction du public m'a confirmé qu'il avait capté. (Veronica Tention)



Figure 20 : Évolution de la tenue de Veronica Tention

4.2.7. Technologie de Professor Bee

La performance ne se contente plus de répondre à la violence. Elle fabrique des soi, des corps et entre en relation grâce à la technologie. Elle propose des agencements nouveaux, des corps possibles, des façons de vivre qui ne sont pas limitées à une logique conditionnelle. La scène devient un laboratoire. On y construit des alternatives, en acte. La guérison se présente alors comme création digitale. Elle engage la personne et le collectif. Elle transforme ce qui paraissait immuable en matériau. Elle laisse une trace et elle invite d'autres personnes à imaginer, à leur tour, d'autres voies.



La performance de Professor Bee commence dans l'absence. L'artiste n'est pas présent physiquement sur scène. À la place, un écran tendu de manière sommaire occupe le centre du plateau. On y voit projetées des images de Professor Bee, hors *drag*. Au moment où « I'm MegaGoneFree (You're Nobody) » de MegaGoneFree (2024) débute, le défilement d'images s'enchaîne rapidement et expose un récit, un fil rouge du parcours transidentitaire de l'artiste. Cette technologie transforme instantanément l'atmosphère. La salle, jusque-là animée de murmures, se tait. Le public se penche presque inconsciemment vers l'avant.

J'ai choisi cet·te artiste non binaire, connu·e sur TikTok pour ses titres d'affirmation identitaire. Mon numéro débute par une projection d'extraits de mes vidéos TikTok, montrant mon exploration de genre à travers des présentations variées, une coupe de cheveux, mon *coming out* non binaire, les débuts de mon parcours *drag*. Je souhaitais exposer que mon récit identitaire demeure toujours partiel, fragmentaire et que c'est précisément cela qui ouvre la possibilité de se transformer. Je voulais montrer l'exploration que j'ai effectuée ainsi que les joies que j'ai pu avoir en le faisant. (Professor Bee)

Lorsque la projection s'interrompt brusquement, la salle est plongée dans une atmosphère opaque. Au premier beat de « It Boy » de Bbno\$ (2025), l'écran s'illumine à nouveau sous une projection de formes abstraites qui glissent et s'entrelacent, dans une palette

de bleu, blanc et rose qui se déploie et se brise comme des vagues lumineuses. Cette palette de couleur fait écho aux couleurs de tenue de Veronica Tention. Professor Bee fait son apparition et s'installe sur une chaise.

Cette chanson a été proposée par Le Nancy Boy, lors de l'élaboration collective de nos numéros. Elle met en scène un homme égocentrique et sûr de lui. J'ai choisi de l'incarner tout en y associant une projection aux couleurs du drapeau trans* et au numéro précédent. Ce choix reflète l'aspect euphorisant de mon *drag*, l'exploration de mon genre et une esthétique associée au masculin. (Professor Bee)

La lumière se rallume progressivement, révélant le maquillage et l'ensemble de la tenue de Professor Bee. Sa gestuelle capte aussitôt l'attention et entraîne le public, qui se met à crier et à applaudir au rythme de la chanson. Après une série de mouvements affirmés, marqués par une gestuelle qui évoque la virilité, la masculinité performée, Professor Bee se lève de sa chaise et enchaîne avec une danse énergique.

Je performe ce « personnage » qui fait partie de moi, qui a plus confiance en lui, qui est séduisant et parfois arrogant. Grâce à mon *drag*, je peux exagérer ces traits qui sont présents en moi, mais de manière plus discrète. Créer ma propre masculinité. (Professor Bee)

À ce moment, la projection colorée se déploie sur sa tenue blanche, la transformant en une œuvre vivante.

J'ai voulu représenter la relation entre le numérique, c'est-à-dire les outils technologiques et la recherche de mon point de confort corporel. Dans mon *drag*, j'ai beaucoup mobilisé les caméras ou les jeux de lumière lors de la prise de vidéos ou de photos pour créer mon contenu sur les réseaux. À travers ces outils, je retrouvais un point de confort identitaire, voire des moments d'euphorie. Cette relation de moi à moi m'a permis d'entrer plus facilement en relation avec mon audience numérique. Il s'agit d'un travail sur soi par la technologie pour entrer en relation avec le public. (Professor Bee)

Dans un mouvement décisif, Professor Bee retire son haut, exposant son corps à la lumière. Au moment précis où résonnent les paroles « Bitch I am Him », il renverse une bouteille de confettis dorés qui se dispersent sur sa peau, scintillant et accentuant l'intensité de la performance.

Je verse le contenu d'une bouteille représentant une bouteille de gel de testostérone, le traitement que je prends actuellement pour mon hormonothérapie. Il s'agit d'une

technologie pharmaceutique. Ce moment représente l'euphorie que cela me procure et l'acceptation de mon corps trans*. (Professor Bee)

Aux paroles « who the fuck you think you are », la voix de Professor Bee résonne dans les haut-parleurs, criant : « Bitch I said I'm HIM! ». S'ensuit un mouvement sec et précis qui lui permet d'arracher rapidement son pantalon maintenu par des boutons-pression. Le geste révèle un caleçon portant en grandes lettres l'inscription « HIM » sur les fesses.

Ce *reveal* représente mon affirmation de soi avec les pronoms masculins que j'utilise au quotidien et en tant que *DragKing* également. Je suis alors sur scène vêtu de mon caleçon et de mes bottines, montrant mon corps trans* devant le public. Ce corps que j'assume, ce corps qui me permet de vivre et qui change petit à petit. Je souhaite montrer la diversité des corps trans* et la possibilité d'aimer son corps, avec ou sans chirurgie, avec ou sans hormones. Nous avons des corps en tant que personnes trans* et nous pouvons nous affirmer et exister comme nous le souhaitons. J'ai d'ailleurs voulu exprimer cette pluralité à travers ma chorégraphie. (Professor Bee)

La performance s'achève par la projection d'une vidéo retraçant, mois après mois, les transformations du visage et de la voix de Professor Bee sous l'effet de la testostérone. Ce montage, à la fois documentaire et poétique, donne à voir la transition comme un processus vivant, inscrit dans la durée.

Je veux montrer cette vérité, cette diversité, ma joie et l'affirmation de mon genre à travers un soin qui est médicamenteux, voire technologique, dans ce contexte et qui peut changer des vies pour beaucoup de personnes trans*. (Professor Bee)



Figure 21 : Évolution de la tenue de Professor Bee

Ma tenue, un ensemble blanc en polyester mat coélaboré avec Safia Semlali, visait à exposer la pluralité et la fluidité du genre au sein de ma trajectoire transidentitaire, ainsi que la diversité des trajectoires trans* et non binaires. La silhouette a été retravaillée sur mesure pour que l'androgynéité se ressente sur mon corps spécifiquement, les références originales étant pensées pour des carrures très différentes de la mienne. L'ensemble, complété par des chaussures assorties, visait à recentrer l'attention visuelle sur ce que le corps avait à dire dans la performance. (Professor Bee)

L'accueil, l'animation et les six performances des cochercheuses ont ainsi donné corps et exposé les ramifications de l'ensemble des thèmes dégagés en phase 1, en les déployant dans l'espace scénique et relationnel. Dans ce prolongement, la phase suivante se déplace du côté de la réception. Elle s'intéresse à la manière dont ces expériences sont perçues, ressenties et interprétées par le public, afin de saisir comment ces dynamiques se traduisent au-delà de la scène et participent à la compréhension de la guérison comme expérience partagée.

4.3. Résultats de la phase 3

Les commentaires du public, collectés à l'aide de questionnaires, ont mis en évidence quatre thèmes clés. Ces thèmes montrent en quoi l'engagement dans ce type de prestation offre une expérience de guérison, tout en fournissant un espace pour remettre en question les rôles et les identités stéréotypés, tant pour les artistes que pour le public. En reconnaissance du troisième thème (synergie artiste-public) issu de la phase 1, les résultats de la phase 3 ont permis aux cochercheuses d'articuler systématiquement en quoi l'art du *drag* est une expérience de guérison pour les personnes trans* et non binaires.

4.3.1. Résultats du public (questions fermées)

L'analyse descriptive met en évidence une remarquable stabilité des profils de réponses entre les différentes trajectoires identitaires. Les graphiques produits à partir des sous-groupes trans*, non binaires, *queer* et cisgenres présentent une structuration analogue. Les hiérarchies relatives des réponses sont comparables d'un groupe à l'autre, sans variation notable dans

l'ordre des items les plus fréquemment sélectionnés. Cette homogénéité suggère que l'expérience performative ne se distribue pas selon une logique de segmentation identitaire, mais traverse les positions subjectives de manière convergente.

Concernant les émotions déclarées pendant la Performance (Figure 22), la configuration générale des résultats indique une prédominance d'émotions positives et mobilisatrices, suivies d'émotions de bouleversement et d'affects relationnels. Les réponses associées à l'indifférence ou à des affects négatifs intenses restent peu fréquentes. Cette distribution se reproduit dans chacun des sous-groupes identitaires, avec des proportions comparables et une même organisation graphique.

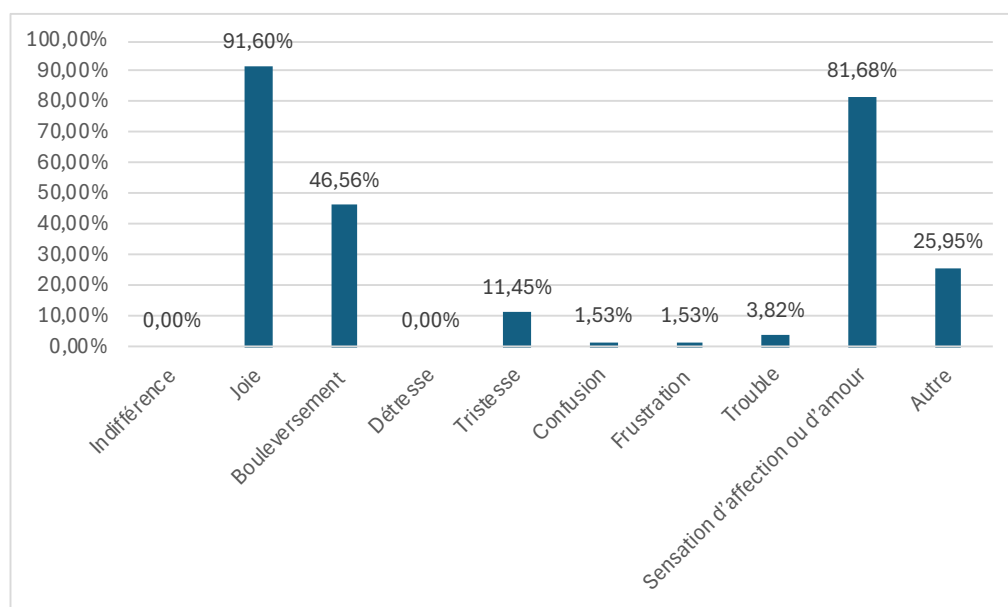


Figure 22 : Émotions déclarées lors de la Performance

Les réactions physiques rapportées présentent également un schéma transversal (Figure 23). Les manifestations corporelles les plus fréquemment cochées renvoient à des marqueurs d'activation affective et de résonance somatique. La hiérarchie des réponses est caractérisée par une forte présence de signes tels que frissons, sensation de chaleur, flottement, vibrations, relâchement musculaire, surplus d'énergie et larmes aux yeux. Les indicateurs d'inhibition ou de détresse corporelle apparaissent de façon minoritaire. Ces

réactions physiques correspondent à celles vécues par les cochercheuses lors de l'analyse thématique de la phase 1 et de l'élaboration des performances de la phase 2.

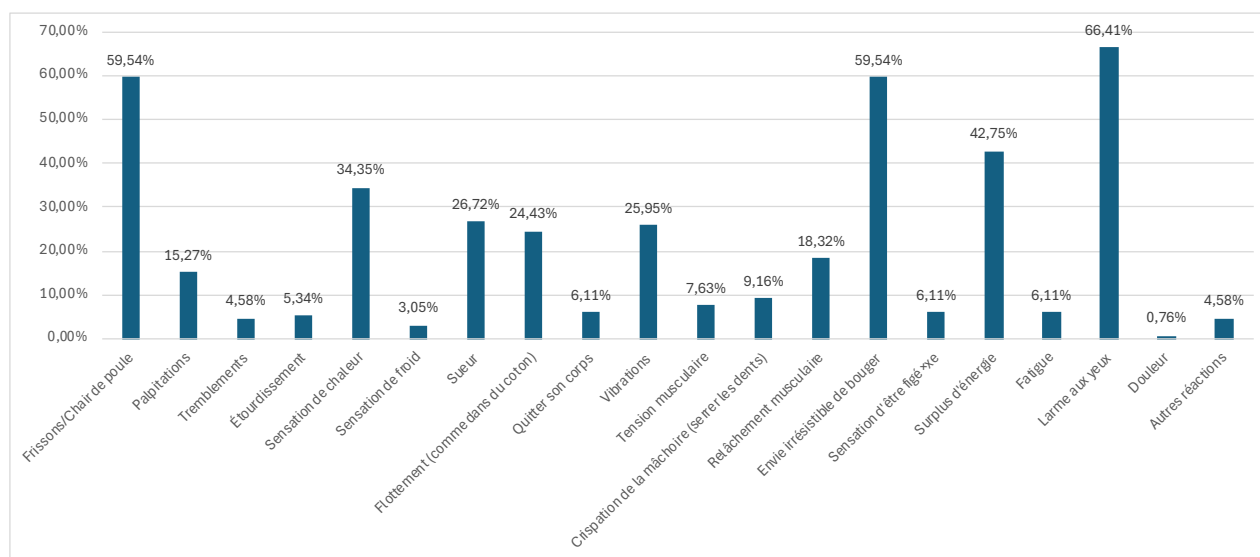


Figure 23 : Réactions physiques rapportées, toutes catégories identitaires confondues

Les réactions émotionnelles évaluées après la Performance suivent la même logique de convergence (Figure 24). Les items les plus sélectionnés concernent le sentiment de sécurité, d'empowerment et de paix. Les réponses associées à la gêne, à la défensive ou au sentiment d'être visé·e restent peu fréquentes. Là encore, la structuration des graphiques ne varie pas selon l'appartenance identitaire déclarée.

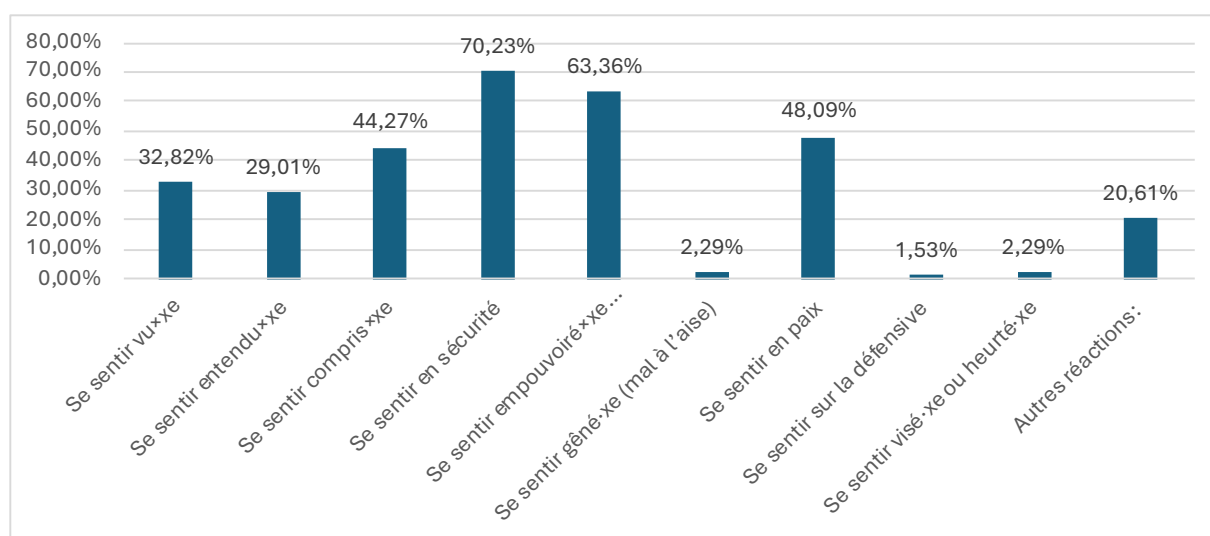


Figure 24 : Réactions émotionnelles rapportées, toutes catégories identitaires confondues

Enfin, le niveau de satisfaction globale à l'égard de la Performance se situe majoritairement dans les catégories supérieures de l'échelle, avec des scores compris entre 4 et 5 sur 5 pour la grande majorité des répondant·es. Lors de la première session de débriefing, Feu King mentionne à la vue de ce résultat : « c'est juste pour le retour du public que je fais cet art. Pour moi c'est tout ce qui compte, c'est entre lui et moi. »

Dans l'ensemble, les résultats quantitatifs indiquent une expérience partagée, à la fois affective, corporelle et relationnelle, dont la configuration demeure stable indépendamment des positions identitaires déclarées ou de l'appartenance au champ de la santé. Ces constats soutiennent l'hypothèse d'une portée transversale de la Performance, capable de produire des effets convergents auprès de publics différenciés.

4.3.2. Résultats du public (questions ouvertes)

Les réponses longues issues des questions ouvertes soutiennent les notions d'authenticité, d'amour de soi, de courage d'être soi malgré la norme et de réappropriation identitaire. Le centre de gravité demeure la personne. Lorsque la communauté est évoquée, elle apparaît comme un soutien qui s'inscrit dans ce mouvement intérieur. La guérison y est décrite comme une réconciliation avec soi, une affirmation existentielle et un acte d'amour envers soi-même.

4.3.2.1. Thème 1 : (Re)devenir soi comme acte d'amour et de courage

Les réponses associées à ce premier thème situent l'expérience de guérison dans un mouvement centré sur le rapport à soi. La Performance est décrite comme un espace où il devient possible de se reconnaître, de s'aimer et de s'affirmer malgré les normes cishétéronormées. Plusieurs membres du public formulent explicitement cette dimension du soi : « On mérite d'exister, d'être soi », « Être soi est un acte d'amour », « Être soi, c'est le plus grand amour qu'on peut se donner ». Ces formulations mobilisent une grammaire éthique dans laquelle l'amour de soi constitue une prise de position face à un monde qui,

structurellement, ne l'encourageait pas. En ce sens, être soi n'est pas un état donné, mais une tâche : un devenir actif, un geste de résistance autant que de réconciliation.

Cette tension entre affirmation personnelle et pression normative est nommée sans détour : « Le courage d'être soi et de mettre tout en place pour s'affirmer malgré notre société ». Le terme de courage est ici « central » selon notre analyse. Il ne s'agit pas d'une simple franchise, mais, dans un sens qui rejoint la notion de parrhèsia chez Foucault, d'un acte de vérité sur soi-même assumé à risque, dans un contexte où cette vérité demeure socialement non conforme. La Performance offre, temporairement, un espace où ce risque est réduit et où cet acte de courage peut être exercé, répété, observé et célébré. Le public évoque un effet prospectif : « J'espère que cela me donne du courage d'expérimenter davantage mon genre non binaire. » La Performance agit comme déclencheur d'un travail sur soi qui dépasse le moment scénique. Elle ouvre un possible, sans garantir son aboutissement. Une existence possible qui n'est pas encore pleinement réalisée, mais dont la Performance préfigure et soutient l'advenue.

Le public désigne la joie, comme une énergie vitale, plutôt que comme simple état affectif positif : « Une bonne tonne de joie qui aide à vivre », « La joie et la fête sont nécessaires pour vivre, faire communauté », « Il est difficile d'écrire la joie que j'ai ressentie... », « Cela va nourrir ma semaine de joie. » Selon Veronica Tention, ces formulations renvoient à la manière dont Audre Lorde (1984) conçoit l'érotique comme une forme de joie qui nourrit, qui soutient et dont l'absence équivaut à une dépossession (Lorde, 2012). Dans un contexte où les subjectivités *queer* sont exposées à l'ignorance, la pathologisation et la peur, la joie collective qui émerge de la Performance apparaît comme une pratique de mise en question et de déstabilisation des normes dominantes.

4.3.2.2. *Thème 2 : Vulnérabilité partagée et expérience de connexion incarnée*

Ce thème met en lumière la dimension relationnelle de l'expérience entre les artistes et le public. Les réponses du public décrivent un mouvement à soi et vers l'autre. La guérison est ici située dans une résonance émotionnelle entre artistes et le public. Selon notre analyse, ce mouvement relationnel contraste avec les formes d'individualisation propres aux logiques néolibérales et capitalistes.

Plusieurs témoignages évoquent un bouleversement profond : « J'ai pleuré de bonheur, de sentir un commun, une communauté », « J'en ai pleuré », « les larmes aux yeux et le bonheur d'être comprise. » L'émotion est déclenchée par l'*embodiment* d'histoires personnelles et par la vulnérabilité exposée sur scène. « Malgré les artifices, l'on ressent la vulnérabilité dans les histoires présentées par les artistes », « la vulnérabilité exposée avec tant de force. » La connexion se manifeste par identification et reconnaissance. « Je me suis identifié e avec le dernier artiste », « je me suis senti représenté », « lien fort par la visibilité de l'identité non binaire. » C'est l'intensité de la performance qui rend la profondeur émotionnelle perceptible et permet cette connexion. La vulnérabilité traverse la performance et se transmet à travers elle. Butler (2005) décrit la vulnérabilité partagée comme un fondement d'une éthique de la coexistence. Reconnaître la précarité d'autrui implique aussi de reconnaître sa propre condition. Sur la scène *drag*, cette reconnaissance devient perceptible et accessible pour le public.

Comme l'indiquent les réponses du public, la connexion prend la forme d'une identification et d'une reconnaissance. Ces formulations soulignent que le public ne se contente pas d'observer. Il se reconnaît, se sent validé, parfois accompagné dans un parcours propre. Comme une mise en écho des trajectoires individuelles qui permet à la personne de se voir autrement sans toutefois s'y dissoudre.

La dimension participative du public est soulignée avec insistance : « le partage des frissons, émotions », « la vibration avec le public », « la sensation d'unité lorsque la robe [de Lady Mystery] se répand dans le public. » La scène et la salle ne sont pas deux espaces séparés qu'un regard traverse. Elles sont décrites comme traversées par un courant réciproque, une circularité affective. Les artistes offrent leur vulnérabilité, le public y répond et cette réponse modifie à son tour la portée de la Performance. Plusieurs répondant·es évoquent des sensations corporelles associées à cette résonance : « comme un flottement », « une libération en dehors de mon corps. » L'émotion partagée prend une dimension somatique. Elle est ressentie physiquement par les larmes, les frissons, la vibration collective. Cette corporalité de l'expérience est théoriquement significative. Elle indique que la guérison ne se joue pas dans le seul registre cognitif ou symbolique, mais dans celui de l'affect qui circule entre les corps avant d'être nommé ou interprété.

Enfin, plusieurs réponses articulent explicitement ce processus avec une logique de soin : « la performance peut être du soin dans l'échange avec le public », « le soin est possible quand tout le monde est capable d'honorer ses vulnérabilités et celles des autres. » Cette formulation montre que le soin est coconstruit dans la réciprocité des vulnérabilités exposées et reconnues.

4.3.2.3. *Thème 3 : Politique queer du soin et sa redéfinition*

Ce troisième thème met en évidence un déplacement conceptuel dans la manière dont le public comprend le soin. Les réponses indiquent que la Performance transforme la définition même du soin, en l'arrachant au seul registre médical dominant pour l'inscrire dans une expérience relationnelle, artistique et politique. Le public formule cette rupture : « Je ne vois plus le soin comme un simple acte médical », « Les soins peuvent venir de multiples sources », « Le soin dépasse le contexte thérapeutique en clinique. » Le soin est redéfini comme quelque chose de plus global, traversé par les émotions, les relations et les contextes

sociaux. Ce faisant, la Performance réalise, dans l'espace de la pratique culturelle, ce que la philosophie féministe du soin s'efforce de théoriser depuis Carol Gilligan (1982) et Joan Tronto (1993), mais aussi ce que certaines théories infirmières du *caring* relationnel et émancipatoire mettent de l'avant (par ex. Hartrick Doane et Varcoe, 2005; Newman, 1994), c'est-à-dire un élargissement du soin au-delà de sa seule conception médicalisée, vers une pratique relationnelle, éthique et intrinsèquement politique. L'art du *drag* n'est pas perçu comme simple divertissement, mais comme un acte de soin capable de réparer, de renforcer et de rassembler et non seulement comme ce qui traite, diagnostique ou normalise. « En effet, cela fait du bien, ça répare d'éventuelles fragilités, ça renforce, c'est du soin. » Le soin cesse d'être réservé à une figure professionnelle. Il devient une capacité partagée, ancrée dans la reconnaissance, la solidarité et la responsabilité collective. « Le soin dans la relation de soi à soi et de soi aux autres de cette manière est très puissant », « Nous sommes tous capables de soigner », « On doit prendre soin les uns des autres dans la communauté ».

Le public décrit des effets concrets et immédiats : « j'avais passé une journée de merde. Cette soirée me fait me sentir bien à nouveau », « le soin résonne ici comme ce qui fait du bien et rassemble ». La Performance agit comme espace de réparation ponctuelle, mais signifiante, susceptible d'être prolongée dans la vie quotidienne. Ces témoignages montrent que la guérison peut être ponctuelle, fragmentée, non linéaire et qu'elle n'a pas besoin d'être une transformation totale pour être réelle et significative. Ils résistent à une conception téléologique de la guérison comme processus orienté vers une finalité fixe et s'inscrivent dans une conception *queer* du temps thérapeutique discontinu, mais non moins efficace.

Enfin, ce thème montre que le public ne perçoit pas seulement une expérience émotionnelle, mais opère une reconfiguration conceptuelle et politique du soin. Le soin devient un processus ouvert, créatif, collectif et situé, où l'art *drag* agit comme pratique de réparation, d'empowerment et de résistance.

4.3.2.4. *Thème 4 : Visibilité queer et transformation des normes*

Ce quatrième thème interroge les effets sociaux, institutionnels et normatifs de la Performance. La guérison prolonge les trois thèmes précédents en les projetant vers l'extérieur, ici, elle est envisagée comme vecteur de transformation des représentations collectives et des structures institutionnelles.

La visibilité *queer* produite par la Performance est perçue comme une force d'intelligibilité sociale. Le public formule les effets potentiels : « oui, dans la communauté, en empouvoirant, validant, encourageant les différentes expériences du genre », « elles visibilisent les communautés *queer* et montrent quelles émotions sont vécues par ses membres, ce qui peut susciter de l'empathie ». Elle rend intelligibles des réalités sous-représentées, comme la dysphorie de genre, les transitions non médicales et les identités non binaires, en les inscrivant dans un espace public qui les reconnaît. La scène devient un espace où la pluralité des corps, des genres et des trajectoires est rendue publique, légitime et digne d'attention.

Certain·es insistent sur les limites actuelles de cette visibilité et sur la nécessité de l'élargir : « seulement si le public se diversifie », « il faudrait amener ces performances vers le grand public », « public majoritairement blanc, comment atteindre les personnes *queer* racisées ? ». Cette dernière interrogation est particulièrement significative. Elle signale que la critique *queer* demeure traversée par des inégalités internes de race, de classe, de nationalité et que la transformation normative risque de reproduire une normativité de second ordre si elle ne prend pas en compte l'intersectionnalité des oppressions. L'espace *queer*, en d'autres termes, n'est pas automatiquement un espace antiraciste ou décolonial et est sujet à la reproduction des mêmes dynamiques de catégorisation et de légitimation opprimantes et invisibilisantes qui cartographient les espaces sociaux hétéronormés.

Le champ institutionnel est également interrogé. « je souhaiterais qu’iels [les artistes *drag*] puisse intervenir dans les écoles en soins infirmiers », « l’acte de soin doit dépasser le cadre cis-hétéro-blanc normatif qui reproduit des violences ». Ces formulations désignent les institutions de formation en santé comme des espaces de reproduction normative. La performance est envisagée comme outil critique capable d’influencer les pratiques éducatives et professionnelles, notamment en santé. La transgression est alors perçue comme nécessaire : « la transgression, la disruption sont nécessaires pour rendre les soins plus ouverts et inclusifs ».

Ce thème met en évidence que l’art *drag* est perçu comme vecteur de transformation normative. En rendant visibles des réalités souvent invisibilisées, en suscitant empathie et réflexion critique et en interpellant les institutions, la performance est comprise comme une pratique susceptible d’avoir un impact durable sur les représentations sociales du genre, du soin et de l’inclusion. Le droit d’exister au niveau individuel, affirmé dans le premier thème issu du public, est ici revendiqué publiquement, collectivement et adressé à un monde plus large. La performance devient affirmation publique d’une légitimité collective.

4.3.3. *Landing Parties*

Les rencontres *Landing Parties* correspondent à des temps de débriefing collectif organisés à trois moments distincts, soit immédiatement après la Générale et la Performance, environ deux mois après et huit mois après. Ces rencontres visaient à revenir sur l’expérience vécue par les artistes et à documenter les effets différés de la Performance : en d’autres mots, un moment de retour festif et « d’atterrissage » après des moments d’intensité et d’apogée individuels et partagés.

Lors de la première séance, nous décrivons une euphorie intense, une joie marquée, un sentiment d’être reconnu·es et aimé·es, ainsi qu’une impression d’élévation corporelle proche de la lévitation. Plusieurs évoquent une expérience de lien horizontal particulièrement

fort avec les autres artistes et avec le public. Ce moment est décrit comme une forme de communauté temporaire produite par l'intensité de l'expérience partagée et par la suspension momentanée des structures sociales ordinaires. À ce stade, l'expérience est encore habitée plus que réfléchie. Les artistes parlent davantage depuis le ressenti immédiat que depuis une analyse distanciée de ce qui s'est produit.

Environ deux mois après la Performance, les cochercheuses expriment une certaine réticence à revenir sur l'expérience, tout en reconnaissant que cet exercice pourrait leur être bénéfique. Cette ambivalence suggère que l'expérience vécue sur scène a laissé des traces affectives qui résistent à une mise à distance rapide. Plusieurs évoquent un sentiment de tristesse apparu quelques jours après la Performance. Pour décrire ce phénomène, une analogie émerge spontanément au sein du groupe. Les artistes mobilisent l'image de l'arbre et des saisons : la Performance est comparée à un moment de floraison intense, suivi d'une phase de retrait nécessaire avant qu'une nouvelle croissance puisse advenir. Cette image permet de situer la mélancolie post-performance dans une temporalité cyclique et organique. Elle s'oppose à une lecture pathologisante de ces états émotionnels. À ce stade, les cochercheuses ne parvenaient pas encore à relier ces phases de latence à une expérience de guérison ou à un renouveau artistique. Ce n'est qu'à la troisième séance de débriefing que cette latence a été requalifiée en lien avec l'expérience de guérison. Professor Bee souligne que ces périodes de « tristesse » permettent aussi de mieux saisir ce qui est ressenti sur scène. Le Nancy Boy prolonge cette interprétation en évoquant une dynamique de « montagnes russes » qui participe au sentiment d'être vivante. Cette deuxième séance donne également lieu à une discussion conceptuelle déclenchée par la présentation des résultats du questionnaire public. Là où plusieurs membres du public identifient la transgression des normes comme moteur de la guérison, les cochercheuses préfèrent mobiliser le terme de subversion.

Huit mois après la Performance, trois nouvelles notions émergent des échanges. La première concerne ce que les cochercheuses nomment rétrospectivement l'effet liminal. Ce terme est employé pour décrire l'état perceptif observé chez le public pendant la Performance. Les cochercheuses évoquent des moments où le public semblait oublier le contexte ordinaire de la représentation et se trouver temporairement déplacé hors de ses cadres perceptifs habituels. Dans cet état, les mécanismes ordinaires de catégorisation et de stigmatisation semblent momentanément suspendus, ouvrant un espace dans lequel d'autres formes de perception et de relation deviennent non seulement possibles, mais commencent même à se concrétiser en direct.

La seconde notion discutée est celle de décompensation émotionnelle. Les cochercheuses décrivent la chute affective qui a suivi l'intensité de l'expérience performative. Celle-ci peut se manifester par des pleurs, une forme de « déprime » ou un sentiment d'imposture. Les notions de perte ou de deuil n'ont pas été rapportées par les artistes, qui soulignent que, bien qu'ils préfèrent varier, une performance peut toujours être reperformée. Cette phase de décompensation émotionnelle est décrite comme une composante régulière de l'expérience. Dans cette perspective, « euphorie » et « déprime » apparaissent comme deux dimensions d'un même mouvement. Un verbatim l'exprime clairement :

Je me sens souvent complètement vide et le fait d'avoir des émotions très fortes sur scène, ça me remplit. De la même manière que le lendemain, dès que je décompense et que je pleure au téléphone, c'est aussi des émotions fortes qui me permettent de me sentir vivant·e. (Le Nancy Boy)

La troisième notion concerne *le renforcement du lien entre les artistes*. Plusieurs soulignent que le sentiment de communauté ne s'est pas dissipé. Ils précisent toutefois qu'il ne s'agit pas d'une simple relation amicale. Le lien est décrit comme ayant été produit dans et par l'expérience partagée de la Performance. Lady Mystery évoque « une question de guérir un peu avec les autres, de se partager des trucs. » Ce lien se construit dans la reconnaissance mutuelle d'une expérience traversée ensemble. Finalement, un constat important émerge lors

de cette dernière séance. Les artistes expriment que ce qui a été réalisé lors de la Performance ne correspond plus tout à fait à la personne qu'ils sont devenus, aujourd'hui. Ces données renforcent la lecture de l'opacité du récit de soi.

4.4. Synthèse des résultats des trois phases

Les trois thèmes des cochercheuses, souci et récit de soi, parrhèsia corporelle et synergie artiste-public, combinés aux six performances et aux quatre thèmes du public, permettent de dégager une systémique entre les résultats qui reconnaît la notion d'un prendre soin transgressif et la notion de reconnaissance, lesquelles seront approfondies dans la discussion. En phase 1, les thèmes des cochercheuses ne se succèdent pas linéairement, mais s'activent simultanément et se renforcent mutuellement. Les performances de la phase 2 prolongent ce mouvement en donnant forme à une expression incarnée des vécus intimes. Le corps est mobilisé et ressenti comme un langage structuré, capable de rendre visibles des expériences souvent tues et de soutenir une mise en circulation du vécu, évitant ainsi la dissociation.

Cette expression ouvre sur une dimension relationnelle, où la performance se construit dans une coprésence active avec le public. L'expérience de guérison se déploie comme une coconstruction en temps réel, où les affects circulent entre scène et salle. Cette circulation produit un espace distinct, caractérisé par un relâchement des attentes dominantes et par la possibilité d'une reconnaissance mutuelle. Les thèmes du public (phase 3) soulignent la notion de soin transgressif à travers des expériences convergentes de joie, de bouleversement et d'affection, indépendamment des positions identitaires. Elles soulignent une vulnérabilité partagée et une transformation collective. Les débriefings montrent une persistance des traces affectives et une consolidation du lien entre artistes. L'ensemble indique que l'expérience se prolonge au-delà du moment performatif et participe à une redéfinition du soin comme processus ouvert, relationnel et situé.

Le tableau de synthèse (Tableau 2) situe ces dimensions à travers les trois phases : la phase 1 résume les thèmes issus des cochercheuses, la phase 2 montre comment chaque artiste les déplace ou les densifie et la phase 3 rend visibles leurs effets dans l'expérience du public et les débriefings. L'ensemble met en évidence une organisation relationnelle où les dimensions sont constamment en interaction.

Thèmes artistes	Phase 1	Phase 2	Phase 3
Souci et récit de soi	Rapport à soi ancré dans le corps. Affirmation par révélation de ce qui existe déjà. Expérience d'exister et de se reconnaître, sans fixation identitaire.	Princess Yuni <i>Élargit</i> Initie la quête de soi dans l'interdit. L'enfance <i>queer</i> est le premier geste de souci de soi Le Nancy Boy <i>Soutient</i> Soutient ce rapport comme création de soi Lady Mystery <i>Élargit</i> Étend ce soi dans l'espace social, le corps occupe littéralement l'espace Professor Bee <i>Élargit</i> Ouvre vers des devenirs possibles, les transitions documentées exposent un récit de soi dans le temps	Le public perçoit authenticité et présence. Les artistes décrivent une continuité du rapport à soi dans le temps, sans fixation. Thème public 1 : (re)devenir soi comme acte d'amour et de courage.
Parrhèsia corporelle	Le corps comme langage structuré et partagé. Expression courageuse de vécus intimes.	Princess Yuni <i>Soutient</i> Incarné sa propre voix enregistrée pour exposer la notion de parrhèsia Le Nancy Boy <i>Élargit</i> Active la rupture incarnée ; mise en abyme voix-sur-voix ; rage du corps comme vérité ultime Veronica Tention <i>Soutient</i> Nécessité d'exprimer pour éviter la dissociation. Feu King <i>Confirme</i> Rend la parole relationnelle ; le corps trans* raconté par le mouvement seul Professor Bee <i>Élargit</i> Parrhèsia augmentée par le numérique ; utilise une projection sur tenue pour soutenir un corps-langage posthumain	Le public ressent intensément les émotions des artistes. Réactions corporelles partagées (frissons, larmes). Les débriefings soutiennent l'impact durable et la nécessité d'expression.
Synergie artiste-public	Expérience relationnelle et coconstructive. Émergence d'un espace entre-deux où les identités peuvent s'exprimer sans justification préalable.	Le Nancy Boy <i>Élargit</i> Princess Yuni sauve Nancy et expose une synergie artiste-artiste Veronica Tention <i>Soutient</i> Perturbe les attentes et invite le cri partagé ; vagues d'énergie dosées Lady Mystery <i>Élargit</i> La jupe enveloppe le public, dissolution de la frontière artiste-public Feu King <i>Élargit</i> Active la relation directe à son apogée ; applaudissements ininterrompus Professor Bee <i>Élargit</i> Internauts intégrés au dispositif comme personnes cocréatrices	Joie, bouleversement et affection dominant. Effets similaires tous publics. Débriefings : lien renforcé entre artistes et expérience collective durable. Thèmes public 2-3 : vulnérabilité partagée et politique <i>queer</i> du soin. L'accueil expose la capacité de créer des espaces liminaux
Systémique	Les thèmes sont distincts mais interreliés. Le rapport à soi soutient l'expression, qui ouvre à la relation. Il est question d'un prendre soin transgressif et de reconnaissance	Les performances incarnent et intensifient l'articulation entre les thèmes artistes. Chaque cochercheureuse déplace, « humanise », quelque chose dans les thèmes qu'ils ont coconstruits.	Les retours confirment la circulation entre intime, expression et collectif. Thème public 4 : visibilité <i>queer</i> et transformation des normes. La systémique des résultats crée la notion de soins transgressifs

Tableau 2 : Synthèse des résultats des trois phases

CHAPITRE 5 : DISCUSSION

Les résultats issus de cet ethnodrag mettent en lumière la manière dont l'art du *drag* constitue une expérience de guérison pour les personnes trans* et non binaires, à la fois dans sa dimension personnelle, collective et politique. À notre connaissance, il s'agit de la première recherche en sciences infirmières à mobiliser, dans une perspective *queer*, participative et créative, l'art du *drag* comme objet et méthode d'enquête scientifique sur les expériences de guérison. Nos résultats suggèrent que la performance *drag* agit simultanément comme une expérience de souci et récit de soi, de parrhèsia corporelle et comme une expérience transformatrice entre les artistes et le public. Ces trois dimensions se révèlent interdépendantes et se renforcent mutuellement dans la production d'une expérience de guérison radicale, traversée par la transgression et la reconnaissance, que nous nommons *Healing Speech*.

Dans ce chapitre, il est proposé d'aborder une réflexion critique sur le dispositif ethnodrag lui-même, envisagé comme étant capable de déplacer et de déstabiliser les conventions académiques de production du savoir. Nous poursuivons en examinant la nature *queer* de ma relation avec les cochercheuses. Nous nous questionnons sur les effets épistémiques et éthiques de cette proximité. Nous mettons par la suite en dialogue les résultats (phase 1, 2 et 3) avec un échafaudage théorique *queer* mobilisé au chapitre 2. Enfin, les implications de cette étude pour les cochercheuses, pour les soins aux personnes, pour la formation et la recherche infirmière seront abordées. Le chapitre se conclut sur des recommandations pour les écrits futurs et sur une conclusion qui souligne la portée de l'ethnodrag comme méthode et comme geste politique au sein de la discipline infirmière.

5.1. Retour sur le devis ethnodrag

Le dispositif ethnodrag, tel qu'il a été conçu et déployé tout au long de cette recherche, engage une prise de position méthodologique qui articule ethnographie critique, enquête

incarnée, ethnodrame et recherche-action participative. Il assume que le savoir se produit à même des corps qui font et défont des identités dans et par la performance, ce qui le place délibérément en dehors des conventions académiques dominantes. Selon la théorie de la performativité, cette tension n'est pas un problème à résoudre. Elle constitue la condition même du dispositif, en ouvrant un espace où les scripts de genre et de vulnérabilité sont rejoués, exagérés et troués, de sorte que de nouvelles positionnalités deviennent brièvement habitables (Butler, 1990/2006). C'est à partir de cette situation inconfortable, où le public, les cochercheuses et moi-même occupons des rôles instables et parfois contradictoires, que cette section propose d'aborder l'ethnodrag comme un devis schizoïde au sens de Deleuze et Guattari (1972/1980).

L'ethnodrag s'inscrit également dans la continuité de la recherche-action participative fondée sur l'art (*Participatory Art-Based Research* [PABR]) tout en en déplaçant les contours. La PABR mobilise la création artistique comme mode de production de savoirs situés et implique les participant·es dans des processus de coconstruction (Casey et Murray, 2022; Knowles et Cole, 2008; Leavy, 2020). L'ethnodrag partage ces fondements, mais les radicalise. Premièrement, il reconnaît l'art du *drag*, longtemps relégué au rang d'illustration, comme un lieu central d'analyse et de restitution. Deuxièmement, le maquillage, les hormones, les perruques et les tenues sont compris comme des technologies deleuzo-guattariennes : des machines et dispositifs qui recomposent le corps, reconfigurent ses intensités et redistribuent ses possibles (Deleuze et Guattari, 1980). Dans une perspective performative, ces technologies font exister ce corps autrement, en matérialisant des normes et en les déplaçant (Butler, 1993/2011). Le corps *drag* y apparaît alors comme un corps posthumain, qui excède les frontières du biologique et du social, du naturel et de l'artificiel, du masculin et du féminin. Ce qui fait du *drag* un site actif de production de savoir. Troisièmement, contrairement à la PABR, qui vise principalement à représenter les

expériences et à offrir des formes esthétiques alternatives d'accès à des dimensions tacites du vécu (Leavy, 2019), l'ethnodrag performe les thèmes coconstruits et les transforme en actes scéniques qui coproduisent, à leur tour, du sens en direct. Les réactions, les affects et les interactions du public sont intégrés au dispositif et contribuent à la production des connaissances. La reconnaissance du public comme source de savoir marque une différence épistémologique et axiologique avec d'autres formes de recherche fondées sur l'art.

5.1.1. Fondement épistémologique de l'ethnodrag

L'ethnodrag naît d'une tradition critique des sciences infirmières qui cherche à déplacer leurs fondements épistémiques. Holmes et Gastaldo (2004) ont proposé une lecture rhizomatique du savoir infirmier en réaction aux structures arborescentes qui tendent à organiser, stabiliser et rigidifier la production des connaissances. Selon eux, dans sa quête de légitimité scientifique, la discipline s'est appuyée sur des paradigmes dominants qui définissent ce qui compte comme savoir valide et ce qui est exclu (Holmes et Gastaldo, 2004). Ces paradigmes agissent comme des dispositifs de capture au sens deleuzien, car ils fixent les formes jugées acceptables de production du savoir et limitent l'émergence de formes plus hétérogènes, transdisciplinaires et créatives (Deleuze et Guattari, 1980). Le rhizome permet au contraire d'envisager le développement des connaissances infirmières comme un réseau sans centre ni origine unique, se déployant dans plusieurs directions simultanées et multipliant ses foyers de légitimité plutôt que de les homogénéiser (Holmes et Gastaldo, 2004).

Dans cette continuité, la proposition d'Holmes et al. (2007) peut être relue à partir de la performativité butlérienne (Butler, 1990/2006) plutôt que du seul vocabulaire schizo-analytique. Leur analyse met en lumière un fonctionnement paranoïde des sciences infirmières fondées sur les données probantes (*Evidence Based Nursing*). Ce système organise la profession et la discipline autour d'une matrice unique de validation du savoir, qui marginalise ou disqualifie les formes de connaissance qui ne s'y conforment pas. La notion de

performativité permet de préciser cette relation de savoir-pouvoir. La répétition de scripts professionnels, discursifs et scientifiques produit l'effet d'une identité infirmière cohérente, consensuelle et « naturelle », alors même qu'elle est le résultat contingent de ces répétitions normatives (Nagington, 2016). L'ethnodrag matérialise cette double logique. En surjouant, en détournant et en multipliant les scripts discursifs et corporels qui construisent une personne comme soignante ou soignée, il ouvre un espace agentif où plusieurs subjectivités peuvent coexister, se contredire et se recomposer. Cette polyvocalité instable refuse toute ligne unique de subjectivation et constitue ainsi une résistance aux formes de codification qui appauvrissent les expériences.

Sur le plan méthodologique, l'ethnodrag invite ainsi à penser le dispositif de recherche non comme une structure stable, mais comme un espace traversé par des tensions qui radicalise l'usage des approches qualitatives, en reconfigurant les places des personnes chercheuses et des cochercheuses et en accordant au corps, à l'esthétique et à la performance un rôle central dans la production des savoirs.

5.1.2. Analyse thématique corporelle de l'ethnodrag

Les choix méthodologiques adoptés ont des effets directs sur la manière dont les données sont produites et interprétées (Denzin et Lincoln, 2017). Les approches de codage thématique reposent sur une logique de réduction, qui consiste à extraire des unités de sens, à les regrouper et à stabiliser des catégories (Braun et Clarke, 2006). Cette démarche apporte de la clarté, mais au prix d'un lissage des tensions et d'une simplification des contradictions (Guest et al., 2012). Cette réduction suppose que le langage peut rendre le vécu pleinement référentiel, comme si les catégories retenues disaient « exactement » ce qu'elles prétendent décrire. Butler (1997/2021) rappelle que le langage reste toujours *excitable*, en excès par rapport à ce qu'il cherche à nommer et performatif. Tout énoncé performatif ne réalise jamais pleinement ce qu'il annonce, en ce qu'il reste traversé par un écart constitutif entre ce qu'il dit

et ce qu'il fait. Stabiliser des thèmes, c'est donc risquer de refermer l'écart entre le performatif et le référentiel, là où nos résultats montrent que c'est précisément cet espace ouvert qui rend possible l'expérience de guérison. Butler (1990/2006, 1997/2021) ainsi que l'art du *drag* (Velour, 2023), insistent sur la nécessité de le préserver, parce qu'il laisse un avenir aux mots, aux noms et aux existences transidentitaires et non binaires qu'ils engagent.

Comme le montre Butler (2005/2025), le langage interpelle des corps et des personnes tout en en excluant d'autres. Les méthodes de recherche participent de la même logique, en produisant ce qui compte comme dicible et intelligible. Les savoirs élaborés dans ces cadres normatifs (per)forment ainsi des normes exclusionnaires, notamment à l'égard des subjectivités trans* et non binaires (Bourcier, 2018; Preciado, 2021). Le risque est alors de reproduire, sous couvert de rigueur méthodologique, les logiques mêmes que la recherche cherche à problématiser et de maintenir en place les règles implicites qui font que certaines vies se racontent aisément, alors que d'autres demeurent difficiles à dire et à faire entendre. C'est pour cette raison que l'analyse thématique corporelle (chapitre 3) a été élaborée et déployée dans *Healing Drag*.

Nous pouvons aisément imaginer le lectorat soulever ici une tension théorique. Si les identités de genre sont produites par la répétition de normes qui précèdent la personne, alors le corps lui-même est normé, traversé par des injonctions de genre, de classe et de racialisation qui orientent ce qu'il peut ressentir, exprimer et reconnaître comme significatif. En ce sens, les frissons, les larmes ou les tensions reconnus dans l'analyse thématique corporelle ne peuvent constituer des données « authentiques ». Nous répondons, selon une perspective artistique et soignante, que reconnaître que les corps sont normés n'implique pas de dénier la force vécue des sensations ou des convictions corporelles (Benner, 1994; Meleis, 2010; Neuman et Fawcett, 1995/2011; Rogers, 1970; Watson, 1985/2008). Namaste (2000) rappelle que l'effacement des vies trans* concrètes au profit d'abstractions théoriques

constitue une violence épistémique et que les trajectoires, les peurs, les joies et les violences vécues doivent demeurer au centre de l'enquête. L'analyse thématique corporelle envisage les réactions corporelles comme des scènes où se rencontrent des normes préexistantes et des expériences qui les débordent. Les larmes, les tremblements ou les gestes scéniques des cochercheuses deviennent des lieux de résistance, de vérités, où les scripts de genre, de soin et de vulnérabilité sont rejoués, discutés et parfois retournés. En ce sens, l'analyse thématique corporelle, ainsi que l'ethnodrag renversent la hiérarchie traditionnelle entre le verbal et le corps dans la création de connaissances qualitatives, en reconnaissant que :

In speaking, the act that the body is performing is never fully understood; the body is the blindspot of speech, that which acts in excess of what is said, but which also acts in and through what is said. (Butler, 1997/2021, p. 11).

Le corps ne sert pas seulement de canal pour l'expérience, il devient l'instrument principal d'analyse. Pour *Healing Drag*, il est le lieu où se négocient, se rejouent et se déplacent les conséquences du pouvoir des mots qui cherchent à le capturer.

En reconnaissant les ressentis corporels comme matériaux de recherche, ce projet inverse la logique épistémique des paradigmes dominants, tout en demeurant en cohérence avec la notion de réflexivité et de savoirs situés (Haraway, 1988). Or, dans l'analyse thématique corporelle, le savoir situé prend la forme d'un jeu de miroirs qui ouvre une découpe méthodologique *queer*, où les personnes historiquement constituées comme objets de catégorisation deviennent coproductrices de savoirs et de représentation sur leurs propres expériences (Bourcier, 2018).

5.1.3. Diffusions des connaissances de l'ethnodrag

Choisir la performance comme méthode d'analyse et de diffusion engage une position épistémologique qui interroge la manière dont la discipline infirmière reconnaît et valide les formes de savoir. Principalement, car elle ne peut pas reproduire cette performance de manière identique ni la mesurer avec les outils de recherche habituels. Holmes et ses

collègues (2007) ont décrit ce réflexe d'exclusion comme une forme d'investissement paranoïde du mouvement *Evidence Based Nursing*, qui tend à disqualifier tout ce qui ne répond pas à ses propres critères épistémologiques. Si certaines évolutions récentes du modèle semblent intégrer une part de flexibilité contextuelle, cette ouverture demeure structurellement limitée par la logique hiérarchique des preuves qui en constitue le fondement, reproduisant ainsi une forme d'appauvrissement de la compréhension des phénomènes humains complexes (Tomkins et Bristow, 2023).

L'ethnodrag part d'un principe épistémique inversé. Certaines dimensions de la guérison, en particulier ce qui se joue dans et entre les corps et les relations, ne peuvent être pleinement partagées que lorsqu'elles sont mises en travail dans un dispositif performatif et non uniquement racontées ou codées a posteriori. Ce principe n'est toutefois pas totalement étranger à la pensée infirmière. Comme exposé précédemment, le *unknowing* de Munhall (1993) désigne une posture éthique du soin qui consiste à demeurer présent au non-savoir, à suspendre les catégories préexistantes pour laisser l'autre advenir dans sa singularité irréductible. L'ethnodrag a assumé une posture analogue. Plutôt que de chercher à maîtriser ou à anticiper ce que les expériences performatives allaient produire, cette méthode a accepté une part d'incertitude comme condition inhérente à la démarche. Ce n'est pas en dépit de cette part d'inconnu que des connaissances ont émergé, mais en l'habitant pleinement comme condition de rencontre entre les corps, les récits et les vécus. Perpétuer l'exclusion de ce *unknowing* constitue dès lors une forme de violence épistémique à l'égard des vécus trans* et non binaires. Ce qui se joue sur scène entre artistes et public reste situé et singulier. L'expérience de la Performance ne peut être restituée intégralement. L'ethnodrag assume cette part d'irréductible comme une condition d'honnêteté. C'est, en cela, une démarche fidèle au *unknowing* que Munhall (1993) place au cœur d'une pratique soignante éthique.

La sélection du collectif *Healing Drag* pour ouvrir la *Pride* de Lausanne 2026, devant des milliers de personnes, illustre aussi la capacité de ce type de restitution à circuler au-delà des circuits académiques. Peu de publications scientifiques atteignent une telle visibilité ou produisent un effet aussi direct au sein des communautés concernées. Ce constat invite les sciences infirmières à se demander dans quelle mesure elles gagneraient à reconnaître davantage la valeur de savoirs artistiques locaux. À Lausanne, les artistes *drag* mobilisent leur scène locale, les tensions internes à la communauté *queer* et le contexte politique suisse pour élaborer des formes de guérison qui se veulent à la fois profondes et radicales. Les droits des personnes trans* y progressent lentement et les expériences de violence restent fréquentes, de sorte qu'un savoir produit dans et pour ce contexte possède une pertinence que ne peut entièrement reproduire aucune transposition internationale.

5.2. Retour sur la relation *queer* entre cochercheuses

La section précédente a examiné l'ethnodrag dans ses dimensions épistémologique et méthodologique. Cette section se concentre sur ce qui l'a rendu possible et parfois fragile, soit les relations. *Healing Drag* s'est construit dans des relations traversées par des affects, des savoirs incarnés, des vulnérabilités partagées et des gestes de désobéissance académique. Pour une recherche qui se réclame d'une posture *queer*, rendre visibles ces dimensions relationnelles constitue une exigence à la fois épistémologique et éthique (Bourcier, 2018).

La recherche-action participative repose sur une promesse de coconstruction des savoirs. Elle reconnaît les participant·es comme des acteur·rices légitimes du processus de recherche, déplace l'autorité épistémique vers le collectif et cherche à réduire les asymétries de pouvoir (Laperrière, 2013; Stoecker et Falcón, 2022). Les écrits récents invitent cependant à ne pas idéaliser la capacité du collectif à produire spontanément des espaces de mutualité et de confiance (Bacqué et Demoulin, 2022; Bemme et al., 2024). Les espaces dialogiques sont souvent investis d'un idéal d'horizontalité qui masque les différences de pouvoir,

l'imprévisibilité des interactions et le travail constant de révision des frontières d'expertise et de légitimité (Bacqué et Demoulin, 2022; Bemme et al., 2024). Ces espaces sont décrits comme des lieux de dialogue sans domination (Bacqué et Demoulin, 2022) où la parole de chacun serait également entendue (Bemme et al., 2024) et où le pouvoir décisionnel serait effectivement partagé (Phillips et al., 2018; Torres-Olave et Bravo González, 2021). À mesure que la recherche avançait, il m'est apparu, à titre de personne chercheuse issue du milieu académique, que la demande de réflexivité et de positionnement (per)formait elle-même des jeux de pouvoir qui limitaient l'accès à des données sensibles et mettaient à mal la mutualité entre les cochercheuses. Cette tension s'est cristallisée lors d'une situation liée à la diffusion des résultats. Une association lesbienne a invité le collectif à performer. Or, un des cochercheuses avait vécu des expériences transphobes avec cette association, rendant toute collaboration difficile. Accepter signifiait fragiliser la relation de confiance établie avec le cochercheuse. Refuser aurait entraîné une rupture de la réciprocité attendue entre les autres cochercheuses et le milieu associatif. Aucune décision ne permettait de préserver l'ensemble des liens en jeu. Chaque option comportait une perte, un compromis, une tension irréductible.

Lors d'une telle situation, la recherche qualitative engagée demande à la personne chercheuse académique de nommer et d'interroger sa position dans la relation plutôt que de la neutraliser (Fine, 1994). Pour rendre visible ce travail de positionnement, Cunliffe et Karunanayake (2013) cartographient quatre zones de tension mouvantes dans l'espace *hyphen*, soit cet entre-deux relationnel où se joue la recherche qualitative engagée, selon les axes de la proximité et la distance, la ressemblance et la différence, l'engagement et le retrait, l'activisme et la neutralité.

En essayant de maîtriser ma place dans cette représentation cartographique, j'ai remarqué qu'elle renforçait involontairement une hiérarchie entre la personne observatrice et

les observé·es. Le geste réflexif réaffirmait le cadre normatif du savoir scientifique plutôt que de le déplacer. Cette gestion devenait une sorte d'éthique performative²⁷, soit une posture de conformité où l'attention se porte davantage sur le fait d'être perçu·e comme réflexif·ve que sur une responsabilité relationnelle réellement exposée aux normes et aux rapports de pouvoir. Plus j'essayais de me positionner dans les quatre espaces de Cunliffe et Karunanayake (2013), plus je perdais le fil de ma relation avec le cochercheuse en raison de ce rapport de domination. J'ai alors choisi de suspendre ce positionnement identitaire et de reconnaître cette opacité identitaire ou réflexive comme espace de créativité mutuelle plutôt que comme obstacle à surmonter.

Pour traverser cette opacité, Butler (2005/2025) rappelle l'importance des mouvements de transfert et de contre-transfert dans les relations humaines. En mobilisant Bollas (2018), elle souligne qu'en situation de vulnérabilité, nous pouvons être saisis par le langage de l'autre au point de ne plus savoir qui nous sommes ni quel rôle nous jouons. C'est dans cet espace que peut émerger un environnement soutenant (*holding environment*) au sens de Winnicott et Khan (1994). Cet environnement permet de traverser des expériences difficiles sans menace pour l'intégrité de la personne. Butler précise que :

At its best, the transference provides what Winnicott terms a holding environment and offers a bodily presence in a temporal present that provides the conditions for a sustaining address (Butler, 2005/2025, *Psychoanalysis*).

Cette conception entre en résonance avec les écrits de Wright et al. (2009, 2014) en éthique infirmière, qui inscrivent le savoir clinique dans une perspective résolument relationnelle. La compréhension du soin s'y construit à partir des interactions entre patient·es, proches et soignant·es, plutôt que par l'application d'un savoir abstrait (Wright et al., 2009, 2014). La notion de douleur totale (*Total Pain*) illustre cette approche en montrant que la

²⁷ Éthique performative renvoie à une éthique comprise comme posture de conformité. L'attention porte sur la reconnaissance, être perçu·e comme réflexif·ve. Cette posture éloigne l'éthique d'une responsabilité relationnelle, qui se heurte souvent aux normes dominantes et aux rapports de pouvoir. Cette distinction apparaît chez Butler dans *Giving an Account of Oneself* (2025) et *Excitable Speech* (2021).

souffrance ne prend son sens que dans la reconnaissance conjointe des dimensions corporelles, psychologiques, sociales et spirituelles des personnes concernées (Wright et al., 2014). Ces écrits situent les ressentis corporels et émotionnels de la personne soignée au cœur de la production de savoir clinique. Nos résultats invitent à étendre ce principe aux corps des soignant·es ; les tensions ressenties dans la gorge, l'inconfort dans le ventre, la modification du rythme respiratoire face à une situation relationnelle difficile ne constituent pas des bruits parasites à neutraliser. Elles constituent un savoir incarné à partir duquel une compréhension plus fine de la situation peut émerger. C'est précisément ce type de connaissance que la catégorisation des *hyphen-spaces* de Cunliffe et Karunanayake (2013) tend à laisser dans l'ombre, en réduisant la réflexivité à un exercice cognitif de positionnement.

Inspiré·e par les cochercheuses qui, sur scène, acceptaient de se livrer sans maintenir une distance soigneusement calculée avec leur public, j'ai temporairement suspendu cette posture d'auto-analyse héritée des standards d'objectivité fondés sur la distanciation de la personne chercheuse (Juan, 2021). Pour reprendre les termes de Bolas (2018), je me suis autorisé·e à « me perdre dans le récit » des artistes, en cessant, pendant un temps, de vouloir immédiatement conceptualiser mes propres affects. Holmes et Gagnon (2018) rappellent que cette posture critique, comprise comme une indocilité réfléchie au sens foucaldien, exige que la personne qui « connaît » accepte d'être traversée, questionnée et transformée par la rencontre. J'ai laissé le récit du cochercheuse résonner dans ma gorge et dans mon ventre. Je ressentais, dans le sens le plus sensoriel du terme, une certaine légèreté dans mon torse, des tensions dans ma nuque, des frissons sur ma peau. Je constatais également que le cochercheuse traversait des réactions physiques. Je pouvais voir les larmes dans ses yeux et les tensions sur ses épaules. C'est à partir de cette sensibilité partagée qu'un *holding environment* et un nouveau dialogue ont pu se construire. Un dialogue corporel qui nous a permis de nous voir et de se voir. Le propos n'était plus axé sur la perte, le compromis ou la

tension irréductible que pouvait apporter la situation avec l'association lesbienne ni sur la réflexivité de la personne chercheuse académique. L'opacité autour de nos postures réflexives n'a pas constitué un obstacle à surmonter. Elle a été, au contraire, une condition de formation du lien de mutualité.

Ce moment fait écho à ce que Gilligan (2024) désigne comme une écoute radicale, soit une écoute qui s'enfonce dans ce qui est dit, mais aussi dans ce qui ne l'est pas encore, dans ce qui demeure opaque. Une telle écoute transforme parce qu'elle substitue la curiosité au jugement et accueille la parole de l'autre comme un acte de reconnaissance mutuelle. Ce dialogue n'aurait pas été possible sans l'accueil d'un *unknowing* qui permet de rencontrer l'autre sans le réduire à des catégories préexistantes (Munhall, 1993). L'affirmation d'une identité *queer* porte en elle un refus de catégorisation (Bourcier, 2018). Refuser de chercher à me situer, même en tant que personne *queer* directement concernée par l'objet d'étude, m'a renvoyé·e aux sources mêmes de l'empirisme. Ce retour a renforcé les liens de confiance et de mutualité au sein du collectif.

Contrairement à une éthique performative, Foucault (1979) esquisse une éthique de l'inconfort. Il s'agit d'un mode d'être et de recherche qui refuse la stabilité rassurante des identités et des savoirs figés. Là où la recherche académique tend à combler les vides, cette éthique propose d'y rester, d'y prêter attention et d'y entendre ce qui résiste à la capture conceptuelle. Foucault (1979) décrivait déjà une telle posture comme une manière singulière de ne plus être exactement le même, de ne jamais consentir pleinement à ses propres évidences.

Pour les cochercheuses, tout au long du projet *Healing Drag*, cet inconfort ne constituait pas une lacune à combler, mais une condition de possibilité. C'est précisément ce repositionnement qui l'a rendu, en quelque sorte, habitable. Par exemple, les cochercheuses n'ont pas cherché à cartographier leur genre ou restaurer une unité

identitaire perdue pour pouvoir entrer en relation avec leur public. Iels ont plutôt reconnu leur opacité constitutive, comme source créative. Leurs performances *drag* ont d'ailleurs rendu visible cette part d'opacité ou d'inconfort qui traverse toute narration de soi. C'est dans cette célébration de l'opacité, de leur vulnérabilité, qu'a pu s'ouvrir la possibilité d'une relation transformatrice et mutuelle avec leur public et entre cochercheuses.

5.3. Réflexions des artistes sur les performances et résultats du public

Jusqu'ici, ce chapitre a interrogé l'ethnodrag comme dispositif schizoïde et la relation *queer* qui s'y est déployée. Il convient maintenant de revenir sur les résultats eux-mêmes, afin de les mettre en tension avec les cadres théoriques mobilisés dans l'ensemble de la thèse. Cette mise en tension ne relève pas d'un exercice de validation rétrospective. Elle constitue un geste analytique à part entière. Il s'agit de montrer comment les résultats empiriques déplacent, enrichissent et, à certains égards, compliquent les concepts théoriques, plutôt que de simplement s'y conformer. Comme le souligne Domingue (2021), l'objectif n'est pas de confirmer ce que la théorie aurait déjà permis d'anticiper, mais d'explorer ce que les résultats rendent pensable au-delà de ce que la théorie seule aurait pu produire.

5.3.1. Le souci et récit de soi

Nommer des expériences de guérison vécues dans des contextes de marginalité pose une difficulté structurelle. Les cadres interprétatifs disponibles ne permettent pas toujours de les formuler. La dominance herméneutique et l'injustice testimoniale (Fricker, 2007; Tuana, 2006) limitent la possibilité même de dire ce qui est vécu, précisément parce que les concepts capables de le nommer n'existent pas encore dans les cadres disciplinaires disponibles. C'est dans cet espace de manque que le thème « souci et récit de soi » a été élaboré, lors d'un échange avec la P^{re} Amélie Perron, pour désigner une pratique d'action et de transformation engageant la personne sur les plans intellectuel, moral, spirituel et corporel à la fois.

Cette description rejoint ce que Foucault (1982/1983) a nommé l'*epimeleia heautou*, le souci de soi. Ce concept issu de la pensée grecque renvoie à une disposition pratique et transformatrice, ancrée dans l'expérience, à l'image des pratiques antiques où s'occuper de soi relevait d'un geste concret plutôt que d'une spéculation philosophique. Dans les récits des cochercheuses, on peut entendre un écho direct de cette conception. Le rapport au *drag* n'y est pas formulé comme une quête de connaissance de soi, mais comme un travail sur soi qui se transforme à mesure qu'il se pratique. Foucault (1982/1983) conçoit ce souci de soi comme une pratique ascétique indissociable d'une discipline et transformation subjective, engageant un processus de transfiguration de la personne.

Sans postuler l'existence d'un soi authentique à atteindre, cette approche laisse néanmoins entrevoir l'horizon d'un devenir plus libre ou plus souverain. C'est précisément ce raccourci téléologique que les résultats issus des performances invitent à refuser. Le souci de soi que documentent les données relève moins d'un accomplissement que de recompositions partielles, ambivalentes et non linéaires de la subjectivité. Lorsque les cochercheuses décrivent la force que procure la préparation et la performance *drag*, iels ne la présentent pas comme une conquête définitive, mais comme une ressource située et contextuelle, à réactiver selon les moments. Cette force résulte d'actes répétés qu'iels produisent iels-mêmes. Le maquillage, la posture, le costume, la mise en scène, par leur réitération, génèrent une consistance subjective, un sentiment d'habiter son corps. La force ne précède pas la performance. Elle se constitue dans et par elle, à chaque occurrence, avec la possibilité que chaque répétition en modifie les contours (Butler, 1990/2006, 1993/2011). Lors de la lecture finale de cette thèse, Le Nancy Boy a proposé cette formulation, qui rend cette dimension performative encore plus explicite pour le lectorat.

En gros, tant que tu te considères comme étant une *DragQueen*, mais pas LA *DragQueen*, c'est que tu n'as pas encore atteint ton objectif chéri. Le jour où tu es LA *DragQueen* et que tu le penses au fond de toi, à ce moment-là, tu es une *DragQueen*.
(Le Nancy Boy)

Ce paradoxe, devenir ce que l'on est déjà en train d'être, marque un déplacement clair hors d'une logique téléologique. Il ne s'agit plus d'atteindre un état final ni d'incarner une essence stabilisée, mais d'habiter un processus. La figure de « LA *DragQueen* » n'existe pas comme réalité ontologique. Elle fonctionne comme un horizon performatif dont la poursuite produit des effets matériels et participe pleinement à l'expérience de guérison. Selon la notion d'itérabilité chez Derrida (1990), une norme se maintient par la répétition, mais chaque répétition ouvre la possibilité d'un écart et d'un déplacement du sens. Ce que Le Nancy Boy décrit relève précisément de cette capacité à produire, par des répétitions situées et transformées, un effet de puissance qui n'existait pas avant d'être performé.

C'est à ce point que la notion butlérienne (Butler, 2005/2025) du récit de soi vient élargir la conception foucaldienne du souci de soi. Le travail sur soi décrit par les cochercheuses ne relève pas d'une maîtrise complète ni d'une narration cohérente orientée vers une fin. Il demeure traversé par une opacité irréductible. Butler (2005/2025) rappelle que la personne ne peut jamais se raconter entièrement, puisqu'elle est constituée par des normes, des relations et des forces qui la précèdent et qu'elle ne peut pleinement thématiser.

We must ask, however, whether the « I » who must appropriate moral norms in a living way is not itself conditioned by norms, norms that establish the viability of the subject (Butler, 2005/2025, *An Account of Oneself*)

Le récit de soi permet de mettre en mot que le travail sur soi des cochercheuses est comparable à un processus ouvert où il ne s'agit pas de façonner une identité plus unifiée, mais plutôt d'explorer des situations permettant de se percevoir différemment, sans chercher à éliminer l'ambiguïté qui persiste. Butler (2005/2025) soutient par ailleurs que le souci de soi de Foucault a progressivement été remplacé par les morales chrétienne et moderne, qui l'ont souvent réinterprété comme un renoncement à soi ou une obligation envers autrui. Historiquement, l'art du *drag* semble avoir échappé à ce déplacement et, lorsque certains codes chrétiens sont mobilisés par les artistes *drag*, c'est pour les exagérer et en dévoiler les

faillies, notamment par l'humour, comme l'illustrent les *Sisters of Perpetual Indulgence* (Wilcox, 2018). C'est pour cette raison que nous pensons que l'art du *drag* préserve ainsi quelque chose de l'héritage antique du souci de soi dans sa dimension pratique, critique et non normative.

Les *reveals* successifs qui structurent les numéros, lors de la Performance, placent le public dans une compréhension partielle et mouvante, où ce qui semble saisi se déplace aussitôt. Butler (2005/2025) permet de lire ce choix scénique comme une mise en acte de l'opacité, soit cette irréductibilité du soi à ses propres représentations, que le discours haineux traduit en déficit et que la performance *drag* rejoue en puissance créatrice. Dans et par la pratique du *drag*, les cochercheureuses ont également reconnu l'opacité comme une dimension constitutive de leurs propres trajectoires transidentitaires et non binaires. Plusieurs ont précisé que le *drag* leur avait offert un espace pour habiter leur fluidité identitaire, non pas en la rendant pleinement intelligible, mais en la rendant vivable. La scène fait de l'opacité un espace habitable, traversé par d'autres regards, sans la fixer ni l'effacer. Elle ouvre un espace de compréhension qui demeure en transformation. Butler (2005/2025) a surtout situé l'opacité du sujet dans l'ordre du discours. Les artistes *drag* matérialisent cette opacité par une certaine sur-exposition au sens de Bordeleau (2012).

Ce geste de sur-exposition se donne à voir lorsque Le Nancy Boy arrache sa perruque à la fin de son numéro sur « I Am What I Am » et crée, par ce mouvement, l'opacité relative à sa trajectoire humaine non binaire qui lui est propre, mais qui demeure inintelligible par le système de santé. Feu King et Professor Bee exposent l'opacité de leur corps face aux assignations que le système de santé avait tenté de nommer et de « corriger ». Veronica Tention rend le genre opaque à travers une hyperféminisation d'un corps reconnu comme masculin, en raison de ses phénotypes biologiques. Lady Mystery, homme trans* non binaire, performe en *DragQueen* pour célébrer l'opacité de sa trajectoire transidentitaire qui excède la

binarité. Dans chaque cas, ce qui est mis en scène n'est pas une identité stabilisée, un récit cohérent, une guérison finalisée. Ce qui est mis en scène, c'est l'opacité de la personne vulnérable, « mais absolument inébranlable »²⁸, devant un public qui reconnaît simultanément sa propre opacité.

C'est précisément en reconnaissant ouvertement l'opacité de la personne (récit de soi) comme expérience de guérison, grâce à un travail de souci de soi que le premier thème a été nommé collectivement souci et récit de soi. Ce choix de nomination n'est pas neutre. Il expose le croisement des apports de Butler et de Foucault que l'analyse thématique corporelle a rendu possible. Foucault (1992/1993) offre la structure du travail sur soi, la pratique répétée, incarnée, orientée vers une transformation de la manière d'habiter sa vie. Butler (2005/2025) y introduit la limite constitutive qui empêche ce travail de se refermer sur lui-même, en rappelant que la personne ne coïncide jamais entièrement avec ce qu'elle dit d'elle-même ni avec les normes qui le constituent. Nommer ce thème souci et récit de soi, c'est donc reconnaître simultanément la réalité du travail sur soi et l'impossibilité de sa clôture. C'est accepter que la guérison ne soit pas l'atteinte d'une version accomplie de soi, mais la capacité à habiter ce mouvement ouvert, opaque et toujours source de création. Cette conception rejoint certaines pratiques de l'art de performance où, comme le montre Marina Abramović (2016), l'œuvre se joue dans l'exposition à l'inconnu plutôt que dans la maîtrise d'un résultat prévisible. Les cochercheuses n'ont pas seulement illustré cette conjoncture théorique. Iels l'ont incarnée sur scène, en faisant de leur opacité une force créative.

Ce constat prépare le déplacement vers le thème suivant. La guérison ne se produit pas seulement parce que quelque chose est exposé. Elle requiert que cette exposition engage un acte de vérité risqué, adressé et corporel, un acte qui possède toutes les caractéristiques de ce que Foucault (1992/1993) nomme la parrhèsia. C'est ce déplacement du souci de soi vers la

²⁸ Expression reprise de Le Nancy Boy pour décrire sa *Drag*.

parrhèsia, de l'anonymat vers l'exposition courageuse, qui constitue le cœur théorique du deuxième thème des résultats de la phase 1.

5.3.2. La parrhèsia corporelle

La notion de corporalité, dans « parrhèsia corporelle », a également émergé d'un moment de tension ressenti dans le corps des membres du collectif. Lors du deuxième groupe focus, Veronica Tention affirme qu'un·e artiste *drag* doit connaître son public pour mieux transmettre ses vérités. Pour illustrer son propos, elle raconte qu'un organisateur d'un événement alternatif avait annulé sa performance au motif qu'elle était également engagée dans un événement jugé trop commercial. Au même moment, une des cochercheuses révèle qu'il était cet organisateur qui avait annulé sa performance, ce qui laissa le collectif sous le choc. Une surprise qui portait à la fois une sorte de trahison et de désorientation, pour Veronica Tention. Pour ma part, j'ai ressenti une tension immédiate dans la gorge et dans le ventre. Quelque chose d'important était en train de se produire.

En groupe, nous avons décidé que pour comprendre en quoi empêcher une artiste *drag* de performer constitue un geste révélateur, il fallait partir de ce que Butler (1990/2006) établit sur la performativité du genre. Le genre n'est pas l'expression d'une identité préexistante (Butler, 1990/2006). Il est produit par la répétition ritualisée d'actes socialement codifiés qui créent rétrospectivement l'illusion d'une nature stable. Ce qui est performé ne révèle pas quelque chose qui existait avant, il le fait exister dans l'acte même de sa performance. Si le genre est performatif au sens butlérien, alors ne pas performer n'est pas neutre. C'est une intervention dans le processus même par lequel une identité peut exister socialement.

Pour l'ensemble du groupe, la colère, la tension corporelle et l'interprétation de cette annulation ont été reconnues comme une forme de censure. Cette censure ne portait pas sur un contenu jugé obscène ou dangereux, mais sur la légitimité même de son existence dans l'espace public. Empêcher Veronica Tention de performer, c'était empêcher son désir de

véhiculer son existence et de la faire exister à titre d'artiste, mais également à titre de personne. Sa tension corporelle était la « preuve » somatique que quelque chose, relevant du courage, lui avait été retiré. C'est en mobilisant les codes issus de l'analyse thématique corporelle et en examinant Foucault (2001) que la dimension parrhésiastique du *drag* est devenue lisible. Pour Foucault, la parrhèsia implique cinq conditions essentielles : la franchise (*frankness*), la vérité (*truth*), le risque (*risk*), la critique (*criticism*) et le devoir (*duty*) :

parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty (Foucault, 2001, p. 19)

Les cinq conditions de la parrhèsia, mobilisées par Perron (2013) dans le contexte des soins infirmiers comme pratique de désobéissance, permettent de lire l'art du *drag* comme une pratique éthique et politique du dire vrai. Professor Bee et Feu King exposent directement leur torse opéré ou *tapé* sur scène, produisant une présence qui dit quelque chose de réel sur leur genre et sur soi, sans médiation rhétorique : c'est la franchise. Princess Yuni Mononokini et Le Nancy Boy puisent dans leur histoire personnelle de rejet pour construire un numéro de *lipsync*, mettant en jeu quelque chose de leur propre existence qui ne pouvait se dire autrement : c'est la vérité. Le risque se matérialise dans la vulnérabilité réelle de performer une identité trans* et non binaire devant un public cisgenre, documentée par des annulations sous pression politique à Montréal (Bourel, 2022; Radio-Canada, 2023). Lorsque Veronica Tention et Lady Mystery performent des figures hyperféminines depuis des corps lus socialement comme masculins, iels exposent le caractère construit et arbitraire du genre : c'est la critique. Le Nancy Boy et Princess Yuni Mononokini qui se rendent en *drag* à des événements sans y être invitées sur scène incarnent toutes le devoir, soit l'impossibilité de se taire sans se trahir (Perron, 2013).

Foucault (1983/2008, 1984/2009) construit ce concept autour d'un sujet qui parle, qui énonce verbalement une vérité risquée à un interlocuteur qui peut le sanctionner. Or, les artistes *drag* ne parlent pas complètement sur scène. Ils performant en *lipsync*. Pourtant, les cinq conditions sont présentes. Cela suggère que la parrhèsia ne tient pas uniquement à la verbalisation, mais à la scène d'adresse dans laquelle une personne s'expose à un autre sous des conditions de risque. D'ailleurs, toute prise de parole est incarnée dans une scène d'adresse (Butler, 2005/2025). Le discours ne précède pas le corps. Il agit à travers lui et avec lui (Butler, 1993/2011). Les écrits sur l'*embodiment* soutiennent ce déplacement. Csordas (1994) montre que le sens émerge dans et par l'engagement corporel. Les recherches en performance et en danse convergent dans la même direction (Leavy, 2019). Le corps produit du sens non pas en traduisant un contenu préalable, mais en le faisant advenir dans l'action (Foster, 1995; Lepecki, 2006; Manning, 2009). C'est en raison de ces rapprochements que le second terme a été nommé collectivement « parrhèsia corporelle ».

La notion de parrhèsia corporelle a permis de déterminer en quoi et comment la participation à cette action performative participative de recherche offre en elle-même une expérience de guérison pour les cochercheuses (troisième objectif). Sa colère a permis de reconnaître ce qui a été pris et de « nommer » avec franchise, sans le dissimuler. Par cette réaction corporelle, la blessure a ainsi été reconnue dans sa dimension politique et incarnée, puis validée collectivement. Ce qui a permis une expérience de guérison radicale au sens de French et al. (2020). La révélation de l'identité de l'organisateur a aussi marqué une rupture de confiance au sein du collectif. En traversant ensemble cette tension, le collectif a construit un sens partagé de l'expérience. Ce processus rejoint la notion de *communitas* de Turner (1974), soit une solidarité qui émerge à travers l'épreuve liminale.

Interreliée au premier thème, la parrhèsia corporelle s'explique par la sur-exposition de l'opacité constitutive de la personne. Pour comprendre la sur-exposition, Bordeleau (2012)

explique d'abord l'anonymat comme une manière de défaire les assujettissements identitaires produits par les dispositifs de pouvoir, afin d'inventer d'autres modes de subjectivation. Il insiste sur un paradoxe que Foucault partage dans le film de Courant (1981) :

C'est ça l'art de vivre ! L'art de vivre, c'est de tuer la psychologie, de créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innomées. Si on ne peut pas arriver à faire ça dans sa vie, elle ne mérite pas d'être vécue. (Foucault, filmé dans Courant, 1981)

L'anonymat est une intensification de la présence au monde, une manière d'exister hors des catégories qui gouvernent et assignent (Bordeleau, 2012). La sur-exposition est donc la forme la plus active de l'anonymat. C'est précisément parce que l'art du *drag* crée une distance avec l'identité civile (par le maquillage, les accessoires, etc.) que l'artiste peut exposer ce qui est comprimé ou invivable au quotidien, dans sa trajectoire identitaire. Pour les cochercheuses, la persona *drag* est une extension de soi qui permet de se montrer autrement, depuis une zone d'opacité active plutôt que depuis la psychologie que Foucault, dans Courant (1981), invitait à « tuer ». La persona ouvre un espace de l'innomé au sens foucauldien, c'est-à-dire un espace qui n'est ni transparent ni fermé sur lui-même, mais qui rend possible une voie consistant à montrer autrement, depuis un lieu qui n'a pas encore été capturé par les cadres normatifs disponibles.

La théorie de la performativité permet de comprendre en quoi l'anonymat est une expérience de guérison dans l'art du *drag*. Pour Butler (1990/2006), la personne est l'effet précaire d'itérations normatives, toujours en décalage avec elle-même. Cette précarité s'accompagne chez elle d'une opacité constitutive (Butler, 2005/2025). Présenter l'opacité de la personne trans* ou non binaire comme un déficit identitaire, c'est opérer le même geste que le discours haineux (Butler, 2005/2025). On retire à la personne la richesse de sa non-coïncidence avec les catégories disponibles, on la traduit en manque, en pathologie, en problème à corriger. Or, c'est précisément cette opacité qui ouvre un espace de resignification politique. Dans la performance *drag*, l'artiste (per)forme son anonymat par des pratiques

ascétiques, comme le maquillage, le costume, le corps rembourré ou *tapé*. Le corps désormais anonyme ne se dissimule pas, il (per)forme sa sur-exposition. L'anonymat (per)forme la sur-exposition et la sur-exposition (per)forme l'anonymat, ici l'opacité de la personne comme telle. Ces deux mouvements créent (naturalisent) une individualité innommée. Cette performativité renverse le discours haineux en exposant l'opacité non pas comme une perte de contexte, mais comme un espace créatif, une expérience de guérison. Lorsque Feu King émerge lentement de son manteau pour révéler les cicatrices de sa torsoplastie, sa jupe, son veston. Lorsque Professor Bee fait projeter sur son corps les couleurs du drapeau trans* en mouvement. Ils ne présentent pas qu'une identité trans*. Ils produisent des séquences de gestes, de citations, de montages qui refusent la réduction. Ce qui devient visible n'est pas une blessure à expliquer, mais une expérience de guérison, un espace créatif ouvert précisément là où la norme attendait un déficit.

Cette conjoncture entre Bordeleau (2012) et Butler (2005/2025) permet de reconnaître la parrhèsia corporelle comme une pratique de soin à plusieurs niveaux. Bordeleau (2012) soutient que le libéralisme tend à replier l'expérience sur elle-même, en en faisant une affaire privée et individuelle. Une expérience de guérison consiste alors à rompre avec cette intériorité close pour rejoindre des formes de vie collectives et politiquement situées. La parrhèsia corporelle du collectif *Healing Drag* opère précisément ce déplacement. Des affects normalement confinés au privé : la dysphorie, la honte, la joie trans*, la colère y sont portés sur un plan partagé, rejoué et travaillé collectivement. Ce que Foucault partage dans le film de Courant (1981) « créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innommées » trouve ici une actualisation concrète et scénique.

Pour des trajectoires historiquement rejetées, la scène soigne la coupure entre soi et le commun. Elle répare l'isolement. Elle ouvre des lignes de solidarité sans refermer le nous en identité collective homogène. Butler (1993/2011), lorsqu'elle écrit sur la vulnérabilité et

l'assemblée, montre comment les corps exposés produisent un espace de coprésence où se reconfigurent les normes de qui compte comme personne digne de soin. La salle, la scène, les réseaux autour de ces performances forment un espace où l'on devient nous sans que ce nous soit refermé sur lui-même. Cette logique éclaire aussi une dimension plus intime du soin. Foucault, relu par Bordeleau (2012), montre comment les personnes sont gouvernées par leur propre identité, assignées à ce qu'elles sont censées être et ainsi séparées de toute expérience commune. Butler (2005/2025) montre que cet assujettissement passe par la nécessité de se dire, selon des catégories reconnaissables, mais que cette reconnaissance est toujours partielle et laisse une part d'opacité. Dans *Healing Drag*, l'anonymat du *drag*, nom de scène, persona amplifiée, corps travaillé, permet de se déprendre provisoirement de l'identité civile, trans* et genrée et d'habiter une opacité identitaire comme puissance plutôt que comme déficit. C'est une expérience de guérison au sens précis où le *drag* desserre les attaches ou attentes identitaires qui font souffrir et ouvre un espace pour expérimenter d'autres manières d'être. Paradoxalement, les cochercheuses décrivent ce processus comme un « démasquage », un « voile qui tombe ».

La parrhèsia corporelle se distingue ainsi de la réappropriation du stigmat au sens de Goffman (1963/2022). Là où la réappropriation transforme le stigmat en identité positive stabilisée (Goffman, 1963/2022), la parrhèsia corporelle expose, dans la matérialité des corps, l'opacité persistante et par le fait même, son potentiel créatif. L'usage du terme *faeries* en est un exemple éclairant. En se nommant ainsi, les *faeries* sur-exposent des figures efféminées, légères, magiques et liminales qui, dans la culture dominante, restent confinées au registre du comique ou du ridicule. Ce n'est pas tant l'insulte qui est retournée (comme le sont les termes *queer* ou transpédégouine) qu'un régime d'images, fées, bouffons, êtres des marges, qui est projeté au premier plan, accentué et ritualisé. La pratique des *Radical Faeries* fonctionne alors comme une parrhèsia corporelle, ouvrant un espace de subjectivation et de guérison qui passe

par l'imaginaire plutôt que par la revendication identitaire. La parrhèsia corporelle prolonge la logique foucaldienne et les écrits de Perron (2013). Elle montre que les conditions du dire vrai résident également dans le corps, engagé dans une relation où quelque chose peut advenir. La parrhèsia corporelle fonctionne comme un langage de guérison, non parce qu'elle traduirait en actes une identité déjà formée, mais parce qu'elle ouvre, dans le corps et dans la relation avec le public, un espace d'opacité identitaire.

5.3.3. La synergie artiste-public

Pour Butler, le soi ne se construit pas seul. Il dépend à la fois des autres et des normes sociales qui définissent les conditions dans lesquelles une personne peut être reconnue (Butler, 2005/2025). L'ethnodrag illustre précisément cette dimension, où la guérison prend forme dans et par la relation, avec le miroir, avec les autres cochercheuses, avec le public, avec les réseaux sociaux. Ils sont constitutifs du processus de guérison lui-même, car c'est la reconnaissance par l'autre qui rend le récit de soi possible. La guérison est ontologique, éthique et politique.

Le troisième thème, soit la synergie artiste-public, est celui qui s'est construit le plus progressivement, en se précisant au fil des trois phases du projet. Son titre est inspiré d'une citation directe des données issues en phase 3. « Ce qui est fou, c'est qu'en bout, on est connecté au public et en même temps, on est dans... on est totalement connecté à soi ». Le terme fou n'est pas anodin. Revenu de manière récurrente dans les entretiens et unanimement relevé par les cochercheuses, il désigne un nouvel espace où il y a transfert d'énergie avec le public, en raison de résistance et de vulnérabilité.

Cette idée d'une énergie transmise par vagues rejoint les écrits de Manning (2009) et de Foster (1995) en danse et en performance, qui montrent que le sens ne passe pas uniquement par le langage, mais se constitue dans la relation corporelle entre celui qui s'expose et celui qui reçoit. Les affects produits sur scène circulent non seulement en l'artiste, mais dans la relation

même, créant une connexion ressentie physiquement et qui permet à l'artiste de sortir de soi et de se transformer.

La notion de liminalité proposée par Turner (1974) offre un cadre fécond pour comprendre en quoi cette synergie est une expérience de guérison pour les personnes trans* et non binaires. La performance *drag* crée un espace de seuil dans lequel les structures sociales ordinaires se trouvent provisoirement suspendues. Lorsque les membres du public décrivent une connexion avec les artistes, terme qui revient de façon récurrente dans les questionnaires, ils décrivent précisément cet effet liminal. Quelque chose s'est déplacé dans leur rapport à eux-mêmes ou aux autres, sans qu'ils puissent toujours le nommer. Cette dimension irréductible à la verbalisation est théoriquement significative. Elle suggère que la transformation opérée dans l'espace liminal passe par le corps, l'émotion et la coprésence.

Avec la dimension liminale, la synergie artiste-public peut être lue à la lumière des savoirs expérientiels et artistiques de Marina Abramović. Abramović (2016) a montré que la présence soutenue et vulnérable de l'artiste devant son public crée les conditions d'une rencontre qui transforme les deux parties parce qu'elle repose sur une exposition mutuelle plutôt que sur une transaction unilatérale. Comme expliqué à travers la parrhèsia corporelle, les artistes exposent des vérités normalement restreintes au privé. Selon Abramović (2016) cette exposition crée les conditions pour que le public accède à quelque chose de lui-même qu'il n'avait pas encore pu expérimenter. En état liminal, il « survole » les attentes dominantes et se permet d'applaudir, de pleurer, de se loger sous une jupe, de danser, etc. La synergie artiste-public correspond ainsi à une forme de soin communautaire, un espace de solidarité dans lequel les personnes se sentent vues, entendues et valorisées. Corpuz et al. (2025) documentent cette rencontre mutuelle :

Being a *drag* performer has connected me with a chosen family of creatives and allies. It's helped me carve out a space where I feel seen, supported, and celebrated. (Princess, citée dans Corpuz et al., 2025, p. 19)

Cette notion de *chosen family* (famille choisie) partagée par les cochercheuses rejoint également ce que Malatino (2020) théorise sous le terme de *care web*, ces réseaux de soin trans* qui se tissent en dehors des structures institutionnelles et familiales normatives, précisément là où ces dernières ont fait défaut. Malatino (2020) montre que les frontières entre celui ou celle qui soigne et celui ou celle qui est soigné·e s'y dissolvent en raison de l'interdépendance constitutive des personnes trans*. Ce que nos résultats documentent à travers la synergie artiste-public prolonge cette logique. Les artistes du collectif *Healing Drag* n'ont pas soigné leur public depuis une position d'expertise ou de distance. Ils ont soigné depuis une position d'exposition partagée, où leur propre vulnérabilité était la condition même de la transformation de l'autre. Ce renversement de la logique soignant·e-soigné·e, que Malatino (2020) identifie comme une caractéristique structurelle des pratiques de soin trans*, constitue précisément ce que la synergie artiste-public a rendu visible sur scène.

Perron (2013) offre un autre éclairage décisif sur la portée politique de cette synergie pour les sciences infirmières. S'appuyant sur Gros (2005), elle soutient que le souci de soi intensifie la relation à l'action politique.

The distance between me and the world, hollowed out by care of the self, is constitutive of action, but of regulated, specific and deliberate action. One cares for oneself not in order to escape from the world but in order to act properly in it (Gros, 2005, cité dans Perron, 2013, p. 165).

Les artistes ne performant pas pour fuir le monde. Ils performant pour y agir autrement, par l'exposition publique d'une vérité incarnée qui transforme simultanément les artistes et leur public. La synergie artiste-public constitue ainsi une pratique de liberté.

Lorsque les artistes disent, en phase 3, que leur performance ne serait pas la même aujourd'hui, ils soulignent que la synergie artiste-public n'est jamais reproductible à l'identique. Comparativement à une intervention thérapeutique standardisée ou systématique, chaque performance produit une liminalité singulière, dont la forme ne peut être anticipée. Il

s'agit alors d'un processus « réellement » collectif dans lequel des personnes prennent conscience ensemble des structures d'oppression :

We define radical healing as being able to sit in a dialectic and exist in both spaces of resisting oppression and moving toward freedom. (French et al., 2020, p. 24)

La frontière entre artiste et public, entre celui ou celle qui guérit et celui ou celle qui est guéri·e, entre la scène et la salle, devient alors poreuse. Et c'est précisément dans cette porosité que se perpétue le potentiel transformateur.

5.3.4. Retour du public

Les données issues des questionnaires du public viennent également *queeriser* la frontière sujet-objet pour en construire de nouvelles compréhensions systémiques. Notre lecture des résultats des phases 1 et 2, combinée au regard d'un public, invite à considérer deux tensions constitutives et révélatrices.

Là où les cochercheuses parlent de subversion, le public parle de transgression. Cette non-coïncidence est théoriquement productive. Chez Bataille (1975/2011), la transgression la plus puissante est précisément celle qui ne se reconnaît pas comme telle. Elle surgit de l'intérieur, comme une chrysalide²⁹ qui cède sous sa propre pression, sans que la personne ait cherché à briser quoi que ce soit consciemment. Le fait que les cochercheuses subvertissent, affirment et occupent sans se désigner comme transgressives est, au sens bataillien, la condition même de la transgression. C'est le public qui nomme ce geste, depuis l'expérience *queer* vécue au moment de la Performance. Cet éclairage bataillien permet de comprendre que l'art du *drag* constitue un prendre soin transgressif, dont la portée se retrouve à travers les réponses des trois phases de recherche.

Là où les cochercheuses parlent d'affirmation, le public parle de reconnaissance. Pour éclairer cet écart, nous mobilisons la théorie de la reconnaissance d'Honneth (1996), qui

²⁹ Feu King incarne cette chrysalide lors de son numéro en phase 2.

distingue trois registres interdépendants. L'amour renvoie aux relations d'attachement dans lesquelles se construit la confiance en soi. Le droit désigne l'inscription des personnes dans un ordre juridique qui garantit leur égalité formelle et soutient le respect de soi. La solidarité concerne les formes de valorisation sociale qui reconnaissent la contribution singulière de chacun·e et rendent possible l'estime de soi. Le geste d'affirmation des cochercheuses, reçu par un public qui s'y reconnaît, excède ainsi la simple admiration esthétique : il s'inscrit dans la lutte pour la reconnaissance (Honneth, 1996), où se savoir reconnu·e dans sa singularité devient une condition de l'intégrité psychique et sociale. Cette reconnaissance se retrouve à travers les trois phases de *Healing Drag*.

Le regard du public a permis de révéler le caractère systémique de nos résultats et de reconnaître des dynamiques transversales de transgression et de reconnaissance. L'ensemble de cette expérience est nommé le *Healing Speech*, il s'agit d'un langage corporel transgressif et collectif, qui lie le souci de soi et la reconnaissance mutuelle dans un même geste. Le récit de soi reste ouvert, la vérité corporelle demeure risquée et la communauté est provisoire. C'est dans cette incomplétude assumée que réside la puissance de guérison de l'art du *drag*. Guérir, ici, c'est exprimer corporellement et ensemble ce qui résiste aux attentes dominantes et faire de cette résistance un espace de transformation et de reconnaissance.

5.4. Limites de l'étude

Tout travail de recherche produit une version située du réel (Haraway, 1988). Ce projet n'y fait pas exception. En décrivant et en interprétant les expériences des cochercheuses, il participe à une mise en forme du sens (Guba et Lincoln, 1994), stabilisant temporairement des significations autour du *drag*, du soin et de la guérison. Pour limiter cette stabilisation, l'*embodiment* des thèmes issus de la phase 1 mobilise des savoirs qui vont au-delà de l'inscription textuelle et échappent à la fixation du sens propre à l'écriture académique (Conquergood, 1991; Denzin, 2003). Il maintient le savoir en mouvement, traversé par les

corps et les relations. Pourtant, en réponse aux injonctions de l'école doctorale, la forme écrite demeure le principal vecteur de diffusion scientifique. Cette centralité reconduit une hiérarchie épistémique qui privilégie les savoirs textuels au détriment des savoirs incarnés et sensoriels (Conquergood, 2002; Nal, 2015). L'écriture académique ne transmet pas simplement le savoir, elle le (per)forme selon des normes qui reflètent des rapports de pouvoir (Butler, 1997/2021; Richardson, 2000). Cette tension constitue un point de friction politique lorsque des épistémologies *queer* sont traduites dans des cadres institutionnels dominants (Bourcier, 2018; Fricker et Jenkins, 2017).

Une seconde tension concerne la temporalité des processus créatifs et subjectifs. Le projet s'est inscrit dans un cadre doctoral structuré, avec des groupes focus, des ateliers de cocréation et des rencontres de débriefing organisés selon un calendrier prédéfini. Or, les trajectoires artistiques des cochercheuses se déploient selon des rythmes singuliers et non linéaires. Certaines prises de conscience se construisent lentement, surtout dans des moments de transition, tandis que d'autres apparaissent plus rapidement, parfois de façon accélérée. Cette hétérogénéité met en évidence une tension structurelle entre les temporalités académiques et celles du soin et de l'expérience subjective. Dans ce contexte, l'absence de journaux de bord ou de *moodboard*, pour les cochercheuses, a limité l'analyse des transformations dans le temps. Un tel dispositif aurait permis de documenter de manière continue les évolutions propres à chaque trajectoire, en rendant visibles les déplacements progressifs, les résistances et les moments de bascule. Il aurait également permis de mieux saisir les effets du projet au-delà des jalons institutionnels, en particulier pour les processus qui ne coïncident pas avec le rythme imposé par le cadre doctoral.

Ces tensions ne constituent pas un échec. Elles rendent visibles les conditions dans lesquelles se déploie toute recherche création participative et critique. Elles indiquent les points où le pouvoir persiste, mais aussi où il peut être déplacé (Butler, 2005/2025).

5.5. Implications

5.5.1. Pour les cochercheuses (artistes)

Healing Drag a entraîné des transformations durables du rapport à soi et du rapport au soin chez les cochercheuses. Ces transformations s'inscrivent dans des trajectoires singulières et prennent la forme de reconfigurations concrètes des pratiques, des engagements et des relations.

Pour Le Nancy Boy, le projet *Healing Drag* s'est déroulé dans une période marquée par le décès de sa mère, survenu durant la phase 2 du processus de recherche. Ce deuil s'entrecroisait avec un diagnostic en santé mentale, qui façonnait déjà son rapport aux émotions, aux relations et à son corps. Le projet *Healing Drag* est alors devenu pour iel un espace traversé singulier. La performance est devenue un état de seuil où le corps était volontairement exposé, la vulnérabilité rendue visible par le relâchement momentané des cadres ordinaires de contrôle, de manière à intensifier la présence et à rendre possible un déplacement subjectif. Cet état correspond à ce que Turner (1969/2017) décrit comme une situation liminale, dans laquelle les repères habituels sont suspendus et où de nouveaux modes d'être peuvent se recomposer. Pour Le Nancy Boy, *Healing Drag* a été décrit comme un moment de transformation, où quelque chose a pu émerger précisément dans cet entre-deux. Elle évoque une forme de créativité qui ne préexistait pas à la situation, mais qui s'est constituée dans la tension même qu'elle traversait. Cette dynamique rejoint la perspective de Marina Abramović (2016), selon laquelle la créativité émerge d'un équilibre instable entre défi et compétences, lorsque la personne est amenée à inventer des réponses nouvelles tout en restant suffisamment soutenue pour maintenir son engagement dans l'expérience. L'expérience de *communitas* (au sein du collectif *Healing Drag* et avec le public) a offert une forme d'appartenance, distincte des configurations relationnelles habituelles. Aussi, la pratique performative a contribué à réorienter le rapport au corps. Ce dernier a

progressivement été mobilisé comme un lieu de création plutôt que comme un lieu de souffrance.

Les retombées du projet *Healing Drag* se donnent également à voir dans le parcours de Princess Yuni Mononokini, notamment à travers la création du projet Drag'Art. Conçu comme un dispositif d'ateliers articulant pratique *drag*, exploration de soi et partage collectif, pour les citoyen·nes du canton de Neuchâtel, Drag'Art vise à mobiliser l'art du *drag* comme un outil de transformation personnelle et relationnelle. Bien que ce projet existât à l'état d'ébauche, *Healing Drag* lui a fourni un cadre structurant et des repères conceptuels pour en soutenir le développement (Annexe L). Une première session d'ateliers a ainsi été mise en place, en s'appuyant directement sur les apports du projet (Bossi, 2026; Radja, 2026). Drag'Art a accueilli principalement des participant·es cisgenres, ce qui a permis d'éprouver la transférabilité des résultats de *Healing Drag*. Le souci et récit de soi, la parrhèsia corporelle et la synergie avec le public ont été mobilisés comme ressources accessibles au-delà de la seule expérience *queer*. Les retours des participant·es ont confirmé la pertinence de cette transposition, conduisant à la mise en place d'une deuxième édition, en collaboration avec le Théâtre Frenesi à Neuchâtel. À travers ce dispositif, Princess Yuni (également infirmière de profession) a déployé un « nouveau » leadership infirmier dans son canton qui se voit ancré dans la reconnaissance des savoirs *queer* comme savoirs légitimes dans le champ des soins. Ce prolongement indique que *Healing Drag* n'a pas uniquement produit des savoirs, mais a contribué à leur circulation et à leur inscription dans d'autres contextes.

Pour Professor Bee, le projet *Healing Drag* s'inscrit après un contexte marqué par des expériences de discrimination dans le milieu de l'enseignement. Le fait d'avoir évoqué son identité non binaire auprès d'élèves a suscité des réactions institutionnelles et parentales. Ces événements ont été vécus comme un manque de soutien, une atteinte à son intégrité morale et une source d'insécurité, conduisant à une angoisse face à de nouvelles situations de

discrimination et à un épisode dépressif. Dans ce contexte, Professor Bee a interrompu son emploi pendant une année. La participation à *Healing Drag* a ouvert un espace de repositionnement. Le projet a contribué à soutenir une reprise de trajectoire, notamment par un retour aux études à travers une maîtrise en sciences de l'éducation. Cette réorientation s'accompagne d'un intérêt marqué pour les approches participatives et une pédagogie critique. Par ailleurs, des échanges sont en cours afin de transposer *Healing Drag* sous la forme d'un conte pour enfants, que Professor Bee souhaite mobiliser dans des ateliers de lecture. Cette perspective prolonge le projet en ouvrant un espace de transmission vers les plus jeunes, dans une forme accessible et ancrée dans l'expérience.

Pour Feu King, le projet *Healing Drag* a offert un espace de retour du public, rarement accessible dans les contextes habituels de performance. Les échanges issus des questionnaires et des temps de débriefing ont contribué à affiner son rapport à la scène, à consolider son engagement artistique et à valoriser les corps *queer*. Au-delà de cette dimension, le projet a soutenu un travail d'élaboration plus profond. Comme il l'exprime, il a « pu mettre des mots et des maux sur son parcours, en particulier en lien avec sa trajectoire trans* et racisée ». L'expérience *Healing Drag* s'apparente à une forme de narration de soi, où les liens entre expériences, émotions et trajectoires peuvent être appréciés par leur opacité ou mise en lumière. Feu King a décrit ces « bouts de co-construction » comme possibles uniquement avec une personne chercheuse trans* et non binaire. À la suite des entretiens réalisés dans le cadre de *Healing Drag*, Feu King a également été coauteur d'une communication orale portant sur la critique de l'espace *hyphen* de Cunliffe et Karunanayake (2013), visant à exposer les limites des catégorisations identitaires en recherche.

Pour Lady Mystery, le projet *Healing Drag* a été vécu principalement comme une expérience de *communitas*, où les hiérarchies ordinaires se trouvent suspendues au profit d'un espace relationnel partagé. Cette configuration a été associée à des moments de révélation

identitaire, éprouvés dans et par la relation aux autres membres du collectif. À travers cette expérience et en particulier la notion de parrhèsia corporelle, Lady Mystery a progressivement reconnu le rôle du corps dans l'expression de ses anxiétés et dans son rapport à soi. Le corps s'est déplacé d'un lieu de souffrance vers un lieu de création. L'exposition scénique, dans un cadre soutenant, a favorisé une réappropriation corporelle et une capacité à accueillir ses états émotionnels. Ces déplacements ont eu des effets au-delà de la performance. Ils ont contribué à soutenir la poursuite d'activités corporelles, notamment la pratique de courses de type semi-marathon. Le projet agit ici comme un point d'appui, initiant un processus de transformation ancré dans l'expérience et orienté vers une continuité du travail sur soi.

Pour Veronica Tention, le projet *Healing Drag*, et plus spécifiquement le travail autour du souci et récit de soi, a constitué un appui dans la poursuite de sa trajectoire artistique. L'exploration de ces notions a permis de clarifier son positionnement et de soutenir une projection vers des espaces de visibilité élargis. Cette dynamique s'est concrétisée par le dépôt d'une candidature à *RuPaul's Drag Race* France, témoignant d'un désir d'élargir sa synergie avec le public et d'une continuité entre le travail réflexif mené dans le projet et les orientations professionnelles envisagées.

Le projet *Healing Drag* a permis à Princesse GenderFuck (moi-même) de renouer avec sa créativité comme ressource de connaissance, d'expression et de transformation de soi. Cette démarche a également favorisé une réappropriation de son opacité, dans un contexte où certaines dimensions de son identité et de son expression créative avaient longtemps été marginalisées ou dévalorisées dans les espaces professionnels. Cette expérience a notamment conduit à une performance des résultats de *Healing Drag* auprès de professionnel·les de Médecins Sans Frontières revenant de Gaza 2026 et rapportant un sentiment de dissociation corporelle. *Healing Drag* a ainsi ouvert de nouvelles pistes de réflexion sur le potentiel de

l'art du *drag* dans l'accompagnement d'expériences post-traumatiques et dans le développement futur de ce programme de recherche.

5.5.2. Pour les soins aux personnes

Nos résultats du projet *Healing Drag* interpellent directement les pratiques de soin, non pas comme application clinique, mais comme mise à l'épreuve de certains de leurs fondements épistémiques. Trois dimensions sont examinées ici. La première concerne le modèle de soins centrés sur le patient (*Patient-Centred Care*) et les présupposés de transparence identitaire sur lesquels il repose, mis en tension avec ce que nos résultats révèlent sur les formes de soin qui émergent hors de la nomination et de la conformité. La deuxième porte sur la parrhèsia corporelle comme pratique de subjectivation et sur ce qu'elle donne à voir du genre comme travail invisible dans la pratique infirmière, jusqu'à l'hypothèse d'une grève du genre. La troisième porte sur la synergie artiste-public et interroge les normes de distance professionnelle, en montrant les effets de pouvoir qu'elles produisent sur les personnes trans* et non binaires.

Premièrement, la notion de « soin centré sur les patient·es » (*Patient-Centred Care*) s'est imposée, depuis les années 1980, comme un référentiel dominant dans les pratiques de soin contemporaines (Nolte et al., 2020; Stewart, 1995). Son postulat central est celui de l'autonomie de la personne soignée, conçue comme une personne capable de connaître ses besoins, de les formuler et d'orienter les décisions qui la concernent (Pilnick, 2023). Cette orientation constitue une avancée réelle par rapport aux modèles paternalistes qui l'ont précédée et il serait réducteur de la disqualifier en bloc. Cela étant, plusieurs écrits récents ont mis en évidence les limites empiriques et éthiques du modèle, invitant à une réévaluation de ses fondements. Pilnick (2023) montre que les révisions systématiques du modèle ne démontrent aucune amélioration constante des résultats de santé. Plus encore, l'emphasis sur le contrôle du patient tend paradoxalement à le laisser seul face à des décisions pour

lesquelles il ne dispose pas toujours des ressources nécessaires. Hansson et Fröding (2021) identifient douze conflits éthiques potentiels inhérents au modèle, notamment entre l'autonomie de la personne soignée et la qualité des soins, entre la relation personnalisée et l'égalité de traitement et entre le holisme narratif et la protection de la vie privée. Ces tensions révèlent une fragilité structurelle du modèle, liée à ses prémisses mêmes sur la transparence de la personne à elle-même.

C'est précisément cette prémisse que nos résultats invitent à questionner. La personne ne dispose pas d'une autonomie pleine et entière telle que le suppose le *Patient-Centred Care*. Son expérience et ses choix prennent forme au sein de normes sociales, de cadres discursifs et de rapports de pouvoir qui la précèdent et dépassent sa propre capacité de réflexion. Cette opacité constitutive est une condition de l'existence humaine. Ignorer cette opacité revient à faire peser sur les personnes une responsabilité morale disproportionnée pour des décisions qui s'inscrivent toujours dans des rapports de pouvoir qui les dépassent.

Cette observation prend une résonance particulière lorsqu'on l'applique aux populations trans* et non binaires. Kronk et ses collègues (2022) documentent que 23 % de ces personnes évitent de consulter par crainte d'être maltraitées et que 33 % rapportent au moins une expérience négative lors d'une consultation, incluant des refus de soins, du harcèlement verbal ou l'obligation d'éduquer leur propre soignant·e pour recevoir des soins appropriés. Dans ce contexte, demander à ces personnes de formuler leurs besoins selon des nomenclatures diagnostiques pensées pour des personnes cisgenres ne produit pas l'ouverture que le modèle promet. Cela produit une exigence supplémentaire de conformité identitaire : comme le montre Butler (1997/2021), les personnes ne sont reconnaissables qu'à l'intérieur d'un champ de discours qui définit à l'avance ce qui peut être dit et qui peut être nommé, de sorte que la reconnaissance est conditionnée par la capacité à se laisser interpellé dans des termes déjà disponibles, lisibles et gérables. On peut ainsi avancer que le *Patient-Centred*

Care peut agir comme une technologie de gouvernance au sens foucaldien, parce que ses dispositifs de mise en œuvre requièrent du patient qu'il se nomme, se positionne et se conforme à des catégories que le système institutionnel est en mesure de reconnaître et de traiter. Ce déplacement de la responsabilité du soin vers le patient, tout en maintenant le ou la soignant·e dans la position de celui ou celle qui évalue si cette souveraineté est correctement exercée, mérite d'être examiné avec soin.

Nos résultats de *Healing Drag* offrent un éclairage complémentaire. Ils suggèrent plutôt que le soin, tel qu'il a émergé dans ce projet, obéit à une logique distincte de celle que le modèle dominant présuppose. Aucun·xe des cochercheuses n'a mobilisé une identité stabilisée comme condition préalable à son expérience de guérison. Veronica Tention n'a pas eu besoin de nommer catégoriquement son genre pour que sa vérité soit reçue par le public. Professor Bee n'a pas eu besoin d'expliquer sa dysphorie et d'en faire un plan de traitement pour que la pratique *drag* transforme son rapport à son corps. Ce qui a rendu le soin possible n'est pas la clarté identitaire, mais l'espace relationnel ouvert par la transgression des normes qui décident qui peut être visible et sous quelle forme.

Plusieurs membres du public ont d'ailleurs décrit, lors de la phase 3, un déplacement intérieur difficile à verbaliser. Cette difficulté à nommer indique que quelque chose de réel a eu lieu en dehors des catégories disponibles, ce qu'aucun protocole standardisé n'aurait pu anticiper ni mesurer. Nos résultats invitent à reconsidérer ce que signifie centrer le soin sur le patient. Selon *Healing Drag*, il s'agit de reconnaître que le soin se produit dans un espace relationnel que ni le ou la soignant·e ni le·la patient·e ne contrôle entièrement et que cet espace émerge précisément là où les certitudes identitaires sont suspendues.

Healing Drag questionne le *Patient-Centred Care* et l'interpelle sur ce qu'il laisse volontairement dans l'ombre, soit des formes de guérison qui ne passent pas par la nomination, la conformité ou la transparence, mais par la transgression partagée des normes et

la reconnaissance de qui mérite d'être reconnu. *Healing Drag* suggère que c'est dans les espaces relationnels, habités ensemble dans le *unknowing*, que d'autres formes de soin deviennent possibles.

Deuxièmement, la parrhèsia corporelle engage un travail soutenu de subjectivation (souci et récit de soi). Avant même que le corps n'entre en scène, se met en place un processus de préparation, de remaniement et de mise en forme de soi. Le maquillage, le costume, la répétition des gestes et la maîtrise du *lipsync* configurent un usage intensif du corps. En ce sens, nos résultats prolongent la perspective de Wesling (2012) sur les *Mariposas*, en montrant que le temps, l'énergie et le travail investis dans la performance font eux-mêmes signe que le genre est un travail.

Nos analyses montrent que ce travail trouve toute sa portée dans l'espace relationnel de la performance. Le dire vrai corporel se constitue de manière cocréative, au croisement de l'artiste et du public, dont la réception amplifie la dimension politique et affective de l'acte parrhésiastique. Ce déplacement théorique engage directement les sciences infirmières, en invitant à repenser la performativité du corps infirmier. Performer « son » genre ne correspond pas à une expression naturelle du soi, mais à un travail socio-corporel complexe. Le personnel infirmier qui module sa voix pour apaiser, qui ajuste son attitude corporelle afin de soutenir la relation ou qui endosse des gestes de douceur pour répondre aux attentes professionnelles, déploie un art du corps minutieusement appris et rejoué au quotidien. Cette pratique constitue un travail du genre, régulé par les normes du soin et dissimulé sous la fiction d'une disposition innée féminine, qu'il s'agisse de la vocation, de l'empathie instinctive ou du tempérament soignant.

Reformuler le genre comme travail et comme performance, dans cet ordre, permet de dépasser cette dépolitisation, de rompre avec la tyrannie de la nouveauté comme indice capitaliste du progrès et comme manifestation de l'accumulation et du désir capitaliste (Bourcier, 2018, p. 191)

Il s'agit d'un travail invisibilisé et non rémunéré, pourtant constitutif de la pratique infirmière quotidienne. C'est ici que Bourcier (2018) permet d'introduire une pensée critique qui n'a pas encore été tentée dans les écrits infirmiers: la notion de *grève du genre*. Si le genre est un travail, si performer les attributs genrés attendus de la soignante constitue une contribution productive au fonctionnement du système de santé, alors il devient possible d'en imaginer la cessation ou la saturation. Que se passerait-il si les infirmières refusaient de performer les attributs de genre que le système leur assigne ? Si leur parrhèsia corporelle consistait à cesser de sourire selon les codes de la féminité douce, à ne plus moduler leur corps selon les injonctions de disponibilité et de discrétion, à ne plus absorber la violence institutionnelle dans une posture de retrait poli ? À l'inverse, que se passerait-il si elles accentuaient, comme un·e artiste *drag*, les codes de genre jusqu'à en exposer l'artificialité, « dragifiant » leur propre performance professionnelle jusqu'au point de saturation où le système de santé ne peut plus faire semblant de ne pas voir ce qu'il demande ?

Les recherches féministes sur le travail émotionnel et la performativité du genre en soins infirmiers établissent que les attentes adressées aux infirmier·es reposent sur la naturalisation d'un genre professionnel historiquement féminisé, tout en documentant les formes par lesquelles ces attentes peuvent être nommées, négociées et refusées (Aca et al., 2025; Davies, 1995; Gray, 2010; Xu, 2025). Les performances du collectif *Healing Drag* prolongent ce questionnement depuis l'intérieur des trajectoires trans* et non binaires, mais leur portée excède ce seul contexte. Elles démontrent que le genre peut être performé autrement, que les corps peuvent occuper l'espace différemment et que cette différence produit des effets tangibles sur les relations de soin et les structures institutionnelles qui les encadrent.

Dans la perspective proposée, cette contestation constitue une forme de parrhèsia corporelle à l'échelle institutionnelle. Cette proposition ne suppose pas l'abandon de notre

patientèle et ne correspond pas à une grève au sens juridique. Les cadres légaux encadrent strictement le droit de grève dans les services essentiels. Au Canada, la Loi sur les services essentiels dans la fonction publique et des lois provinciales, comme la *Hospital Labour Disputes Arbitration Act* limitent ce droit afin d'assurer la continuité des soins (Hospital Labour Disputes Arbitration Act, 1990; Public Service Labour Relations Act, 2013). En Suisse, l'article 28 de la Constitution fédérale garantit le droit de grève tout en permettant des restrictions importantes dans les services essentiels, dont les soins infirmiers (Confédération suisse, 1999).

La grève du genre correspond à une transformation intérieure du rapport à la pratique. Elle consiste à reconnaître que le genre est performé, à en identifier les coûts et à se donner la possibilité de le performer différemment, même de manière ponctuelle. Elle ne suspend pas l'activité clinique. Elle agit dans le corps et dans la conscience de la personne soignante. Cette forme de résistance rejoint ce que Perron (2019) décrit comme une pratique désobéissante. La grève du genre agit comme une critique continue qui s'exerce dans les marges de l'institution. Les artistes du collectif *Healing Drag* rendent cette pratique visible sur scène. Leur apport pour les sciences infirmières consiste à montrer que des formes analogues de déplacement sont possibles dans le contexte clinique, à une échelle plus discrète, sans compromettre la présence auprès de notre patientèle. Comme le formule Princess Yuni, « le public nous prend un peu comme exemple ». Il est alors légitime de se questionner. Combien de temps le système de santé tiendrait-il si ce travail de genre cessait ou s'il était sur-exposé ?

Troisièmement, la norme révisée de l'Ordre des infirmières et infirmiers de l'Ontario (OIIO) (2025) sur la distance professionnelle s'avère paradoxalement utile pour situer la portée du troisième résultat de *Healing Drag* dans les soins infirmiers, précisément parce qu'elle rend explicite la logique normative qui la sous-tend. Ce rapport définit la limite professionnelle comme le point où une relation professionnelle et thérapeutique devient une

relation personnelle et non professionnelle et place la responsabilité exclusive de son maintien sur l'infirmier·e, quelles que soient les actions ou les demandes de la personne soignée (Ordre des infirmières et infirmiers de l'Ontario, 2025). Cette définition est épistémologiquement signifiante, puisqu'elle présuppose l'existence d'une frontière stable et identifiable entre le professionnel et le personnel et fait de la préservation de cette frontière une obligation déontologique dont la transgression peut constituer une faute professionnelle. L'OIIO (2025) reconnaît pourtant que cette frontière est instable. Elle admet que le maintien des limites peut autant atténuer que renforcer le déséquilibre de pouvoir et que le manque d'implication, comme le désintérêt ou l'abandon, constitue aussi une violation. Une présence insuffisante peut nuire autant qu'une proximité excessive.

Nos résultats, en particulier les performances issues de la vulnérabilité des cochercheuses sur scène, permettent de mettre ce présupposé à l'épreuve. Ils montrent que la distance professionnelle peut être pensée autrement qu'en termes de règle abstraite. Si, comme le suggèrent Unhjem et Hem (2025), cette distance constitue une construction située, variable et traversée par des rapports de pouvoir, sa formalisation dans une norme ne la rend pas plus neutre. Sa normalisation contribue plutôt à sa performativité et à sa naturalisation. Elle fait passer une pratique historiquement construite pour une exigence universelle, ce qui rejoint le mécanisme décrit par Butler (1993/2011), selon lequel la répétition des normes produit l'effet d'une nécessité qui semble aller de soi.

Pour *Healing Drag*, cela consiste à demander pourquoi la distance est posée comme valeur par défaut, au service de quels intérêts elle fonctionne et quels vécus elle contribue à invisibiliser. Cette question devient particulièrement concrète pour les personnes trans* et non binaires. La distance professionnelle, telle qu'elle est codifiée, prétend s'appliquer à toute la patientèle de la même manière, mais ses effets ne sont pas équivalents. Pour une patientèle dont l'identité de genre est déjà inintelligible par les cadres normatifs du système de santé,

un·e infirmier·e qui maintient une distance « normée » ne se situe pas dans la neutralité. Ici prolonge, par son retrait, l'invisibilité que cette personne rencontre déjà dans les autres espaces institutionnels. Le thème synergie artiste-public du collectif *Healing Drag* montre, au contraire, qu'une présence soutenue et vulnérable, qui suspend la distance calculée, peut produire des effets thérapeutiques que la distance professionnelle ne permet pas. Le problème ne tient donc pas à la distance en elle-même, mais au fait qu'elle fonctionne comme réponse normative à une relation de pouvoir asymétrique qu'elle prétend encadrer sans la modifier.

L'enjeu, pour les soins infirmiers, n'est pas d'abolir les limites professionnelles. L'OIIO (2025) rappelle à juste titre la nécessité de protéger la patientèle contre des abus de pouvoir très concrets. L'enjeu consiste plutôt à soumettre ces limites à une réflexivité critique, qui en reconnaisse le caractère construit, contextuel et performatif, plutôt que de les prendre pour des données naturelles de la relation soignante. C'est ce déplacement que Perron (2019) propose avec la notion de pratique désobéissante. Il ne s'agit pas de transgresser les normes pour le seul geste de la transgression, mais de les interroger depuis l'intérieur des pratiques qui les appliquent, afin d'en dévoiler les effets de pouvoir et de rendre pensables des formes de soin plus inclusives.

5.5.3. Pour la formation infirmière

Les personnes trans* et non binaires se trouvent aujourd'hui prises dans un étau dont cette recherche a exposé la profondeur. D'un côté, les paradigmes dominants en sciences de la santé reconduisent une triangulation de mécanismes de contrôle fondée sur l'ignorance, la pathologisation et la peur (voir chapitre 1). Ces paradigmes fonctionnent par itérabilité, au sens derridien du terme. En répétant les mêmes cadres de reconnaissance, les mêmes protocoles de validation identitaire et les mêmes récits de vulnérabilité structurelle, ils produisent l'effet d'une nécessité qui semble précéder toute intervention. Les normes ne s'imposent pas de l'extérieur aux personnes (Butler, 1993/2011). Elles les constituent, en

définissant ce qui peut être reconnu comme une vie digne de soin, comme une identité intelligible, comme une souffrance légitime (Butler, 1993/2011).

De l'autre côté, le néoréactionnisme contemporain s'est précisément engouffré dans cette architecture normative pour en radicaliser les effets (Miranda, 2026). Il mobilise les mêmes logiques de naturalisation du genre, de pathologisation de la différence et de gestion différentielle du risque, mais les réinscrit dans un programme politique explicite et organisé. En ce sens, le néoréactionnisme ne contredit pas l'état des paradigmes dominants en santé. Il en occupe les angles morts et en amplifie les exclusions constitutives.

Ce que les résultats de cette recherche permettent d'observer, c'est que les personnes trans* et non binaires sont soumises à une performativité à double niveau. Elles doivent performer leur identité de manière suffisamment conforme aux cadres normatifs disponibles pour accéder aux soins (Serano, 2007/2016). Il s'agit de conditions paradoxales où la personne doit se rendre intelligible dans les termes mêmes qui la constituent et la limitent (Butler, 1997/2021). Elles doivent aussi simultanément faire face à un contexte sociopolitique qui nie la légitimité même de leur existence, en contestant les conditions minimales de leur reconnaissance. Nos résultats montrent que cette double contrainte n'est pas abstraite. Elle se matérialise dans les corps, dans les décisions d'accès aux soins, dans les silences cliniques et dans les récits que les chercheuses ont eu le courage d'exposer sur scène.

La parrhèsia corporelle trouve toute sa portée politique pour les soins infirmiers. En exposant publiquement des vérités de soi que les paradigmes dominants rendent inintelligibles, les artistes du collectif *Healing Drag* n'opèrent pas simplement une résistance individuelle. Ils introduisent une friction dans la chaîne citationnelle qui reproduit les normes. Butler (1993/2011) souligne que si la performativité fonctionne par répétition, c'est aussi dans la répétition que réside la possibilité du déplacement. Cet écart révèle le caractère fabriqué des normes et ouvre, même momentanément, un espace de reconnaissance autre.

Face à l'étai paradigmatique et à la montée du néoréactionnisme, cet écart n'est pas anodin. Il constitue une intervention politique en santé dans les conditions mêmes qui organisent la distribution inégale de la reconnaissance et de la vie digne.

Si les normes ne tiennent que par leur répétition et que c'est dans cette répétition que loge la possibilité de leur déplacement, alors la formation infirmière, comme toute formation, est elle-même un site de performativité normative. Un curriculum transmet des représentations de la personne, des corps légitimes, des modes de reconnaissance. Les résultats de cette thèse constituent un contenu additionnel au sens de Burton et al. (2020), qui argumentent pour l'intégration de savoirs *queer* dans les curricula infirmiers existants. C'est dans cet esprit que nous proposons des points d'entrée privilégiés pour chaque résultat, sans prétendre en limiter la portée. Intégrés à des endroits stratégiques du curriculum, ces apports permettront de désaxer la répétition normative et ainsi d'exposer les failles de la performativité de la discipline infirmière.

Le souci et récit de soi s'impose dans l'enseignement des politiques de santé et de la collaboration interprofessionnelle. Comme démontré précédemment, par la notion de *epimeleia heautou* et le récit de soi, il est respectivement une condition préalable à tout gouvernement et rapport éthique à l'autre et fait du positionnement une pratique continuée. Pour la formation infirmière, cela signifie concrètement qu'avant de prétendre collaborer en équipe interprofessionnelle ou participer à l'élaboration de politiques de santé inclusives, les étudiant·es doivent avoir développé cette capacité à s'examiner iels-mêmes en reconnaissant les normes qui les entourent.

La parrhèsia corporelle s'inscrit dans l'enseignement du domaine de la pratique fondée sur les données probantes. Burton et al. (2020) soulignent le manque de recherches infirmières impliquant les populations LGBTQIA+ et la nécessité d'élargir les types de savoirs reconnus. La parrhèsia corporelle constitue précisément ce type de savoir incarné, produit depuis

l'intérieur de la communauté, qui étend la notion de donnée probante au-delà des formes conventionnelles de validation empirique.

La synergie artiste-public s'inscrit dans le domaine de la prévention clinique et de la santé des populations. Nos résultats documentent des mécanismes concrets de guérison collective, offrant aux futur·es soignant·es des repères pour penser le soin non comme une intervention individuelle, mais comme une dynamique relationnelle et communautaire, là où Burton et al. (2020) appellent à dépasser la compétence culturelle standard.

Healing Speech, comme expérience de guérison dans son ensemble, peut être mobilisé transversalement dans l'ensemble de ces domaines de formation. Le langage peut constituer une structure blessante pour les personnes *queer* en leur assignant des catégories qui les précèdent et les contraignent (Butler, 1997/2021). Wilkerson et al. (2011) établissent qu'une première étape consiste à former les soignant·es à l'usage d'un langage neutre sur le plan du genre et à l'adoption de comportements non stigmatisants. Le *Healing Speech* désigne une exigence formatrice d'un ordre distinct. Il ne s'agit plus seulement d'éviter le langage blessant, mais de former des PS à reconnaître et mobiliser des formes de langage corporel, narratif et relationnel qui participent activement aux expériences de guérison, comme condition préalable à celle de leur patientèle.

Les expériences issues de *Healing Drag* exposent les limites paradigmatiques de la profession infirmière. Elles montrent des corps qui se constituent dans et par des assemblages hétérogènes, où hormones, transformations corporelles et dispositifs technologiques participent activement à la construction de la personne et du prendre soin. Le paradigme humaniste dominant en soins infirmiers naturalise une figure de la personne cohérente et unifiée qui rend ces configurations structurellement invisibles. Sur le plan méthodologique, l'ethnodrag contribue aux recherches créations participatives et participe à reconfigurer la production du savoir en sciences infirmières vers une épistémologie posthumaniste. Il expose

également certaines limites de la valeur épistémique des savoirs situés, en montrant que les expériences des personnes trans* et non binaires ne peuvent être pleinement comprises à partir de cadres extérieurs qui les objectivent, en raison de l'opacité des personnes. Il reconnaît que l'art du *drag* et les interactions avec le public sont des formes de production de données à part entière et non de simples illustrations des résultats. Il montre que la participation ne garantit pas en elle-même une redistribution des pouvoirs et exige un travail constant, corporel et sensoriel, sur les conditions mêmes de la coconstruction du savoir.

5.6. Recommandations pour les recherches futures

Les résultats de cette recherche ouvrent plusieurs axes de développement qui méritent d'être approfondis dans des cadres disciplinaires variés. Ces perspectives concernent à la fois l'expansion empirique de l'ethnodrag, son intégration pédagogique et son potentiel critique pour l'analyse des minorités et des systèmes de soin.

Premièrement, il apparaît nécessaire de déployer l'ethnodrag dans des contextes culturels diversifiés. Les résultats présentés ici s'inscrivent dans un environnement socioculturel spécifique, marqué par des cadres occidentaux et des référentiels *queer* contemporains. Or, comme le rappelle la théorie *queer*, les catégories de genre, de sexualité et d'identité demeurent instables et historiquement situées (Bourcier, 2018). Tester l'ethnodrag dans d'autres contextes permettrait d'examiner comment les performances de genre et les expériences de guérison se reconfigurent selon des normes culturelles distinctes.

Deuxièmement, les expériences identifiées dans cette recherche, notamment la parrhèsia corporelle, le souci et récit de soi ainsi que la synergie artiste-public, offrent un cadre transférable pour analyser des trajectoires marquées par la marginalisation sociale. Les écrits futurs pourraient examiner des contextes liés à la migration, aux situations de handicap, à la racialisation, à la précarité sociale et aux symptômes post-traumatiques. Cela permettrait

d'éprouver la capacité de ces expériences de guérison à produire des altérations de la performativité dans des situations variées.

Troisièmement, une attention accrue devrait être portée aux limites et aux tensions internes de l'ethnodrag comme dispositif de recherche création. Les résultats montrent que la performativité peut à la fois révéler et reproduire certaines normes. Des recherches critiques pourraient analyser les conditions dans lesquelles l'ethnodrag risque d'être récupéré, esthétisé ou neutralisé par les institutions académiques et de santé. Cela implique de poursuivre une réflexion épistémologique sur les rapports entre savoir, pouvoir et performativité.

Ces pistes invitent à considérer l'ethnodrag non comme un modèle figé, mais comme une méthode fluide. Sa force réside dans sa capacité à se transformer au contact des contextes, des corps et des savoirs qu'il engage.

CONCLUSION

Cette recherche est née respectivement de questionnements personnels et collectifs : pourquoi ai-je davantage l'impression de soigner en *drag*, sur scène, que lorsque je suis infirmier·e au chevet des patient·es ? Mathy, toi qui es infirmier·e, comment on guérit du *cistème* ?

Rapidement j'ai compris que j'allais avoir besoin de l'intelligence collective pour reconnaître en quoi l'art du *drag* constitue une expérience de guérison pour les personnes trans* et non binaires et quelle forme linguistique et corporelle cette guérison pouvait prendre. Pour ce faire, ce projet doctoral nous a conduit·es au-delà des cadres attendus de la recherche en sciences infirmières. L'ethnodrag que nous avons élaboré et déployé a révélé que le soin ne se limite pas à des pratiques cliniques situées dans des espaces institutionnels. Il se déploie aussi dans des espaces performatifs, relationnels et politiques, où les corps deviennent des lieux de savoir, de résistance et de transformation.

Nos résultats suggèrent que l'expérience du *drag* produit une reconfiguration profonde du rapport à soi, aux autres et au soin, selon trois dynamiques articulées qui forment un tout plus grand que la somme de ses parties, désigné sous le terme de *Healing Speech*. Le souci et récit de soi consiste en une expérience d'introspection et de soin de soi qui reconnaît et performe l'opacité de notre personne. La parrhèsia corporelle désigne la matérialité de cette créativité, à travers une prise de parole incarnée qui engage le corps comme site de vérité vulnérable et courageuse. La synergie artiste-public renvoie à l'expérience relationnelle coconstruite (liminale) dans laquelle des trajectoires identitaires deviennent possibles, amplifiant la portée politique de l'acte parrhésiastique. Ces trois dynamiques ne s'additionnent pas, elles s'alimentent. Pour reconnaître un prendre soin transgressif et reconnaissant. Ensemble, elles constituent la forme que prend la guérison dans le projet *Healing Drag*, une transformation créative du rapport au monde et à soi-même. Le *Healing*

Speech produit un sens qui dépasse l'expérience personnelle, en ouvrant des possibilités d'existence et de reconnaissance autrement situées.

Nos résultats montrent également que cette guérison ne s'est pas produite malgré les contraintes paradigmatiques qui pèsent sur les personnes trans* et non binaires dans les systèmes de santé, mais en tension directe avec elles. Les cochercheuses ont navigué dans un étau entre des paradigmes dominants qui reconduisent, par itérabilité, des mécanismes de contrôle. C'est précisément dans cet étau que le *Healing Speech* a produit ses effets les plus significatifs. En performant les codes du genre avec excès et distorsion, les artistes ont introduit une friction dans la chaîne citationnelle qui reproduit les normes.

Ce projet montre que l'ethnodrag ne constitue pas seulement une méthode d'investigation. Il constitue un dispositif qui agit sur les conditions mêmes de production du savoir. En articulant savoir incarné, création artistique et critique théorique, il déplace les frontières entre recherche et pratique clinique. Il remet en question une conception du savoir fondée sur la distance et l'objectivation, en proposant une épistémologie où le corps, l'affect et la relation occupent une place irréductible. En ce sens, il produit lui-même une expérience de guérison pour les cochercheuses et pour le public.

D'un point de vue ontologique, cette recherche interroge la manière dont les personnes sont constituées dans et par les pratiques de soin. Les identités ne sont pas des entités fixes que le système de santé aurait pour mission de reconnaître ou de valider. Ce sont des processus relationnels et performatifs, continuellement produits et reproduits dans des cadres sociaux spécifiques. Le *drag* rend cette instabilité constitutive visible et praticable. Il offre un espace où les catégories peuvent être jouées, déplacées et transformées, sans que cette transformation exige une normalisation préalable.

D'un point de vue éthique, ce projet soulève des questions que les sciences infirmières ne peuvent plus ignorer. Si le soin participe à la production de normes, notamment en matière

de genre et de reconnaissance, alors il engage une responsabilité directe quant aux effets de ces normes sur les personnes concernées. L'ethnodrag invite à une vigilance critique face aux pratiques qui, sous couvert de neutralité ou de bienveillance, contribuent à reproduire des formes d'exclusion structurelle. Cette vigilance est une pratique désobéissante qui s'exerce dans les interstices de l'institution, quotidiennement, dans le corps même du soin.

Enfin, ce travail affirme la portée politique de l'ethnodrag pour une discipline qui peine encore à reconnaître ses propres effets normatifs. Le *drag* y apparaît comme un geste qui dénature les évidences, rend visibles les rapports de pouvoir et ouvre des espaces de transformation que les paradigmes dominants ne peuvent produire seuls. Il s'agit de maintenir une tension critique dans les conditions mêmes de production du savoir infirmier. C'est dans cette instabilité assumée que se loge la possibilité d'un soin autrement pensé, d'une formation autrement construite et d'une discipline autrement engagée dans le monde.

L'ethnodrag s'inscrit ainsi à la fois comme méthode, comme méthodologie et comme geste politique et comme outil et vecteur de justice ontologique et épistémique. Il propose une contribution originale à la philosophie des sciences infirmières en affirmant que le savoir, le soin et la transformation sociale sont indissociables. C'est précisément cette indissociabilité que les corps trans* et non binaires sur scène ont partagée, à travers *Healing Drag*.

BIBLIOGRAPHIE

- Abramović, M. (avec Kaplan, J.). (2016). *Walk through walls : A memoir*. Crown Archetype.
- Aca, Z., Kırçal-Şahin, A., Özdemir, A. et Kaymakçı, Y. S. (2025). Gender stereotypes and professional experiences of female nurses in Türkiye. *Frontiers in Public Health*, 13, article 1538517. <https://doi.org/10.3389/fpubh.2025.1538517>
- Al-Chami, M. H. (2025). Neoliberal Rationality : A primary impetus for reification and derecognition of the patient in nursing care. *Nursing Philosophy*, 26(2), article e70021. <https://doi.org/10.1111/nup.70021>
- Alexander, F. et French, T. M. (1946). *Psychoanalytic therapy ; principles and application*. Ronald Press.
- Altay, T. (2025). Queer mountains : Migrant drag performers reimagining sexual citizenship in Germany. *Sexualities*, 28(4), 1371-1387. <https://doi.org/10.1177/13634607241259539>
- Amidon, K. S. (2008). Sex on the brain : The rise and fall of German sexual science. *Endeavour*, 32(2), 64-69. <https://doi.org/10.1016/j.endeavour.2008.04.004>
- Ashley, F. (2019). Gatekeeping hormone replacement therapy for transgender patients is dehumanising. *Journal of Medical Ethics*, 45(7), 480-482. <https://doi.org/10.1136/medethics-2018-105293>
- Austin, J. L. (1975). How to do things with words (J. O. Urmson et M. Sbisà, dir. ; 2e éd.). Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198245537.001.0001>
- Bacqué, M.-H. et Demoulin, J. (2022). La recherche au défi de la participation. L'expérience de la recherche « Les quartiers populaires au prisme de la jeunesse. » *Sociologie*, 13(3), 297- 315. <https://doi.org/10.3917/socio.133.0297>
- Bailey, M. (2013). *Butch queens up in pumps : Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.799908>
- Balass, J. (Réalisateur). (2012). *Joy ! Portrait of a Nun* [Documentaire]. Compass Productions.
- Balint, S., Armstrong, N., Sterling, M., Cheek, O., Morgan, V., et Ménard, A. D. (2026). “It’s messy, but it’s real, and it’s so wonderful” : Understanding resilience, self-exploration, and advocacy through drag performance. *Journal of Gender Studies*, 35(2), 301-321. <https://doi.org/10.1080/09589236.2025.2490276>
- Barone, T. et Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research*. Sage.
- Bataille, G. (2011). *L'érotisme*. Les Éditions de Minuit. (Œuvre originale publiée en 1957).
- Bauer, G., Devor, A., Heinz, M., Marshall, Z., Pullen Sansfaçon, A. et Pyne, J. (2019). *Code d'éthique de la CPATH en matière de recherche concernant les personnes trans et les communautés*. Association professionnelle canadienne pour la santé transgenre.
- Baum, F., MacDougall, C. et Smith, D. (2006). Participatory action research. *Journal of Epidemiology and Community Health*, 60(10), 854-857. <https://doi.org/10.1136/jech.2004.028662>

- Baxter, D., Jones, S. et Leer, C. (2022). Audience diversity and well-being at Uk drag events. *Event Management*, 26(1), 127-140.
<https://doi.org/10.3727/152599521X16192004803656>
- Bbno\$. (2024). It Boy [Chanson]. *Broke*.
<https://open.spotify.com/track/05lUNz9yIOg4CdeA3mAutQ>
- Beachy, R. (2015). *Gay Berlin : Birthplace of a modern identity*. Vintage Books.
- Beckstead, J. W. et Beckstead, L. G. (2006). A multidimensional analysis of the epistemic origins of nursing theories, models, and frameworks. *International Journal of Nursing Studies*, 43(1), 113-122. <https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2004.09.021>
- Bemme, D., Roberts, T., Ae-Ngibise, K. A., Gumbonzvanda, N., Joag, K., Kagee, A., Machisa, M., van der Westhuizen, C., van Rensburg, A., Willan, S., Wuerth, M., Aoun, M., Jain, S., Lund, C., Mathias, K., Read, U., Taylor Salisbury, T. et Burgess, R. A. (2024). Mutuality as a method : Advancing a social paradigm for global mental health through mutual learning. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 59(3), 545-553. <https://doi.org/10.1007/s00127-023-02493-1>
- Benner, P. (1994). *Interpretive phenomenology : Embodiment, caring, and ethics in health and illness*. Sage. <https://doi.org/10.4135/9781452204727>
- Bergien, S. O., Skovgaard, L. et Kristiansen, M. (2023). Unfolding biographies—A participatory narrative study on how older adults with multiple sclerosis make sense of and manage their everyday lives. *BMC Geriatrics*, 23, article 794.
<https://doi.org/10.1186/s12877-023-04504-x>
- Bergold, J. et Thomas, S. (2012). Participatory research methods : A methodological approach in motion. *Historical Social Research*, 37(4), 191-222.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells : Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Black, L., Humphrey, N., et Marquez, J. (2023). The influence of minority stress-related experiences on mental wellbeing for trans/gender-diverse and cisgender youth : A comparative longitudinal analysis. *Royal Society Open Science*, 10(7), 221230.
<https://doi.org/10.1098/rsos.221230>
- Bloom, A. (2008). *Closing of the American mind*. Simon and Schuster.
- Blunden, N. et Calder, G. (2020). Co-production and person-centred care in neoliberal conditions. *European Journal for Person Centered Healthcare*, 8(1), article 1.
<https://doi.org/10.5750/ejpch.v8i1.1822>
- Bollas, C. (2018). *The shadow of the object*. Routledge.
- Bordeleau, É. (2012). *Foucault Anonymat*. Le Quartanier.
- Bossi, M. (2026, 19 février). Ateliers DRAG'ART 2026 : Exploration et liberté à Neuchâtel. *La Pépinière*. <https://lapepiniereregeneve.ch/ateliers-dragart-2026-exploration-et-liberte-a-neuchatel/>
- Bourcier, S. (2018). *Queer zones : La trilogie*. Éditions Amsterdam.
- Bourel, F. (2022, 5 juillet). *Des lectures de contes animées par la drag queen Barbada annulées à Saint-Laurent*. Radio-Canada. <https://ici.radio->

canada.ca/nouvelle/1895992/drag-queen-barbada-sebastien-potvin-alan-desousa-heure-conte-bibliotheques

- Brailas, A. (2020). Using drawings in qualitative interviews : An introduction to the practice. *The Qualitative Report*, 25(12), 4447-4460. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2020.4585>
- Braun, V. et Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Braun, V. et Clarke, V. (2022). Conceptual and design thinking for thematic analysis. *Qualitative Psychology*, 9(1), 3-26. <https://doi.org/10.1037/qup0000196>
- Brown, W. (2015). *Undoing the demos : Neoliberalism's stealth revolution*. Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctt17kk9p8>
- Burns, D., Howard, J. et Ospina, S. M. (Eds.). (2021). *The Sage handbook of participatory research and inquiry* (1st ed.). Sage.
- Burns, P. A., Klukas, E., Sims-Gomillia, C., Omondi, A., Bender, M. et Poteat, T. (2024). As much as i can - Utilizing immersive theatre to reduce HIV-related stigma and discrimination toward black sexual minority men. *Community Health Equity Research & Policy*, 44(2), 151-163. <https://doi.org/10.1177/0272684X221115920>
- Bush, K. (1985). Running up that hill [Chanson]. Dans *Hounds of Love*. EMI Records.
- Butler, J. (2005). *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* (J. Vidal et J. Rosanvallon, trad.). Éditions Amsterdam. (Ouvrage original publié en 2004)
- Butler, J. (2006). *Gender trouble : Feminism and the subversion of identity*. Routledge. (Travail original publié en 1990)
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter : On the discursive limits of « sex »*. Routledge. (Travail original publié en 1993)
- Butler, J. (2021). *Excitable speech : A politics of the performative*. Routledge Classics. (Œuvre originale publiée en 1997)
- Butler, J. (2025). *Giving an account of oneself* (20e éd. anniversaire). Fordham University Press. (Œuvre originale publiée en 2005)
- Cameron, D. (2022). Boyfriend [Chanson]. Dans *Alchemical : Volume 1*, 2023. Columbia Records. <https://open.spotify.com/track/7w8WWWkcaLMSG9GWeEJJUK>
- Casellas-Grau, A., Ochoa, C., Lleras De Frutos, M., Flix-Valle, A., Rosales, A. et Gil, F. (2021). Perceived changes in psychological and physical symptoms after hospital clown performances in a cancer setting. *Arts & Health*, 13(2), 189-203. <https://doi.org/10.1080/17533015.2020.1744172>
- Casey, B. et Murray, M. (2022). Arts-based research in the social sciences. In U. Flick (Ed.), *The SAGE handbook of qualitative research design*. Sage. <https://doi.org/10.4135/9781036243371.n32>
- Charrett, C. (2019). Diplomacy in drag and queer IR art : Reflections on the performance, 'Sipping Toffee with Hamas in Brussels'. *Review of International Studies*, 45(2), 280-299. <https://doi.org/10.1017/S0260210518000451>

- Chevalier, J. M. et Buckles, D. (2013). *Participatory action research : Theory and methods for engaged inquiry*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203107386>
- Coleman, E., Radix, A. E., Bouman, W. P., Brown, G. R., de Vries, A. L. C., Deutsch, M. B., Ettner, R., Fraser, L., Goodman, M., Green, J., Hancock, A. B., Johnson, T. W., Karasic, D. H., Knudson, G. A., Leibowitz, S. F., Meyer-Bahlburg, H. F. L., Monstrey, S. J., Motmans, J., Nahata, L., ... Arcelus, J. (2022). Standards of care for the health of transgender and gender diverse people, version 8. *International Journal of Transgender Health*, 23(sup1), S1-S259. <https://doi.org/10.1080/26895269.2022.2100644>
- Confédération suisse. (1999). *Constitution fédérale de la Confédération suisse du 18 avril 1999 (Cst.)*. <https://www.lexfind.ch/tolv/239353/fr>
- Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography : Towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*, 58(2), 179-194. <https://doi.org/10.1080/03637759109376222>
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies : Interventions and Radical Research. *The Drama Review*, 46(2), 145-156. <https://doi.org/10.1162/105420402320980550>
- Cornwall, A. et Jewkes, R. (1995). What is participatory research? *Social Science & Medicine*, 41(12), 1667-1676. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(95\)00127-S](https://doi.org/10.1016/0277-9536(95)00127-S)
- Cosgrove, D., Simpson, F., Dreslinski, S. et Kihm, T. (2023). Photovoice as a transformative methodology for nonbinary young adults. *Journal of LGBT Youth*, 20(2), 282-300. <https://doi.org/10.1080/19361653.2022.2048288>
- Courant, G. (Réalisateur). (1981). *Michel Foucault, Werner Schroeter : La Conversation* [Film]. <https://www.gerardcourant.com/index.php?f=549>
- Crasnow, S. (2025). Feminist Perspectives on Science. In E. N. Zalta et U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2025 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2025/entries/feminist-science/>
- Csordas, T. J. (1994). *Embodiment and Experience : The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press.
- Csordas, T. J. (2002). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In T. J. Csordas, *Body/Meaning/Healing* (p. 58-87). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-137-08286-2_3
- Cunliffe, A. L. et Karunanayake, G. (2013). Working within hyphen-spaces in ethnographic research : Implications for research identities and practice. *Organizational Research Methods*, 16(3), 364-392. <https://doi.org/10.1177/1094428113489353>
- Cusset, F. (2005). *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. La Découverte.
- Cyrus, M. (2019). Mother's daughter [Chanson]. Dans *She is Coming*. RCA Records.
- Damery, S., Sekoni, A. O., Retzer, A., Okafor, I., Manga-Atangana, B., Posaner, R., Gale, N. K. et Jolly, K. (2025). Impact of education and training on LGBT-specific health issues for healthcare students and professionals : A systematic review of comparative studies. *BMJ Open*, 15(1), article e090005. <https://doi.org/10.1136/bmjopen-2024-090005>

- Davenport, J. R. (2017). *From the Love Ball to RuPaul : The Mainstreaming of Drag in the 1990s* [Master's Thesis, Case Western Reserve University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Centre.
https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=case1499363704491381
- Davies, C. (1995). Competence versus care ? Gender and caring work revisited. *Acta Sociologica*, 38(1), 17-31. <https://doi.org/10.1177/000169939503800103>
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie : Vol. 1. L'Anti-Œdipe*. Les Éditions de Minuit. (Ouvrage original publié en 1972).
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie : Vol. 2. Mille Plateaux*. Éditions de Minuit. (Ouvrage original publié en 1980).
- Denzin, N. K. (2003). *Performance Ethnography : Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. SAGE.
- Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (2017). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Sage.
- Derrida, J., Lisse, M., Mallet, M.-L. et Michaud, G. (2008). *Séminaire La bête et le souverain*. Galilée.
- Dolan, X. (Réalisateur). (2009). *J'ai tué ma mère [Film]*. Mifilifilms.
- Domingue, J.-L. (2021). *Exploring the production of "dangerous persons" in forensic psychiatry : A critical ethnography of the Ontario review board* [Doctoral dissertation, University of Ottawa]. uO Research.
- Doonan, S. (2019). *Drag : The Complete Story*. Laurence King Publishing.
- Dorian Electra. (2019). *Flamboyant [Chanson]*. Self-released.
- Dufasne, A., Luchiviste, L., Nisol, M. et Werler, A. (2019). *Brochure d'information transde GPs**. Genres Pluriels ASBL.
https://www.genrespluriels.be/IMG/pdf/brochure_4emeed_web.pdf
- Eilish, B. (2019). I love you [Chanson]. Dans *When we all fall asleep, where do we go?* Darkroom; Interscope Records.
- Ellingson, L. L. (2009). *Engaging crystallization in qualitative research : An introduction*. Sage.
- Ellingson, L. L. (2017). *Embodiment in qualitative research*. Routledge.
- Ellis, C. (2007). Telling secrets, revealing lives : Relational ethics in research with intimate others. *Qualitative Inquiry*, 13(1), 3-29. <https://doi.org/10.1177/1077800406294947>
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the body : Gender politics and the construction of sexuality*. Basic books.
- Fawcett, J. (2023). Thoughts about the metaparadigm of nursing : Contemporary status and recommendations for evolution. *Nursing Science Quarterly*, 36(3), 303-305.
<https://doi.org/10.1177/08943184231169770>
- Fereday, J. et Muir-Cochrane, E. (2006). Demonstrating rigor using thematic analysis : A hybrid approach of inductive and deductive coding and theme development.

- International Journal of Qualitative Methods*, 5(1), 80-92.
<https://doi.org/10.1177/160940690600500107>
- Fine, M. (1994). Working the hyphens : Reinventing self and other in qualitative research. In N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 70-82). Sage.
- Finley, C. (2020). *Paternalism and autonomy in transgender healthcare* [Undergraduate honors thesis, Butler University]. Digital Commons, Butler University.
<https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1522&context=ugtheses>
- Foerster, M. (2006). *Histoire des transsexuels en France*. H&O.
- Fortin, M.-F. et Gagnon, J. (2022). *Fondements et étapes du processus de recherche : Méthodes quantitatives et qualitatives* (4e éd.). Chenelière Éducation.
- Foster, S. L. (1995). *Choreographing history*. Indiana University Press.
- Foth, T. et Holmes, D. (2017). Neoliberalism and the government of nursing through competency-based education. *Nursing Inquiry*, 24(2), article e12154.
<https://doi.org/10.1111/nin.12154>
- Foucault, M. (1979, 23 avril). Pour une morale de l'inconfort. *Le Nouvel Observateur*, 754, 82-83.
- Foucault, M. (1982). *L'herméneutique du sujet* [Cours audio]. Collège de France.
<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/hermeneutique-du-sujet/hermeneutique-du-sujet-3>
- Foucault, M. (2001). *Fearless Speech* (J. Pearson, Ed.). Semiotext(e).
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet : Cours au Collège de France, 1981-1982*. (F. Ewald, A. Fontana et F. Gros, Éds.) Gallimard/Seuil. (Cours prononcé en 1981–1982)
- Foucault, M. (2003). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard. (Ouvrage original publié en 1975)
- Foucault, M. (2008). *Le gouvernement de soi et des autres : Cours au Collège de France, 1982-1983*. Seuil/Gallimard. (Cours prononcé en 1982-1983)
- Foucault, M. (2009). *Le courage de la vérité : Cours au Collège de France, 1984*. Gallimard/Seuil. (Cours prononcé en 1984)
- Foucault, M. (2014). *Histoire de la sexualité : Vol. 1. La volonté de savoir*. Gallimard. (Ouvrage original publié en 1976)
- French, B. H., Lewis, J. A., Mosley, D. V., Adames, H. Y., Chavez-Dueñas, N. Y., Chen, G. A. et Neville, H. A. (2020). Toward a psychological framework of radical healing in communities of color. *The Counseling Psychologist*, 48(1), 14-46.
<https://doi.org/10.1177/0011000019843506>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic injustice : Power and the ethics of knowing*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001>
- Fricker, M. et Jenkins, K. (2017). Epistemic injustice, ignorance and trans experience. In A. Garry, S. J. Khader et A. Stone (Eds.), *The Routledge companion to feminist philosophy* (pp. 268-278). Routledge.

- Frigon, S. et Jenny, C. (2009). *Chairs incarcérées : Une exploration de la danse en prison*. Éditions du Remue-Ménage.
- Frigon, S. et Jenny, C. (2020). Aux lisières de l'art, de l'intervention et de la justice sociale : Présentation du dossier. *Nouvelles pratiques sociales*, 31(1), 1-18.
<https://doi.org/10.7202/1069911ar>
- Frost, D. M. et Meyer, I. H. (2023). Minority stress theory : Application, critique, and continued relevance. *Current Opinion in Psychology*, 51, article 101579.
<https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2023.101579>
- Fuller, T. J. (2025). Promulgating Joy and Expiating Guilt : Camp and LGBTQ+ health education in the history of the Sisters of Perpetual Indulgence. *American Journal of Public Health*, 115(9), 1536-1544. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2025.308112>
- Gaffiot, F. (2008). *Le grand Gaffiot : Dictionnaire latin-français* (P. Flobert, éd., 3e éd. rev. et augm.). Hachette.
- Gaga, L. (2025). Disease [Chanson]. Dans Mayhem. Interscope Records.
- Galey, M. (1989). Partir là-bas. Dans La Petite Sirène - *Bande originale française du film* [Chanson]. Walt Disney Records.
- Garg, G., Elshimy, G., Sharma, L. et Marwaha, R. (2023, 11 juillet). *Gender dysphoria*. Dans *StatPearls* [Internet]. StatPearls Publishing.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK532313/>
- Gatignol, S. (2022, 8 novembre). *La Nuit en bleu ou la folle histoire du cabaret Michou*. Têtu.
<https://tetu.com/2022/11/08/histoire-gay-la-nuit-en-bleu-livre-cabaret-michou-montmartre-paris/>
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice : Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Gilligan, C. et Roche, C. (2024). *Une voix humaine : L'éthique du care revisitée*. Climats.
- Gingrich, O., Havsteen-Franklin, D., Grant, C., Renaud, A. et Hignell-Tully, D. (2024). Participatory presence - social connectedness through collaborative art practices. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 20(2), 296-320.
<https://doi.org/10.1080/14794713.2024.2340418>
- Gleason, L. (2024). *Serving Realness : Exploring and Documenting Ballroom Kiki Culture, community, and gender in Arizona* (Publication No. 3050010681) [Doctoral dissertation, Arizona State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/serving-realness-exploring-documenting-ballroom/docview/3050010681/se-2?accountid=138056>
- Goffman, E. (2022). *Stigma : Notes on the management of spoiled identity*. Penguin Books. (Travail original publié en 1963)
- Gohier, C. (2004). De la démarcation entre critères d'ordre scientifique et d'ordre éthique en recherche interprétative. *Recherches qualitatives*, 24, 3-23.
<https://doi.org/10.7202/1085561ar>
- Goldberg, A. E. et Beemyn, G. (Éds.). (2021). *The SAGE encyclopedia of trans studies* (Vol.1-2). Sage Publications.

- Gough, A. (2005). Body/Mine : A Chaos Narrative of Cyborg Subjectivities and Liminal Experiences. *Women's Studies*, 34(3-4), 249-264.
<https://doi.org/10.1080/00497870590964147>
- Grant, A. J. (2016). Storying the world : A posthumanist critique of phenomenological-humanist representational practices in mental health nurse qualitative inquiry. *Nursing Philosophy*, 17(4), 290-297. <https://doi.org/10.1111/nup.12135>
- Gray, B. (2010). Emotional labour, gender and professional stereotypes of emotional and physical contact, and personal perspectives on the emotional labour of nursing. *Journal of Gender Studies*, 19(4), 349-360.
<https://doi.org/10.1080/09589236.2010.514207>
- Guba, E. G. et Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105-117). Sage.
- Guest, G., MacQueen, K. M. et Namey, E. E. (2012). *Applied Thematic Analysis*. Sage.
<https://doi.org/10.4135/9781483384436>
- Guillemin, M. et Gillam, L. (2004). Ethics, reflexivity, and “ethically important moments” in research. *Qualitative Inquiry*, 10(2), 261-280.
<https://doi.org/10.1177/1077800403262360>
- Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action*. Beacon Press.
<http://archive.org/details/theoryofcommunic01habe>
- Haines, S., Poo, A.-J. et Strozzi-Heckler, R. (2019). *The politics of trauma : Somatics, healing, and social justice*. North Atlantic Books.
- Halberstam, J. (2018). *Female masculinity*. Duke University Press.
- Hansson, S. O. et Fröding, B. (2021). Ethical conflicts in patient-centred care. *Clinical Ethics*, 16(2), 55-66. <https://doi.org/10.1177/1477750920962356>
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges : The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
<https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harris, C. (2022). Portals and Gates : Conversation with Marina Abramović. Dans A. Budd, D. Czechowski et C. Harris (dir.), *Gates and portals : Conversations with Marina Abramović* (1re éd., p. 45-67). Walter König.
- Harvey, D. (2007). *A brief history of neoliberalism*. Oxford Univ. Press.
- Heath, C., Hindmarsh, J. et Luff, P. (2010). *Video in qualitative research : Analysing social interaction in everyday life*. Sage.
- Hennen, P. (2008). Faeries, bears, and leathermen. In *Faeries, bears, and leathermen : Men in Community Queering the Masculine* (p. 59-94). University of Chicago Press.
<https://doi.org/10.7208/9780226327297-004>
- Herman, J. (1983). *La Cage aux Folles (Original Broadway Cast Recording)*. RCA Records.
- Holland, M., Fiorito, M.-E., Gravel, M.-L., McLeod, S., Polson, J., Incio-Serra, N. et Blain-Moraes, S. (2023). “We are still doing some magic” : Exploring the effectiveness of online therapeutic clowning. *Arts & Health*, 15(2), 169-184.
<https://doi.org/10.1080/17533015.2022.2047745>

- Holmes, D. et Gagnon, M. (2018). Power, discourse, and resistance : Poststructuralist influences in nursing. *Nursing Philosophy*, 19(1), article e12200.
<https://doi.org/10.1111/nup.12200>
- Holmes, D. et Gastaldo, D. (2004). *Rhizomatic thought in nursing : An alternative path for the development of the discipline*. *Nursing Philosophy*, 5(3), 258-267.
<https://doi.org/10.1111/j.1466-769X.2004.00184.x>
- Holmes, D., Gastaldo, D. et Perron, A. (2007). Paranoid investments in nursing : A schizoanalysis of the evidence-based discourse. *Nursing Philosophy*, 8(2), 85-91.
<https://doi.org/10.1111/j.1466-769X.2007.00302.x>
- Holmes, D., Murray, S. J. et Foth, T. (2018). *Radical sex between men : Assembling desiring-machines*. Routledge.
- Honneth, A. (1996). *The struggle for recognition : The moral grammar of social conflicts*. MIT Press.
- Hospital Labour Disputes Arbitration Act*, R.S.O. 1990, c. H.14.
<https://www.ontario.ca/laws/statute/90h14>
- Isaka, M. et Morinaga, M. (2016). *Onnagata : A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. University of Washington Press.
- Jacob, G., Einav, B., Ashy, M., Nofar, M.-A., Aviad, S. et Ayed, M. (2022). The beneficial effect of medical clowns on performance of EEG in young children : A randomized controlled study. *European Journal of Pediatrics*, 181(9), 3449-3457.
<https://doi.org/10.1007/s00431-022-04555-z>
- Jagose, A. (1996). *Queer theory : An introduction*. New York University Press.
- Joseph, C. G. (2020). The first drag queen? *Nation*, 310(5), 24-26.
- Joslin, K. et Wardrop, D. (2015). *Crossings in text and textile*. University of New Hampshire Press.
- Juan, M. (2021). Les recherches participatives à l'épreuve du politique. *Sociologie du travail*, 63(1). <https://doi.org/10.4000/sdt.37968>
- Kampen, A. et Forest, H. D. (2023). Gathering Residue : A literature review of arts-based research in library and information studies. *Journal of Critical Library and Information Studies*, 4.
<https://journals.litwinbooks.com/index.php/jclis/article/view/176>
- Karnieli-Miller, O., Divon-Ophir, O., Sagi, D., Pessach-Gelblum, L., Ziv, A. et Rozenal, L. (2023). More than just an entertainment show : Identification of medical clowns' communication skills and therapeutic goals. *Qualitative Health Research*, 33(1-2), 25-38. <https://doi.org/10.1177/10497323221139781>
- Kasem Ali Sliman, R., Meiri, N. et Pillar, G. (2023). Medical clowning in hospitalized children : A meta-analysis. *World Journal of Pediatrics*, 19(11), 1055-1061.
<https://doi.org/10.1007/s12519-023-00720-y>
- Kattari, S. K., Bakko, M., Langenderfer-Magruder, L. et Holloway, B. T. (2021). Transgender and nonbinary experiences of victimization in health care. *Journal of Interpersonal Violence*, 36(23-24), NP13054-NP13076. <https://doi.org/10.1177/0886260520905091>

- Kcomt, L., Gorey, K. M., Barrett, B. J. et McCabe, S. E. (2020). Healthcare avoidance due to anticipated discrimination among transgender people : A call to create trans-affirmative environments. *SSM - Population Health*, 11, Article 100608.
<https://doi.org/10.1016/j.ssmph.2020.100608>
- Kemmis, S., McTaggart, R. et Nixon, R. (2014). *The action research planner : Doing critical participatory action research*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-981-4560-67-2>
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces : Community and communication in modern art*. University of California Press.
http://archive.org/details/conversationpiec0000kest_m8p3
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many : Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smfch>
- Kiss. (1979). I was made for lovin' you [Chanson]. Dans *Dynasty*. Casablanca Records.
- Knowles, J. et Cole, A. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research : Perspectives, methodologies, examples, and issues*. SAGE Publications.
<https://doi.org/10.4135/9781452226545>
- Koerth, K. M. (2019). *Being sad online : Creating a digital support community informed by feminist affect theory* (Publication No. 2348815123) [Master's thesis, Arizona State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/being-sad-online-creating-digital-support/docview/2348815123/se-2?accountid=138056>
- Kondo, D. (2022). Dancing in the rain. *Cultural Dynamics*, 34(1-2), 112-118.
<https://doi.org/10.1177/09213740221075657>
- Koyama, E. (1999). *The transfeminist manifesto : And other essays on transfeminism*.
<https://books.google.ca/books?id=creUtgAACAAJ>
- Krafft-Ebing, R. von. (1895). *Psychopathia sexualis : Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle* (É. Laurent et S. Csapo, Trad.). G. Carré.
<http://archive.org/details/KrafftEbbingPsychopathiaSexualisBNF1895>
- Krol, P. J. et Lavoie, M. (2014). Beyond nursing nihilism, a Nietzschean transvaluation of neoliberal values. *Nursing Philosophy*, 15(2), 112-124.
<https://doi.org/10.1111/nup.12025>
- Kronk, C. A., Everhart, A. R., Ashley, F., Thompson, H. M., Schall, T. E., Goetz, T. G., Hiatt, L., Derrick, Z., Queen, R., Ram, A., Guthman, E. M., Danforth, O. M., Lett, E., Potter, E., Sun, S. D., Marshall, Z. et Karnoski, R. (2022). Transgender data collection in the electronic health record : Current concepts and issues. *Journal of the American Medical Informatics Association*, 29(2), 271-284.
<https://doi.org/10.1093/jamia/ocab136>
- Kuennemeier, B., Mejia, V., Sander, J. et Sola E. (2013). *An ethnographic study of radical faeries* [Manuscrit non publié].
https://www.academia.edu/3691006/AN_ETHNOGRAPHIC_STUDY_OF_RADICAL_FAERIES
- Kuhn, T. S. (2012). *The structure of scientific revolutions* (I. Hacking, Trad. ; 4e éd.). The University of Chicago Press.

- Kwan, C. et Walsh, C. A. (2018). Ethical issues in conducting community-based participatory research : A narrative review of the literature. *Qualitative Report*, 23(2), 369-386.
<https://doi.org/10.46743/2160-3715/2018.3331>
- Laperrière, H. (2013). Research in practice and action with HIV/AIDS community-based organizations : The reflective practice of volunteerism. *Reflective Practice*, 14(6), 743-754. <https://doi.org/10.1080/14623943.2013.815611>
- Le Coguiec, É. et Gosselin, P. (Éds.). (2006). *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Leavy, P. (Éd.). (2019). *Handbook of arts-based research*. The Guilford Press.
- Leavy, P. (2020). *Methods meets art : Arts-based research practice* (3rd ed.). The Guilford Press.
- Lee, R. M. et Renzetti, C. M. (1990). The problems of researching sensitive topics : an overview and introduction. *American Behavioral Scientist*, 33(5), 510-528.
<https://doi.org/10.1177/0002764290033005002>
- Leigh, J. et Brown, N. (2021). *What is embodied inquiry?* Bloomsbury Publishing.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance : Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Lincoln, Y. S. et Guba, E. G. (1985). *Naturalistic Inquiry*. SAGE Publications.
- Litwiller, F. (2024). Youth perspectives on genderplay recreation programming : Insights and critiques on identity development theories. *Leisure Sciences*, 46(2), 167-184.
<https://doi.org/10.1080/01490400.2021.1921638>
- Lizárraga, J. R., Cortez, A. et Reyes-Galvez, M. (2025). Rogue jotería platformization : Co-constructing queer futurities in Latinx digital drag ecologies. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 0(0), 1-22.
<https://doi.org/10.1080/09518398.2025.2573203>
- Logie, C. H., Dias, L. V., Jenkinson, J., Newman, P. A., MacKenzie, R. K., Mothopeng, T., Madau, V., Ranotsi, A., Nhlengethwa, W. et Baral, S. D. (2019). Exploring the potential of participatory theatre to reduce stigma and promote health equity for lesbian, gay, bisexual, and transgender (LGBT) people in Swaziland and Lesotho. *Health Education & Behavior*, 46(1), 146-156.
<https://doi.org/10.1177/1090198118760682>
- Lonc, C. (1974). Genderfuck and its delights. *Gay Sunshine*, (21), 16.
- Lorde, A. (1984). Uses of the erotic : The erotic as power. Dans *Sister outsider : Essays and speeches* (p. 53-59). Crossing Press.
- Lund, C. (Producteur). (2017). *Marina Abramović : Electricity passing through* [Vidéo]. Louisiana Museum of Modern Art.
<https://channel.louisiana.dk/video/marinaabramovic-electricity-passing-through>
- Mackenzie, C. et Stoljar, N. (Éds.). (2023). *Relational autonomy : Feminist perspectives on autonomy, agency, and the social self*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780195123333.001.0001>

- MacKinnon, K. (2018). Pathologising trans people : Exploring the roles of patients and medical personnel. *Theory in Action*, 11(4), 74-96. <https://doi.org/10.3798/tia.1937-0237.1826>
- Maclin, B. J., Peitzmeier, S., Krammer, N. K., Todd, K. P., Bonar, E. E. et Gamarel, K. E. (2024). Toward the conceptualization and measurement of transphobia-driven intimate partner violence. *Social Science & Medicine*, 341, article 116532. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2023.116532>
- MacNeill, K., Bolt, B., Barrett, E., McPherson, M., Sierra, M., Miller, S., Ednie-Brown, P. et Wilson, C. (2021). An ethical engagement : Creative practice research, the academy and professional codes of conduct. *Research Ethics*, 17(1), 73-86. <https://doi.org/10.1177/1747016120915950>
- Madison, D. S. (2020). *Critical ethnography : Method, ethics, and performance* (3rd ed.). SAGE.
- Malatino, H. (2020). *Trans care*. University of Minnesota Press.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes : Movement, art, philosophy*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262134903.001.0001>
- Matić, U. (2016). (De)queering Hatshepsut : Binary bind in archaeology of Egypt and kingship beyond the corporeal. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 23(3), 810-831. <https://doi.org/10.1007/s10816-016-9288-9>
- McBride, K. (2020). Redressing the balance : Lived experiences of the harms of visually mediated transgender identity. *International Review of Victimology*, 26(2), 163-180. <https://doi.org/10.1177/0269758019841480>
- McDowell, B. M., Beckman, S. et Fawcett, J. (2023). Created environment : Evolution of a Neuman systems model concept. *Nursing Science Quarterly*, 36(1), 89-91. <https://doi.org/10.1177/08943184221131975>
- McGuire, J. K., Doty, J. L., Catalpa, J. M. et Ola, C. (2016). Body image in transgender young people : Findings from a qualitative, community based study. *Body Image*, 18, 96-107. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2016.06.004>
- MegaGoneFree. (2024). I'm MegaGoneFree (You're Nobody) [Chanson]. Dans *Vines for Veins (Volume 1)*. Spotify. <https://open.spotify.com/track/6wNFaRokr02df1Bc7CykPB>
- Meleis, A. I. (2010). *Transitions theory : Middle-range and situation-specific theories in nursing research and practice*. Springer Pub. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=496282>
- Meyer, R. (2002). *Outlaw representation : Censorship & homosexuality in twentieth-century American art*. Oxford University Press.
- Miles, M., Huberman, M. et Saldana, J. (2019). *Qualitative data analysis : A methods sourcebook* (4e éd.). Sage Publications.
- Miranda, A. (2026). *Les Lumières sombres : Comprendre la pensée néoréactionnaire*. Gallimard.
- Munhall, P. L. (1993). 'Unknowing' : Toward another pattern of knowing in nursing. *Nursing Outlook*, 41(3), 125-128.

- Munhall, P. L. (Ed.). (2012). *Nursing Research : A Qualitative Perspective* (5th ed.). Jones & Bartlett Learning.
- Nal, E. (2015). Éléments de réflexion pour une éthique de la relation et une approche synesthésique des terrains sensibles. *Spécificités*, 8(2), 4-9.
<https://doi.org/10.3917/spec.008.0004>
- Namaste, V. (2000). *Invisible lives : The erasure of transsexual and transgendered people*. University of Chicago Press.
- Navarro, J., Lachowsky, R., Hammond, D., Burchell, F. S. E., Arps, C., Davis, J., Brasseur, S., Islam, B., Fosbrook, H., Jacobsen, M., Walker, C., Lopez, A. et Scheim, G. (2021). *Santé et bien-être chez les jeunes trans et non binaires*. Trans PULSE Canada.
<https://transpulsecanada.ca/fr/research-type/rapports/>
- Nemo. (2024). The Code [Chanson]. Dans *The Code*. Better Now Records.
- Neuman, B. M. et Fawcett, J. (Éds.). (2011). *The Neuman systems model* (5e éd.). Pearson. (Œuvre originale publiée en 1995)
- Newton, E. (1979). *Mother Camp : Female impersonators in America*. University of Chicago Press.
- Nigianni, C. et Storr, M. (2009). *Deleuze and queer theory*. Edinburgh University press.
- Nolte, E., Merkur, S. et Anell, A. (2020). Person-centredness : Exploring its evolution and meaning in the health system context. Dans A. Anell, E. Nolte, et S. Merkur (Éds.), *Achieving person-centred health systems : Evidence, strategies and challenges* (pp. 19-40). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108855464.005>
- Ordre des infirmières et infirmiers de l'Ontario. (2025). *Limites professionnelles et relations infirmière client ou infirmier client* [Norme d'exercice].
- Organisation mondiale de la Santé. (2026). *HA60 Incongruence de genre de l'adolescent ou de l'adulte*. CIM-11 pour les statistiques de mortalité et de morbidité (version 2026-01). <https://icd.who.int/browse/2026-01/mms/fr#90875286>
- Oudat, Q. et Bakas, T. (2023). Merits and pitfalls of social media as a platform for recruitment of study participants. *Journal of Medical Internet Research*, 25, article e47705.
<https://doi.org/10.2196/47705>
- Ozano, K., Dean, L., Adekeye, O., Bettee, A. K., Dixon, R., Gideon, N. U., Gwani, N., Isiyaku, S., Kollie, K., Lar, L., Oluwole, A., Piotrowski, H., Siakeh, A., Thomson, R., Yashiyi, J., Zawolo, G. et Theobald, S. (2020). Guiding principles for quality, ethical standards and ongoing learning in implementation research : Multicountry learnings from participatory action research to strengthen health systems. *Health Policy and Planning*, 35(Suppl. 2), ii137-ii149. <https://doi.org/10.1093/heapol/czaa123>
- Paley, J. (2002). Caring as a slave morality : Nietzschean themes in nursing ethics. *Journal of Advanced Nursing*, 40(1), 25-35. <https://doi.org/10.1046/j.1365-2648.2002.02337.x>
- Paradiso, C. et Lally, R. M. (2018). Nurse practitioner knowledge, attitudes, and beliefs when caring for transgender people. *Transgender Health*, 3(1), 48-56.
<https://doi.org/10.1089/trgh.2017.0048>
- Pasek, B. et Paul, J. (2017). This is me. Dans *The Greatest Showman : Original Motion Picture Soundtrack* [Chanson enregistrée par K. Settle]. Atlantic Records.

- Peceguina, I., Alcântara, I. et González, A.-J. (2025). Disrupted life meaning : Humanistic psychology and autoethnographic analysis of hospital clown interventions with an adolescent with cancer. *Clinical Medicine Insights. Pediatrics*, 19, 11795565251348333. <https://doi.org/10.1177/11795565251348333>
- Pepin, J., Bourbonnais, A. et Ducharme, F. (2024). *La pensée infirmière* (5e éd. 30e anniversaire). Chenelière Éducation.
- Perron, A. (2019). *Pour une culture « désobéissante » dans les soins infirmiers psychiatriques, ou comment résider en marge des certitudes* [Conférence]. 5èmes Rencontres de la recherche en soins en psychiatrie, Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, France.
- Perron, A., Bérard, M.-J. et Gagnon, M. (2025, 23-25 mai). *From early warnings to whistleblowing by nurses : Exploring liminal spaces in healthcare organizations* [Communication orale]. Contesting borders in health and healthcare, Milano, Italy.
- Perron, A., Fluet, C. et Holmes, D. (2005). Agents of care and agents of the state : Bio-power and nursing practice. *Journal of Advanced Nursing*, 50(5), 536-544. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2005.03432.x>
- Perron, A. et Rudge, T. (2017). *On the politics of ignorance in nursing and health care : knowing ignorance* (1re éd.). Routledge.
- Phillips, L., Olesen, B. R., Scheffmann-Petersenz, M. et Nordentoft, H. M. (2018). De-romanticising dialogue in collaborative health care research : A critical, reflexive approach to tensions in an action research project's initial phase. *Qualitative Research in Medicine & Healthcare*, 2(1), 71-78. <https://doi.org/10.4081/qrmh.2018.7178>
- Pilnick, A. (2023). Reconsidering patient-centred care : Authority, expertise and abandonment. *Health Expectations*, 26(5), 1785-1788. <https://doi.org/10.1111/hex.13815>
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography* (2nd ed.). Sage. (Travail original publié en 2009)
- Preciado, P. B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle : Rapport pour une académie de psychanalystes*. Bernard Grasset.
- Preciado, P. B. (2021). *Testo junkie : Sexe, drogues et biopolitique : essai*. Points.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi : Le son du monde qui s'écroule*. Bernard Grasset.
- Public Service Labour Relations Act*, S.C. 2003, c. 22, s. 2. (As amended by the *Economic Action Plan 2013 Act, No. 2*, S.C. 2013, c. 40). Department of Justice. <https://www.laws.justice.gc.ca/eng/acts/P-33.3/>
- Radio-Canada. (2023, avril 2). Des contes pour enfants avec une drag-queen déplacés dans un lieu secret par mesure de sécurité. *Ici Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1968011/sainte-catherine-contes-drag-queen-opposants>
- Radja, I. (2026). Un atelier pour se révéler grâce à l'art du « drag ». *Le Matin Dimanche*, 8.
- Raviv, A. (2015). *Medical clowning with patients with life-threatening and incurable diseases* (Publication No. 2583031506) [Doctoral dissertation, University of Haifa]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/medical-clowning-with-patients-life-threatening/docview/2583031506/se-2?accountid=138056>

- Reason, P. et Bradbury, H. (2008). *The SAGE Handbook of Action Research*. Sage.
<https://doi.org/10.4135/9781848607934>
- Rédaction de Babylonia. (2021). Entretien avec Mathieu aka « Princesse GenderFuck ». *Babylonia Journal of Language Education*, 1, 82-85.
<https://doi.org/10.55393/babylonia.v1i.64>
- Richardson, L. (2000). Evaluating ethnography. *Qualitative Inquiry*, 6(2), 253-255.
<https://doi.org/10.1177/107780040000600207>
- Risk, O. et Garlough, C. (2022). Complicating care : Vulnerability re-imagined through performance. *Performance Research*, 27(6-7), 145-153.
<https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2198314>
- Rogers, C. (1995). *On becoming a person : A therapist's view on psychotherapy, humanistic psychology, and the path to personal growth*. HarperOne.
- Rogers, M. E. (1970). *An introduction to the theoretical basis of nursing*. Davis.
- RTS. (2020, 2 octobre). *Déclic : Je veux être un-e drag queen engagé-e* [Vidéo]. Facebook.
<https://www.facebook.com/watch/?v=750100725763769>
- RTS. (2025, 28 mai). *C'est quoi, l'histoire du drag ?* [Épisode de podcast]. Le Point J.
<https://www.rts.ch/info/societe/2025/article/drag-phenomene-culturel-qui-bouscule-les-normes-de-genre-28897681.html>
- RTS Info (Réalisateur). (2020, 9 septembre). *On a rencontré GenderFuck, drag queen militante* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=adPMW3SSAuM>
- Rubin-McGregor, J., Heitt, J. et Hunger, J. (2025). Multiple marginalized identities, minority stress, and mental health. *social and personality psychology compass*, 19(8), article e70077. <https://doi.org/10.1111/spc3.70077>
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama : An anthology of reality theatre*. Rowman Altamira.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre : Research from page to stage*. Left Coast Press.
- Saldaña, J. (2016). *The coding manual for qualitative researchers* (3rd ed.). Sage.
- Salvatore, J. (2019). Ethnodrama and ethnotheater. Dans P. Leavy (Éd.), *Handbook of arts-based research* (p. 267-287). The Guilford Press.
- Sansfaçon, A. P. et Medico, D. (2021). *Jeunes trans et non binaires : De l'accompagnement à l'affirmation*. Éditions du remue-ménage.
- Scandurra, C., Mezza, F., Maldonato, N. M., Bottone, M., Bochicchio, V., Valerio, P. et Vitelli, R. (2019). Health of non-binary and genderqueer people : A systematic review. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 1453. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01453> .
- Sedgwick, E. K. (2008). *Epistemology of the closet* (Updated ed.). University of California Press.
- Serano, J. (2016). *Whipping girl : A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Seal Press. (Travail original publié en 2007)
- Serano, J. (2020). *Manifeste d'une femme trans et autres textes* (N. Grunenwald, Trad.). Cambourakis.

- Serano, J. (2022). *Sexed up : How society sexualizes us, and how we can fight back*. Seal Press.
- Shaby. (2025). *Si j'étais une autre* [Chanson]. Production Label.
- Sherman, A. D. F., McDowell, A., Clark, K. D., Balthazar, M., Klepper, M. et Bower, K. (2021). Transgender and gender diverse health education for future nurses : Students' knowledge and attitudes. *Nurse Education Today*, 97, article 104690. <https://doi.org/10.1016/j.nedt.2020.104690>
- Shimshi-Barash, M., Orlin, I., Jacob, T., Kushnir, G., Rawashdeh, L., Rothem Nachmias, E., Meiri, N. et Pillar, G. (2024). Medical clowns improve sleep and shorten hospitalization duration in hospitalized children. *Scientific Reports*, 14(1), 2357. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-52943-2>
- Sivan, T. (2023). One of your girls [Chanson]. Dans *Something to Give Each Other*. EMI / Capitol.
- Smith, Z., Wilkinson, M., Carney, C., Grove, N., Qutab, B. et Getz, K. (2021). Enhancing the measure of participation burden in protocol design to incorporate logistics, lifestyle, and demographic characteristics. *Therapeutic Innovation & Regulatory Science*, 55(6), 1239-1249. <https://doi.org/10.1007/s43441-021-00336-2>
- Snow, A., Cerel, J., Loeffler, D. N. et Flaherty, C. (2019). Barriers to mental health care for transgender and gender-nonconforming adults : A systematic literature review. *Health & Social Work*, 44(3), 149-155. <https://doi.org/10.1093/hsw/hlz016>
- Sontag, S. (2018). *Notes on « Camp »*. Penguin Books.
- St. Pierre, E. A. (1997). Methodology in the fold and the irruption of transgressive data. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 10(2), 175-189. <https://doi.org/10.1080/095183997237278>
- Stewart, M. (1995). *Patient-centered medicine : Transforming the clinical method*. Sage Publications.
- Stoecker, R. et Falcón, A. (Éds.). (2022). *Handbook on participatory action research and community development*. Edward Elgar Publishing.
- Strand, M., Albany, Y., Buthelezi, M. N. L., Hambaze, N., Lemahieu, A., Magwaza, F. M., Rivers, N., Swartbooi, T. T., Vught, H. et Snow, B. (2024). Reflecting on arts-based participatory research : Considerations for more equitable transdisciplinary collaborations. *Ecology and Society*, 29(4). <https://doi.org/10.5751/ES-15563-290429>
- Suprajitno, S. et Mugianti, S. (2025). Humanistic nursing services : A perspective on improving nursing care. *Health Access Journal*, 2(2), 47. <https://doi.org/10.31290/haj.v2i2.5337>
- Tessmer, A., Worthen, M. et Schleifer, C. (2025). Drag Participation and trans women's mental health. *Journal of Creativity in Mental Health*, 0(0), 1-15. <https://doi.org/10.1080/15401383.2024.2448441>
- TGNS. (2020). *Trans - Brochure d'information—Rédigée par des personnes trans pour les personnes trans et pour toutes les autres*. <https://www.tgns.ch/wp-content/uploads/2020/02/TGNS-Broschure-Trans-Web-2020-fr.pdf>

- Theisen, J. G., Sundaram, V., Filchak, M. S., Chorich, L. P., Sullivan, M. E., Knight, J., Kim, H.-G. et Layman, L. C. (2019). The use of whole exome sequencing in a cohort of transgender individuals to identify rare genetic variants. *Scientific Reports*, 9(1), article 1. <https://doi.org/10.1038/s41598-019-53500-y>
- Tomczyk, P. (2021). Ethnodramatic inqueery. In C. Burkholder, F. Aladejebi et J. Schwab-Cartas (Eds.), *Facilitating community research for social change* (1st ed., pp. 208–220). Routledge.
- Torres-Olave, B. et Bravo González, P. (2021). Facing neoliberalism through dialogic spaces as sites of hope in science education : Experiences of two self-organised communities. *Cultural Studies of Science Education*, 16(4), 1047-1067. <https://doi.org/10.1007/s11422-021-10042-y>
- Tracy, S. J. (2010). Qualitative quality : Eight “Big-Tent” criteria for excellent qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 16(10), 837-851. <https://doi.org/10.1177/1077800410383121>
- Traynor, M. (2017). *Critical resilience for nurses : An evidence-based guide to survival and change in the modern NHS*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315638928>
- Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries : A political argument for an ethic of care*. Routledge.
- Tuana, N. (2006). The speculum of ignorance : The women’s health movement and epistemologies of ignorance. *Hypatia*, 21(3), 1-19. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2006.tb01110.x>
- Turcotte, M. (2019). *Princess Genderfuck* [Performance]. Everybody’s Perfect. <https://www.everybodysperfect.ch/accueil-2021/guest-list/princess-genderfuck/>
- Turcotte, M. (2023, 28 novembre). *Apero-Sciences – VIH : L’art du soin* [Communication orale]. L’Éprouvette – Laboratoire Sciences et Société de l’Université de Lausanne, Lausanne, Suisse. <https://www.eprouvette-unil.ch/evenement/apero-sciences-vih-lart-du-soin/>
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors : Symbolic action in human society*. Cornell University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv75d7df>
- Turner, V., Abrahams, R. et Harris, A. (2017). *The ritual process : Structure and anti-structure*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315134666> (Travail original publié en 1969)
- Turner, V. W. (1988). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Tylevich, K. et Abramovic, M. (2023). *Marina Abramovic : A visual biography*. Laurence King Publishing.
- Unhjem, J. V. et Hem, M. H. (2025). Nurse-patient relationship boundaries and power : A critical discursive analysis. *Nursing Ethics*, 32(6), 1861-1872. <https://doi.org/10.1177/09697330251314093>
- Uthra, Jothi, C. et Devirék, S. R. (2025). Homophobic and transphobic bullying : Impacts on the mental and physical health of queer black adolescents in Kacen Callender’s young adult fiction. *Journal of International Women’s Studies*, 27(4). <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol27/iss4/14>
- Vaid-Menon, A. (2020). *Beyond the gender binary*. Penguin Workshop.

- Velour, S. (2023). *The big reveal : An illustrated manifesto of drag*. Harper.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial* (1re éd.). La Fabrique.
- Wang, C. et Burris, M. A. (1997). Photovoice : Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior : The Official Publication of the Society for Public Health Education*, 24(3), 369-387.
<https://doi.org/10.1177/109019819702400309>
- Watson, J. (2008). *Nursing : The philosophy and science of caring* (Éd. rév.). University Press of Colorado. (Travail original publié en 1985)
- Way, A. K., Kanak Zwier, R. et Tracy, S. J. (2015). Dialogic interviewing and flickers of transformation : An examination and delineation of interactional strategies that promote participant self-reflexivity. *Qualitative Inquiry*, 21(8), 720-731.
<https://doi.org/10.1177/1077800414566686>
- Weaver, K. et Olson, J. K. (2006). Understanding paradigms used for nursing research. *Journal of Advanced Nursing*, 53(4), 459-469. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2006.03740.x>
- Wesling, M. (2012). Queer value. *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 18(1), 107-125. <https://doi.org/10.1215/10642684-1422161>
- Whitten, C. et Azano, A. P. (2025). Existing and resisting : Drag resiliency in rural Appalachia. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 0(0), 1-22.
<https://doi.org/10.1080/09518398.2025.2571498>
- Wilcox, M. M. (2018). *Queer nuns : Religion, activism, and serious parody*. NYU Press.
<https://muse.jhu.edu/pub/193/monograph/book/73202>
- Wilkinson, S. D. et Penney, D. (2025). “It makes me feel dysphoric” : Transgender and non-binary students’ perspectives of gendered grouping practices and curriculum provision in secondary school physical education in England. *Pedagogy, Culture & Society*, 1-22. <https://doi.org/10.1080/14681366.2025.2509269>
- Winnicott, D. et Khan, M. M. R. (1994). *Holding and interpretation : Fragment of an analysis*. Grove Press.
- Wittig, M. (2018). *La pensée straight* (Nouv. éd.). Éditions Amsterdam. (Travail original publié en 1992)
- Wolfe, G. et Fogwell, N. (2022). DSM discrimination and the LGBT Community : Using the history of diagnostic discrimination against sexual minorities to contextualize current issues in transgender and gender diverse mental healthcare. *Psychology from the Margins*, 4(1).
<https://ideaexchange.uakron.edu/psychologyfromthemargins/vol4/iss1/2>
- Wright, D., Brajtman, S. et Bitzas, V. (2009). Human relationships at the end of life : An ethical ontology for practice. *Journal of Hospice & Palliative Nursing*, 11(4), 219-227.
<https://doi.org/10.1097/NJH.0b013e3181aada4c>
- Wright, D., Brajtman, S. et Macdonald, M. E. (2014). A relational ethical approach to end-of-life delirium. *Journal of Pain and Symptom Management*, 48(2), 191-198.
<https://doi.org/10.1016/j.jpainsymman.2013.08.015>

- Xu, Y. (2025). A modern occupation for women : Feminization and the professionalization of nursing in 1930s China. *Twentieth-century China*, 50(1), 56-73.
<https://doi.org/10.1353/tcc.2025.a950427>
- Yu, H., Flores, D. D., Bonett, S. et Bauermeister, J. A. (2023). LGBTQ + cultural competency training for health professionals : A systematic review. *BMC Medical Education*, 23, article 558. <https://doi.org/10.1186/s12909-023-04373-3>

ANNEXES

ANNEXE A : LETTRE DE SOUTIEN DE LA FONDATION AGNODICE

Lettre de soutien

À l'attention de Mathy (Mathieu) Turcotte, PhD (c),
Doctorat en philosophie des sciences infirmières,
Université d'Ottawa

Mathy,

Je vous adresse la présente pour manifester le soutien de la Fondation Agnodice envers le projet doctoral intitulé « Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une recherche création participative », dirigé par Mathy. Cette recherche a pour dessein d'étudier l'art du drag comme modalité de soin face aux défis posés par une société dominante cishétéronormative, particulièrement pour les personnes vivant des trajectoires transidentitaire ou non-binaire.

Le projet est voué à aboutir à une performance collective orchestrée par des artistes trans* et non-binaires, soulignant ainsi le rôle significatif de l'art du drag, dans leur quête personnelle de bien-être.

La Fondation Agnodice s'engage fermement en faveur de projets qui valorisent la diversité des genres et de leurs expressions. C'est dans cette optique que nous confirmons notre présence à la première de la performance, qui se tiendra en août 2026, en signe de reconnaissance du travail des artistes et de leur démarche créative.

Notre soutien pour ce projet doctoral s'inscrit également dans un désir partagé de mettre en avant des projets artistiques inclusifs, contribuant à l'enrichissement culturel et à l'évolution des mentalités au sein de notre société et de notre système de santé.

Nous vous sommes reconnaissants de considérer notre soutien comme une marque de notre engagement continu pour une communauté ouverte et respectueuse de la diversité.

Nous vous prions de croire, Mathy, en l'assurance de notre considération distinguée.

Cordialement,

ANNEXE B : LETTRE DE SOUTIEN DE L'ASSOCIATION VOQUEER



Lausanne, le 29 février 2024

Lettre de soutien

À l'attention de Mathy (Mathieu) Turcotte., inf, PhD (c),

Nous nous permettons de vous adresser cette lettre afin d'exprimer le soutien de Vogay à l'égard du projet doctoral «Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une recherche création participative» dont l'objectif est d'explorer l'art du drag comme un moyen de soin et d'expérience de guérison face à la société cishétéronormative, particulièrement pour les personnes trans* et non-binaires.

La recherche prévoit de culminer en une performance collective, développée par des artistes drag trans* et non-binaires, mettant en lumière l'importance de l'art du drag dans leur parcours de vie queer.

L'engagement de Vogay dans des initiatives qui promeuvent l'inclusion et le respect de la diversité est une priorité constante. À ce titre, nous souhaitons manifester notre appui en assistant à l'avant-première de la performance prévue en août 2026. Cette présence témoignera de notre encouragement et de notre reconnaissance envers les artistes impliqués et leur démarche artistique engagée.

En outre, nous tenons à souligner que notre soutien à ce projet est également une réponse à un désir communautaire d'accroître la visibilité de projets artistiques inclusifs. Il nous apparaît essentiel de participer à la mise en lumière de telles initiatives, qui contribuent grandement à l'éducation et à l'ouverture de notre société et notre système de santé.

Nous vous remercions de considérer notre soutien à cette recherche comme un engagement actif envers une communauté plus inclusive et bienveillante. Nous sommes impatientes de découvrir la performance et de suivre les développements ultérieurs de ce projet ambitieux.

Veuillez agréer, à qui de droit, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Cordialement,

NB : L'association VOGAY a changé de nom pour VOQUEER, en 2024

ANNEXE C : MON POSITIONNEMENT SITUÉ

Dans cette section, je vous partage la mise en récit de mon parcours, qui occupe une place incontournable dans l’ancrage de cette recherche. Les « problèmes », défis ou expériences que j’ai rencontrés accompagnent mes références théoriques en philosophie et situent la manière dont se construisent mes valeurs, mes croyances et mes intentions. Mon histoire personnelle se compose de strates qui, mises ensemble, ont façonné mon identité de chercheuse et d’artiste. Elles donnent aussi à voir le regard que je porte sur le monde et les horizons vers lesquels je tends. Présenter mon cheminement permet de situer l’origine de mes cadres de pensée, mais également de le ressentir, afin d’introduire ce langage corporel qui sera étudié, mobilisé et partagé au courant de cette thèse. Interroger mes subjectivités, dans leurs zones intelligibles et inintelligibles, m’a conduit·e vers des approches artistiques et *queer*, puis vers l’exploration de leurs résonances possibles dans le champ des sciences infirmières. J’exposerai certaines de ces subjectivités, en particulier celles qui ont marqué ma trajectoire. Elles concernent le genre, les formes de langage, le parcours professionnel et la recherche d’expériences de guérison et de reconnaissance.

Originaire de la Beauce au Québec, j’ai toutefois grandi dans la région de Bellechasse, près de Lévis. Mes parents ont divorcé dans leur mi-vingtaine, alors que ma sœur et moi avions respectivement trois ans et huit mois. Ma mère racontait qu’à cette époque, les séparations conjugales au Québec se réglaient principalement par la voie judiciaire. Les parents devaient comparaître devant le tribunal pour négocier la garde, la pension alimentaire et le partage des biens. Le climat était marqué par la confrontation et la méfiance, laissant peu de place à la parole, à la coopération et à la prise en compte des besoins des enfants. Quelques années après le divorce, en 1997, le gouvernement du Québec a instauré la *Loi instituant au Code de procédure civile la médiation préalable en matière familiale*. Cette réforme visait à réduire la judiciarisation des ruptures, à favoriser le dialogue entre les parents. Le programme de médiation familiale proposait ainsi aux couples, avant toute audience, une séance

d'information et la possibilité de régler leurs différends dans un cadre plus collaboratif (L.Q. 1997, c. 42, 1997). Ma mère me disait constamment qu'elle avait divorcé dans « l'ancien » modèle.

En grande majorité, entre huit mois et seize ans, j'ai grandi avec ma sœur et ma mère. Mon père avait notre garde deux fois par mois, un *week-end* sur deux. Lors de ces périodes, il nous laissait souvent chez notre grand-mère afin de travailler dans l'entreprise familiale, bâtie par mon grand-père. « Il a toujours choisi le travail », disait ma mère. Ma sœur et moi avons longtemps servi de courroie entre nos parents. J'ai longtemps reproché à ma mère d'avoir divorcé et à mon père de travailler sans relâche. Avec ma sœur, j'ai compris tôt l'importance de créer des liens de confiance et de mutualité, qui sont devenus un ancrage. Malgré leurs difficultés, ces expériences ont nourri ma sensibilité aux situations de marginalisation et ont façonné ma compréhension du soin comme relation complexe, traversée par la dépendance, la vulnérabilité et le désir de réparer. Durant l'absence de mon père, ma grand-mère nous gardait. Elle mettait de la musique, cuisinait et nettoyait la maison. Je me rappelle qu'elle me montrait comment recoudre les boutons des chemises BigBill de mon père. Certains samedis soir, notre père nous retrouvait. Je me souviens d'une soirée d'été où, après le repas, ma sœur et moi regardions le téléjournal. Dans le cadre de la Fête Arc-en-ciel, une *DragQueen* est apparue à l'écran. Mon père a dit : « Regardez les enfants ! C'est des hommes en *vrai*. C'est courageux de passer à la télévision. La vie n'est vraiment pas facile pour eux. » J'avais 9 ans.

Dans la noirceur de la nuit, ce soir-là, je me rappelle que ces mots me hantaient, car, dans les fibres de mon corps, la créativité de ces artistes *drag* m'interpellait. Dans mon lit, j'ai mis mes mains en prière et je murmurais sous mes draps : « Seigneur, faites que je ne sois pas comme eux. » J'ai entamé mon école primaire à Sainte-Claire de Bellechasse, ainsi que mon école secondaire à Saint-Anselme de Bellechasse. Ma mère, elle-même une enfant blessée, était émotionnellement instable et a traversé plusieurs épisodes de dépendance. Cette relation,

fondée sur l'amour et la peur, a longtemps été dépourvue de frontières. Je me disais souvent : « Si maman va bien, je vais bien ». À l'école primaire, elle m'avait inscrit·e à des activités parascolaires. Je me rappelle avoir été surpris·e par son ouverture lorsque je souhaitais passer du karaté aux cours de danse. La danse et la musique occupaient déjà une place importante à la maison, en particulier grâce à la discographie de Dalida.

Un souvenir s'est gravé en moi, vers l'âge de 10 ans. Alors que la chanson « Laissez-moi danser » (1979) résonnait dans la cuisine, ma mère nous regardait, ma sœur et moi, faire une « parade de mode » avec des draps et ma sœur avec les talons de ma mère. À un moment donné, j'ai décidé d'enfiler, moi aussi, les talons hauts et de tourner sur moi-même pour que l'extrémité de ma « robe » s'élève de terre. Comme le faisait Dalida avec sa robe blanche aux extrémités orangées. À cet instant, j'ai vu ma mère se lever du coin de la table, porter sa cigarette à ses lèvres et détacher la ceinture de son pantalon. Bien qu'il n'y ait jamais eu de violence dans notre famille, je me rappelle avoir cru, pendant un instant, que j'allais être puni pour être allé trop loin, car, après tout, un garçon ne devait pas porter des habits dits féminins. Pourtant, son geste avait une tout autre portée. Elle a pris sa ceinture fine en cuir, l'a enroulée autour de mes hanches et, d'un petit coup sec, a fait un nœud. Elle m'a regardée et m'a dit : « Maintenant tu as une taille mon fils, fais ton défilé. » À ce moment, je n'avais plus l'impression de tourner sur moi-même comme Dalida, mais de m'élever du sol, de flotter.

Au secondaire, j'ai poursuivi mes cours de danse, ainsi qu'une autre activité parascolaire, le théâtre. J'ai tenté de m'inscrire, dès la première année. Je me souviens que, lorsque j'ai écrit mon nom sur la feuille accrochée au babillard en liège, j'ai reçu une insulte homophobe. Je ne pourrais pas redire de quoi il s'agissait, mais je me souviens que mes genoux ont fléchi et qu'un courant électrique a traversé ma colonne vertébrale à ce moment. Pendant un instant, je ne savais plus si j'étais « démasqué·e » ou faussement interpellé·e. Plus

tard, je suis allé·e hachurer mon nom sur la feuille, en me disant « si je ne peux pas être reconnu·e autrement, alors je préfère ne pas être reconnu·e du tout ».

À l'adolescence, j'ai commencé à voir une psychologue. Les discours haineux étaient de plus en plus présents, en pleine découverte de ma propre sexualité. On m'appelait la princesse Sissi. Déjà à l'époque, je reconnaissais que les noms que l'on donne instaurent une relation entre celui qui les donne et celui qui reçoit. Je n'avais pas lu Butler (1997/2021), mais je les ressentais dans mon corps : la boule au ventre en passant les portes principales de la polyvalente, la tension dans l'échine qui me forçait à marcher différemment, ou la tension dans mes cordes vocales pour parler sur une tonalité « acceptable ». Je me rappelle que mon père m'apportait toutes les deux semaines chez un chiropraticien et que j'avais des angines à répétition. J'étais seul·e à l'école et aussi à la maison. Ma mère, coiffeuse de profession, travaillait également comme journalière dans un abattoir de poulets. Vers la fin de ma première année du secondaire, elle a dû être transférée au quart de travail du soir. J'ai compris dès l'âge de treize ans que la solitude demandée est parfois le plus beau des cadeaux, mais que la solitude imposée est la pire des prisons. Ce n'est qu'à l'âge adulte que j'ai appris que ma mère avait rencontré la direction de l'école pour parler de ces actes d'intimidation et d'injures, après que la psychologue lui eut confié que j'avais des idées suicidaires. À la suite de cette rencontre, la direction lui avait conseillé que j'arrête le théâtre et la danse, pour ne pas attirer les insultes. Avec mes parents, il a été décidé que je change d'école.

En même temps, mon père m'a proposé de travailler pour la compagnie familiale. Il disait que c'était pour que je puisse avoir une présence masculine dans ma vie et que j'apprenne l'importance du travail. J'aimais beaucoup travailler avec les mécaniciens. Ils étaient avenants et respectueux avec moi. J'ai longtemps cru que c'était parce que j'étais le fils de leur patron. Un soir, cette croyance a changé. J'étais dans la fosse mécanique avec deux mécaniciens pour finaliser le changement d'huile d'un douze roues. Tout le monde

réalisait sa tâche de façon automatique, sans beaucoup de vie. Lorsque j'ai entendu ma chanson préférée à la radio, « La Tortura » (2005) de Shakira, sans réfléchir, j'ai sauté hors de la fosse et d'un geste assuré, j'ai augmenté le volume de la chanson. J'ai commencé à danser. Les deux mécaniciens avec qui je travaillais ont commencé à me regarder grand sourire en criant « Go Shakira ! » Je sentais l'ambiance de l'atelier redevenir vivante. Je le sentais dans mon torse. Lors du crescendo de la chanson, j'ai enlevé le haut de ma combinaison de travail, une chienne de marque BigBill et j'ai trempé mes bras dans la vieille huile pour reproduire la chorégraphie du clip. À ce moment, tous les mécaniciens ont arrêté de travailler pour m'applaudir et siffler ! Encore aujourd'hui on me parle de ce moment. On a fini notre quart de travail dans les rires et en chantant « Tortura ». En rentrant chez moi, je me suis demandé·e si, pour plaire et pour éviter la solitude, je devais modifier mes histoires, atténuer certaines réalités ou me conformer aux attentes des autres, quitte à renoncer à une part de mon intégrité et de ma dignité.

J'ai fait deux mois dans une école privée, mais cette école ne proposait ni danse ni théâtre. Confronté·e à l'idée de ne pas pouvoir m'exprimer autrement, j'ai demandé à mes parents de retourner à mon école initiale, car je savais qu'on y recherchait des acteur·rices pour la pièce de théâtre *Le Roi Lion*. À ce stade, je voulais tenter ma chance, car la situation n'avait pas d'autre alternative. Si je n'avais pas de place dans les corridors de l'école, peut-être la trouverais-je sur la scène du gymnase. J'ai passé une audition et obtenu le rôle de Simba. Avec le recul, je me demande si l'enseignant responsable de cette activité parascolaire ne m'avait pas confié ce rôle en pensant que l'art pourrait m'offrir une échappatoire face à l'intimidation que je subissais. Peut-être avait-il perçu en moi et dans l'art une force que ni moi ni la direction ne pouvions encore reconnaître. Je me suis rendu compte que je trouvais un certain réconfort dans la répétition, car chaque angle permettait d'explorer ce que nous étions censé·es être. Je n'aimais pas particulièrement les cours de chant. J'étais incapable

d'aligner deux notes et ma voix me troublait : un jour trop aiguë, l'autre trop grave. Ce que je préférais, c'étaient les chorégraphies.

Pourtant, je ne pouvais pas dire que le théâtre était un espace « safe » ou libéré de jugement, ni un lieu où seule la créativité prévalait. Déjà à l'époque, je devais me censurer. En me maquillant pour incarner mon personnage, je devais respecter certaines attentes liées à une apparence masculine. Le metteur en scène me reprochait souvent de trop me maquiller. La structure du texte imposait aussi des limites à l'interprétation. Finalement, j'ai commencé à trouver dommage cette séparation entre l'espace du jeu et celui de la vie réelle. Parce que c'est lorsque j'étais dissimulé·e sous le maquillage, tout en étant surexposé·e sous les projecteurs, que j'avais le sentiment d'être le plus authentique. Plus tard, j'ai compris que c'est précisément en échappant aux assignations nominales ou identitaires qu'une personne peut éprouver une présence à soi et au monde (Bordeleau, 2012). Durant ces répétitions, j'ai tissé des amitiés précieuses, dont plusieurs perdurent encore aujourd'hui. De ce projet artistique, j'ai également reconnu que, dans un groupe, il y aurait toujours une part d'inconfort dans le fait de vivre ensemble et que cet inconfort n'était pas nécessairement un obstacle, mais parfois une forme de vérité partagée.

J'ai annoncé mon homosexualité à ma mère lorsque j'avais 18 ans. J'étais seule avec elle, il s'agissait de l'un de ces mercredis où je la retrouvais dans son nouveau condo, dans la région de Québec. En raison de nombreux licenciements et de longues périodes sans emploi, elle avait décidé de déménager en ville pour se rapprocher des possibilités de travail. Ce mercredi-là, après le repas, elle a regardé les restes du filet de porc à la moutarde et m'a regardé·e en me disant : « Ça va être bien quand tu auras une blonde, ça va régler ces histoires de restants. » À ce moment, je savais que je devais lui partager l'une de mes vérités. J'ai commencé en disant « Maman, je dois te dire quelque chose... Je... », mais j'étais incapable de dire le mot « gay ». Il se bloquait dans ma gorge. C'est alors que ma mère a poussé sa

chaise avec ses mains, puis a tapoté doucement ses cuisses. Elle m'a dit : « Viens t'asseoir », les bras grands ouverts. Je ne voulais pas m'asseoir sur ses genoux, je me disais que j'avais 18 ans, mais ses bras ouverts, son dos droit et sa posture m'ont convaincu·e. Une fois sur ses genoux, elle m'a dit : « Je vais toujours t'aimer, je l'ai toujours senti. » Je me suis effondré·e en larmes dans ses bras. Peu importe ce qu'il allait arriver. Je ne serai jamais seul·e. Je le sentais dans ma gorge.

Après mes études secondaires, j'ai poursuivi mon éducation sans parvenir à choisir une orientation professionnelle. À la fin de mon CEGEP, mon père m'a soutenu dans mon désir d'apprendre l'espagnol. Il me disait : « Tu es jeune et tu ne sais pas quoi faire. C'est le bon moment pour apprendre une nouvelle langue ! » Je suis alors parti en Bolivie, à Sucre, pour séjourner chez la tante de mon père. Elle est religieuse de la congrégation des Sœurs de Notre-Dame du Perpétuel Secours de Québec. J'ai vécu trois mois dans le couvent de « ma tante », qui servait aussi de lieu de fin de vie pour des personnes boliviennes isolées et en grande précarité. J'y faisais la cuisine, le nettoyage et la couture. Je me suis lié·e d'amitié avec des postulantes et des professes perpétuelles. En nettoyant la chapelle, elles me parlaient de la puissance symbolique de l'habit, de la dépossession de soi comme geste de transformation et de la valeur d'une parole engagée. Ironiquement, mes premières expériences de « travestissement » ont eu lieu dans cet espace religieux. Je crois que ce séjour a semé en moi les premières réflexions qui, plus tard, ont façonné ma compréhension de la performativité comme pratique située. J'y ai entrevu comment un vêtement, un rituel ou une scène peuvent agir comme technologies de soi, capables de subvertir les normes et de créer des espaces sécurisés. Nos virées nocturnes m'ont permis de comprendre la joie comme forme d'insoumission. Ces intuitions ont constitué les prémices de ma compréhension du lien entre performance, soin et agentivité. Dans mon journal de voyage, j'ai écrit une phrase qui résume ce moment fondateur : « Aujourd'hui, une des résidentes est tombée et s'est ouvert le bras.

Tout le monde capotait. Quand nous avons vu l’infirmière Sœur Huguette entrer en scène, du haut de l’escalier en colimaçon, l’ambiance dans le foyer s’est immédiatement apaisée. Comme si elle nous avait jeté un sort. On savait que tout irait bien. »

À mon retour au Québec, j’ai eu une grande conversation avec ma mère. Dois-je débiter l’université dans le domaine de l’art ou de la santé ? En raison des difficultés financières qu’elle a dû traverser, ma mère m’avait déconseillé d’entreprendre des études en art. Elle m’a dit : « Il est plus facile de faire de l’art à côté de son travail que l’inverse. » J’ai donc commencé un baccalauréat en sciences infirmières. Avec le recul, il serait difficile de nier qu’une dimension liée au genre a influencé cette décision, peut-être davantage que le désir de « prendre » soin lui-même. Je me souviens avoir affirmé que je voulais devenir « infirmière », en écho aux travaux de Butler (1990/2006), comme si la performativité du terme pouvait affirmer une facette de mon identité de genre. Alors même que la profession cherchait à se défaire de cette image genrée, c’est précisément cet aspect qui m’a attiré et m’a motivé à y entrer. Aujourd’hui, je pense que j’ai voulu faire infirmière pour prendre soin de moi, avant de prendre soin des autres.

À l’Université Laval, j’ai effectué un semestre de trois mois en Suisse, dans le cadre d’un programme international avec l’Institut et Haute École de la Santé La Source. Durant ce séjour, je me suis lié·e d’amitié avec des personnes que je considère comme ma famille choisie, aujourd’hui. Durant mon séjour en Suisse, j’ai particulièrement été choqué·e de la place plus ancrée accordée aux approches alternatives, comme l’art-thérapie, les pratiques de santé complémentaires ou le rapport entre l’air des montagnes et le bien-être. Cette nouvelle figure de comparaison m’a fait voir, pour la première fois, l’idéologie sanitaire dominante du Québec. Je crois que je n’avais jamais réellement perçu cette facette, avant d’avoir quitté le Québec. Dans ma famille, et même personnellement, toute notion de soin qui sortait du régime médical et postpositiviste était souvent reçue avec suspicion, voire avec mépris.

Après mon semestre en Suisse, je suis retourné·e au Québec pour réaliser une année comme candidat·e à l'exercice de la profession d'infirmière à l'Hôpital Notre-Dame de Montréal, désormais intégré au CHUM. Après la réussite de l'examen professionnel et mon inscription au tableau de l'OIIQ, j'ai continué de travailler à Montréal, à l'urgence. Les conditions de travail y étaient déplorables. Je faisais souvent plus de deux temps supplémentaires obligatoires³⁰ par semaine. Une nuit, une collègue m'a proposé d'aller me reposer sur une civière en raison de la fatigue. Je me suis réveillé·e en sursaut quarante-cinq minutes plus tard, paniqué·e d'avoir dépassé ma pause de quinze minutes. En me redressant, j'ai aperçu mon reflet dans une fenêtre assombrie par la nuit extérieure. J'avais l'impression de me voir, comme dans un film. Je me suis dit : « Quatre ans d'université pour faire ce travail ? » En sortant de l'urgence ce soir-là, un chasseur de têtes recrutait des infirmier·ères pour le Centre hospitalier universitaire vaudois (CHUV) en Suisse. Je suis allé·e le voir et j'ai postulé, précisant que je connaissais déjà Lausanne, grâce à mon parcours universitaire international. Avant d'envisager un changement de carrière, je voulais profiter de la dimension internationale que m'avait offerte mon parcours universitaire. Le processus de recrutement a duré un peu moins de trois mois. J'étais devenu·e obnubilé·e par l'idée de retourner vivre en Suisse. Sans aucune explication raisonnable, je n'achetais que des denrées non périssables, au cas où je devrais partir.

Si la perspective de partir en Suisse m'obsédait, c'est parce que j'y voyais une occasion de m'engager dans ce que Foucault (1984) nomme le souci de soi. Quitter le Québec signifiait rompre avec un cadre familial, me confronter à d'autres pratiques, à d'autres mondes et ainsi ouvrir un espace où je pourrais me transformer. Je ne pense pas que ce départ était une fuite, mais plutôt un geste réflexif, une manière d'éprouver d'autres formes

³⁰ Au Québec, les « temps supplémentaires obligatoires » réfèrent à des heures de travail imposées à la fin d'un quart, en raison du manque de personnel infirmier. Cette pratique force les infirmières à rester en poste sans possibilité de refus, ce qui accroît l'épuisement et les risques liés à la sécurité des soins.

d'existence pour mieux comprendre qui j'étais et ce que je pouvais devenir. Un soir, j'ai reçu un très court courriel de l'agence de recrutement :

« Bonjour, votre candidature a été acceptée. Veuillez répondre dans les vingt-quatre heures, sans quoi elle sera révoquée. »

J'ai accepté immédiatement, puis j'ai appelé ma mère et mon père pour leur annoncer la nouvelle. Mon père m'a dit : « Ce serait de mal t'aimer que de ne pas te laisser partir. » Ma sœur m'a dit : « Tu es trop extraordinaire pour que seul le Québec te connaisse. » Avant de prendre l'avion, ma mère, quant à elle, m'a dit dans l'oreille avec une voix cassée par les sanglots : « Tu ne reviendras pas tout de suite, n'est-ce pas ? » Je me rappelle cette phrase qui m'était plus une déclaration qu'une question. J'ai déménagé en Suisse en 2014, à l'âge de vingt-quatre ans, avec une seule valise de vingt-quatre kilos.

Après quatre ans comme infirmier·e au CHUV, dans un service de chirurgie viscérale, j'avais commencé à développer une aisance dans l'enseignement et au sein de l'équipe. Mes collègues me surnommaient Princesse Turcotte, en raison de mes gestes, mais aussi de certaines pratiques de soins qu'on disait « spéciales ». Par exemple, un jour, une patiente m'a confié que le plus difficile, après son opération, était de se voir dans cette jaquette d'hôpital qui lui rappelait sans cesse le fait qu'elle était malade. À partir de là, j'organisais, vers 15 h, des *runway* dans les corridors de la chirurgie viscérale pour motiver mes patient·es à la marche postopératoire. Chaque personne représentait une maison de couture : Versace, Gucci ou Chanel. Lorsque l'un·e marchait, les autres l'encourageaient. Il m'arrivait de coller de faux logos de ces maisons sur leur jaquette d'hôpital lorsque certain·es étaient trop timides. On me disait souvent : « On a l'impression que nos jambes sont moins lourdes, comme si on volait. »

Ce qui m'a poussé·e à entreprendre un Master auprès des populations en situation de marginalité ne relevait pas d'une volonté d'accéder à une pratique infirmière avancée. Au contraire, j'avais plutôt l'impression que l'étude des théoriciennes infirmières blanches, américaines et privilégiées pour comprendre les réalités de groupes sous-représentés me

faisait reculer plutôt qu'avancer. Mon désir trouvait sa source dans l'accumulation de situations de déshumanisation fondées sur des normes d'exclusion, au travail. Par exemple, je me souviens d'un soignant, déstabilisé par l'identité de genre d'une patiente transgenre, l'appelant « il, elle, ... ça », lors d'un rapport au chevet de la patiente. Encore aujourd'hui, je ne sais toujours pas si j'étais davantage blessé·e pour ma patiente ou si la douleur provenait de mon propre corps.

J'ai quitté la pratique clinique pour l'enseignement après ma maîtrise en sciences infirmières. Après quelques années d'enseignement, j'ai commencé à conceptualiser ma pluralité de genre par délimitation en compagnie d'une personne cisgenre avec qui j'étais en couple et qui était traversée par des commentaires transphobes. Notre rupture a été particulièrement éprouvante et elle m'a conduit·e à blâmer ma pluralité de genre comme étant à l'origine de cet « échec ». J'entendais encore mon père dire que « la vie est difficile pour eux ». À un certain moment, je n'ai plus eu d'autre choix que d'aller à la rencontre de ce « eux ».

Sous le nom de Princesse GenderFuck, j'ai organisé une soirée *drag* où je performais devant un public d'ami·es à qui j'avais imposé le code vestimentaire « Bal inversé ». Tout le monde devait s'habiller en *DragQueen* ou *DragKing*. Lors de cette soirée, j'ai présenté des numéros que j'avais imaginés à partir de ma vulnérabilité, de mes questionnements identitaires et de mon affection pour mes ami·es. La réponse du public était indescriptible. Après ces performances, une question s'est imposée à moi. Pourquoi ai-je plus l'impression de soigner sur scène, en *DragQueen*, qu'au chevet de mes patient·es en tant qu'infirmier·e ?

La pandémie de COVID a naturellement interrompu les performances artistiques. Je me suis retrouvé·e à vivre dans mon appartement au centre-ville de Lausanne, avec un couple de femmes lesbiennes. C'était un milieu de vie chaleureux, mais je ne pouvais m'empêcher de penser à ce que vivaient, en parallèle, les jeunes *queer* confiné·es dans des environnements

hostiles à leur identité. Cette prise de conscience m'a poussé·e à créer des *MasterClass* sur Instagram autour de l'art du *drag*, en cherchant aussi à explorer les liens entre santé publique et performance. J'ai publié une première vidéo d'environ cinquante minutes consacrée à l'enfance *queer*, que j'ai animée en dialogue ouvert avec ma mère. Nous avons échangé sur ce que pourrait être une éducation *queer* aujourd'hui, en reconnaissant les limites de la systémique familiale. J'ai été profondément touché·e par son ouverture et par la manière dont elle reconnaissait ma réalité trans* non binaire, avec sa propre vulnérabilité et sincérité. J'ai ensuite poursuivi une série de *MasterClass* que je diffusais les dimanches. L'une d'elles portait sur la réduction des risques liés au sexe anal, dans une perspective inclusive. J'y disais d'ailleurs avec humour qu'il est facile d'être inclusif quand on parle de sexe anal, puisque tout le monde a des fesses. J'ai rapidement constaté que transmettre des savoirs liés à la sexualité, aux risques ou aux pratiques taboues, tout en étant en *drag*, créait un espace d'écoute et d'apprentissage particulièrement efficace. Un peu à la manière des clowns thérapeutiques que j'avais observés en tant qu'infirmier·e, mes *MasterClass* dédramatisaient des enjeux souvent perçus comme tabous et installaient un climat de confiance essentiel à l'apprentissage. L'humour, la scénographie et la vulnérabilité devenaient des leviers pédagogiques puissants. Toutefois, je reconnaissais également que l'art du *drag* portait une dimension politique qui dépassait celle des clowns thérapeutiques et que cette relation était possible, même en virtuel.

La popularité de ces vidéos, de mes performances et de mes tenues non binaires réalisées avec la styliste Safia Semlali m'a offert une visibilité locale importante. La Radio Télévision Suisse m'a interviewé·e à deux reprises pour discuter de l'art du *drag*, de la non-binarité et de la santé. Les réactions suscitées par ces interventions ont été particulièrement marquantes. Parmi les commentaires publiés sur Instagram, on pouvait lire : « Je me retrouve beaucoup dans ta trajectoire et dans les raisons qui te motivent à faire du *drag* », ou encore :

« Manifestement, Princesse GenderFuck vise juste. Elle remet en question, interroge, interpelle... » D'autres écrivaient : « Les *DragQueens* ont tellement à nous apprendre ! Elles peuvent devenir de vrais modèles pour affronter la vie. Elles devraient intervenir dans les écoles... »

Je n'ai pas identifié ce projet doctoral, je l'ai laissé venir à moi, lors d'un évènement festif *transpédégouines*, en Suisse romande. Dans un *squat*, au fond d'un placard, que l'on nommait la *lodge*, entre du maquillage volé au supermarché et des bières non autorisées, une discussion regroupant plusieurs artistes *drag* trans* et non binaires a émergé sur les expériences de guérison *queer*. Reconnu·e comme la *DragQueen infirmieer*³¹, les artistes *drag* trans* et non binaires se sont retourné·es vers moi et m'ont demandé : « Princesse, les infirmières savent-elles comment on se guérit du *cistème*³² ? ». S'en sont suivies de grandes discussions autour de ce qu'est le soin, les performances, le corps, l'art du *drag*, mais surtout un désir d'investiguer la question par et pour les personnes concernées pour découvrir et reconnaître d'autres expériences de guérison *queer*. Personnellement, j'étais incapable de comprendre ma propre identité de genre. Évidemment, si nous voulions répondre à cette question, nous allions avoir besoin de l'intelligence *queerlective*³³. J'ai exposé à ma direction mon souhait de réaliser un doctorat sur les questions LGBTIQ dans les soins.

Nous sommes le 16 juillet 2021. Il est temps pour moi de présenter, pour la troisième fois, mon projet doctoral à mon établissement d'enseignement. Cette fois-ci, je sais qu'il ne pourra pas être refusé, car j'ai sollicité le regard critique de la Pr^e Amélie Perron de l'Université d'Ottawa, dont je suivais et lisais les travaux, dans le cadre de ma pratique

³¹ Par analogie avec la logique des néologismes militants comme « transpédégouine », on peut forger le mot-valise « infirmieer » pour signifier une posture ou pratique infirmière *queer*, qui revendique à la fois l'identité professionnelle et la subversion des normes hétéronormées dans le champ du soin.

³² Le terme *cistème* désigne, de façon critique et humoristique, le système cisnormatif qui organise et contraint les vies trans* et non binaires. Il sert à nommer les rapports de pouvoir qui structurent l'accès aux droits, aux soins et à la reconnaissance.

³³ Intelligence collective, avec des artistes *drag* trans* et non binaires d'âge, d'éducation, de nationalité, de classe et de direction artistique différente.

professionnelle. Je me dirige vers la salle de conférence au dernier étage de mon établissement d'enseignement, pour défendre ma proposition de recherche doctorale. Devant la porte, j'attends l'heure précise avant de frapper pour annoncer ma visite. Datant du XX^e siècle, le bâtiment offre une conservation esthétique remarquable, au détriment de toute insonorisation. J'entends une première personne annoncer le prochain point à l'ordre du jour : ma venue et ma présentation de recherche doctorale. La personne explique que je désire réaliser mon projet doctoral au Canada, car le sujet 2SLGBTIQA+ en soins infirmiers demeure peu maîtrisé en Suisse romande. En réponse, un ex-membre de la direction de l'école lui coupe la parole et ajoute que si je désire, en vérité, retourner au Canada c'est simplement pour « pouvoir m'habiller en f.... » Je n'entends pas la fin de cette phrase, ni aucun autre son autour de moi. C'est comme si mon cerveau, mon esprit, avait refusé d'enregistrer la suite. Après cette réplique, un silence malaisant envahit la pièce et traverse la porte pour s'appuyer sur mes épaules, suivi de quelques rires étouffés. La première voix ajoute : « ehh, ne lui dites pas ça devant lui, il est tellement sensible... » À ce moment, je sens mes sens réagir. Toujours droit·e derrière la porte, je sens mon lobe occipital s'électrifier. Ma nuque s'alourdir pour créer une pression qui voyage rapidement le long de ma moelle épinière. Un poids atterrit brusquement dans mon ventre. Tout à coup, les mots se transforment en visions. Des souvenirs enfouis émergent. Je suis devant ce babillard en liège en train de hachurer mon nom. Mon corps ne s'est pas séparé de mon esprit. Il était mon esprit. Il devenait à la fois une production et une analyse de données (Nal, 2015).

La porte s'ouvre devant moi. Je me dirige vers le bout de la table où j'active manuellement ma présentation. Je suis incapable de prononcer un seul mot. Mon corps est encore électrocuté par les mots entendus. Que puis-je dire ou que dois-je dire ? C'est alors qu'une idée me vient. Derrière la table ovale, je me mets doucement sur la pointe des pieds, non pas comme un geste de tension, ou de grandeur, mais pour me donner l'impression des

talons hauts. Personne n'avait remarqué mon subterfuge. Je les imaginais rouges, un peu comme les talons de ma mère, mais avec des diamants et avec un peu plus de caractère. Si je n'avais pas de mots pour sortir de cette douleur, j'ai laissé mon corps parler pour moi. Ces talons imaginaires me rendaient invincible. En quittant la salle, des objectifs commençaient à se dessiner autour de la question de recherche. Il était question de langage de guérison, du corps et de l'art. Cet ensemble semblait ressortir comme une façon de dépasser l'injustice herméneutique qui entoure les expériences de guérison *queer* (Fricker et Jenkins, 2017; Vergès, 2019).

Il m'a fallu environ trois ans pour reconnaître que les insultes, l'audit professionnel lancé à mon égard pour « prosélytisme LGBTIQ » et les ruptures avec des collègues que j'estimais beaucoup formaient un même ensemble. Ces événements agissaient comme un savoir/pouvoir qui encadrait et surveillait ma trajectoire identitaire en tant que personne *queer* dans un milieu académique marqué par des logiques cisnormatives et néolibérales. À un certain moment, je n'ai pas entamé ce projet doctoral à l'Université d'Ottawa par amour pour la science ou pour la profession infirmière. J'ai persévéré dans la poursuite de ce projet, afin de fuir un environnement académique infirmier blessant. Pour la seconde fois, j'ai choisi d'étudier les soins infirmiers pour prendre soin de moi, pour ensuite reconnaître les expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire. Au sens freudien, on pourrait parler de sublimation. Au sens butlérien, il serait question de resignification. L'ensemble me questionne à savoir si la réalisation du projet *Healing Drag* a été une expérience de guérison, pour moi et après pour les cochercheuses.

Ce que je ne savais pas, c'est que, durant mon parcours doctoral, j'allais traverser un paradoxe entre des épisodes d'oppressions intellectuelles et d'épiphanies artistiques. D'un côté, les exigences de rigueur, le langage normatif et la neutralité du cadre académique institutionnel inhibaient ma pensée critique et créatrice. Par exemple, malgré l'établissement

des théories féministes et *queer* à l'université, on me disait qu'il n'est pas scientifique d'étudier un sujet dans lequel j'étais concerné·e. De l'autre, ma créativité, mes intuitions, mes gestes, mes savoirs personnels et mes expériences étaient valorisés et reconnus comme discours scientifique par mes professeur·es et directrices de thèse, ce qui me faisait vivre une reconnexion profonde avec ma *queerness*. Durant mon année doctorale à l'Université d'Ottawa, j'éprouvais une sensation de lévitation constante, comme si j'échappais aux normes établies et que j'accédais à un entre-deux singulier, à la manière d'un espace liminal tel que défini par Turner (1974). Ce sentiment me ramenait à mes performances *drag*, où l'on suspend temporairement les repères habituels pour explorer de nouvelles formes d'expression et de subjectivation. Ce ressenti corporel me permettait de prendre suffisamment de recul pour reconnaître comment les institutions académiques produisent et régulent ces positions d'*insider* et d'*outsider*. La professeure en sciences infirmières Hélène Laperrière (2004) décrit également cette réalisation initiée au fil de ses études universitaires, lorsqu'elle souligne les effets inhibiteurs du pouvoir/savoir académique sur sa pensée d'action créatrice. Je crois que ces épiphanies m'ont conduit·e à interroger les logiques de pouvoir à l'œuvre dans la production des savoirs infirmiers et à chercher ce que j'appellerais un « *passing*³⁴ épistémique » pour continuer mon projet doctoral et ne pas devoir retourner trop rapidement en Suisse.

C'est pour cette raison que j'ai décidé de mobiliser la recherche création participative, qui m'est apparue comme une voie de réconciliation entre création, soin et recherche. Elle me permettait de revaloriser les savoirs situés, les récits incarnés et les esthétiques de la résistance. Ce choix épistémique et méthodologique est aussi un geste politique qui visait à

³⁴ Le *passing* désigne le fait, pour une personne trans*, d'être perçue selon le genre auquel elle s'identifie. Cette reconnaissance dépend en partie des codes sociaux du genre en place. Elle peut offrir un sentiment de sécurité, mais peut aussi renforcer des normes restrictives.

Utilisé avec le terme *épistémique*, le *passing* désigne le fait d'être perçu·e légitime dans un cadre de savoir en mobilisant certains codes, langages et attentes normatives qui y dominent. Il permet une certaine sécurité, mais peut aussi renforcer les normes établies.

résister à la disqualification de l'intuition, du corps et de l'imaginaire dans la construction du savoir infirmier.

ANNEXE D : EQUATIONS DE RECHERCHES

Base de données	Équation de recherche (dernière version 31 janvier 2026)
PubMed	("Transgender Persons"[Mesh] OR transgender*[tiab] OR "transgender person"*[tiab] OR "transgender people"[tiab] OR "gender diverse"[tiab] OR nonbinary[tiab] OR "non-binary"[tiab] OR queer[tiab]) AND ("Mental Health"[Mesh] OR "Quality of Life"[Mesh] OR "Resilience, Psychological"[Mesh] OR "Social Support"[Mesh] OR "Patient Care"[Mesh] OR "Nursing Care"[Mesh] OR "Patient-Centered Care"[Mesh] OR "Holistic Nursing"[Mesh] OR "Recovery of Function"[Mesh] OR "Adaptation, Psychological"[Mesh] OR mental health[tiab] OR wellbeing[tiab] OR well-being[tiab] OR healing[tiab] OR caring[tiab] OR care[tiab] OR resilience[tiab] OR empowerment[tiab] OR coping[tiab] OR community[tiab] OR creativity[tiab] OR creative[tiab]) AND ("drag"[tiab] OR "drag queen"*[tiab] OR "drag king"*[tiab] OR "drag performer"*[tiab] OR "drag performance"[tiab] OR "gender performance"[tiab] OR "artistic expression"[tiab] OR "creative performance"[tiab] OR "performance"[tiab] OR theatre[tiab] OR theater[tiab])
PubMed	("Child"[Mesh] OR "Adolescent"[Mesh] OR "Young Adult"[Mesh] OR child*[tiab] OR youth[tiab] OR adolescent*[tiab] OR teenager*[tiab] OR "young people"[tiab] OR "young adult"*[tiab]) AND ("hospital clown"*[tiab] OR "medical clown"*[tiab] OR "therapeutic clown"*[tiab])
ProQuest	(SU(transgender OR "transgender persons" OR "gender diverse" OR nonbinary OR "non-binary") OR TI,AB(transgender* OR "transgender person*" OR "transgender people" OR "gender diverse" OR nonbinary OR "non-binary")) AND (SU("mental health" OR resilience OR wellbeing OR "quality of life" OR healing OR care OR caring OR "relational care") OR TI,AB("mental health" OR distress OR resilience OR wellbeing OR "well-being" OR healing OR care OR caring OR "relational care")) AND (TI,AB(drag OR "drag queen*" OR "drag king*" OR "drag performer*" OR "drag performance" OR "gender performance" OR "performance art"))
ProQuest	(SU(child OR adolescent OR "young adult" OR youth) OR TI,AB(child* OR youth OR adolescent* OR teenager* OR "young people" OR "young adult*")) AND (TI,AB("hospital clown*" OR "medical clown*" OR "therapeutic clown*")) (SU(health OR healthcare OR hospital* OR pediatric*) OR TI,AB(health OR care OR hospital* OR pediatric*))
Ovid PsycInfo	((transgender* OR "transgender person*" OR "transgender people" OR "gender diverse" OR nonbinary OR "non-binary" OR "gender nonconforming" OR "gender minority" OR queer).mp.) AND (("mental health" OR depression OR depressive OR distress OR resilience OR "social support" OR wellbeing OR "well-being" OR "quality of life" OR community OR creativity OR creative OR empowerment OR coping OR caring OR care OR caregiv*).mp.) AND ((drag OR "drag performance" OR "drag performer*" OR "drag queen*" OR "drag king*" OR "gender performance" OR "gender expression" OR "performance art" OR theatre OR theater OR "hospital clown*" OR "medical clown*" OR "therapeutic clown*" OR "clown care").mp.)
Web of Science	TS=(transgender* OR "transgender person*" OR "transgender people" OR "gender diverse" OR nonbinary OR "non-binary" OR "gender nonconforming" OR "gender minority" OR queer) AND TS=("mental health" OR resilience OR "social support" OR wellbeing OR "well-being" OR "quality of life" OR healing OR creativity OR creative OR empowerment OR coping OR caring OR care OR caregiv*) AND TS=(drag OR "drag performance" OR "drag performer*" OR "drag queen*" OR "drag king*" OR "gender performance" OR "performance art" OR theatre)
Web of Science	TS=((child* OR adolescent* OR youth OR teenager* OR "young people" OR "young adult*")) AND ("hospital clown*" OR "medical clown*" OR "therapeutic clown*") AND (health OR care OR healthcare))
CINAHL	(MH "Drag Performance" OR MH "Gender Expression" OR TI (drag OR "drag performance" OR "drag queen*" OR "drag king*" OR "drag performer*")) OR AB (drag OR "drag performance" OR "drag queen*" OR "drag king*" OR "drag performer*")) AND (MH "Mental Health" OR MH "Depression" OR MH "Resilience, Psychological" OR MH "Social Support" OR MH "Healing" OR MH "Caring" OR TI (depression OR resilience OR "mental health" OR "social support" OR care OR caring OR healing) OR AB (depression OR resilience OR "mental health" OR "social support" OR care OR caring OR healing)) AND (MH "Transgender Persons" OR MH "Gender Diverse People" OR MH "Sexual and Gender Minorities" OR TI (transgender OR nonbinary OR queer OR LGBTQ) OR AB (transgender OR nonbinary OR queer OR LGBTQ))
CINAHL	((MH "Child+" OR MH "Adolescence+" OR MH "Young Adult+" OR TI(child* OR youth OR adolescent* OR teenager* OR "young people" OR "young adult*")) OR AB(child* OR youth OR adolescent* OR teenager* OR "young people" OR "young adult*")) AND (TI("hospital clown*" OR "medical clown*" OR "therapeutic clown*") OR AB("hospital clown*" OR "medical clown*" OR "therapeutic clown*")) AND ((MH "Health+" OR MH "Health Services+" OR MH "Hospitals+" OR MH "Pediatrics+") OR TI(health OR care OR healthcare) OR AB(health OR care OR healthcare)))
Google Scholar	("drag performance" OR "drag queen" OR "drag king" OR "drag performer") AND (healing OR resilience OR "mental health" OR wellbeing OR "social support") AND (transgender OR nonbinary OR queer OR LGBTQ)

ANNEXE E : FORMULAIRE CONSENTEMENT POUR LES ARTISTES



Université d'Ottawa
Faculté des sciences
de la santé

École des sciences
infirmières

University of Ottawa
Faculty of Health
Sciences

School of Nursing

613 562-5473
613 562-5443

451 Smyth
Ottawa ON K1H 8M5 Canada
www.uOttawa.ca

LETTRE D'INFORMATION et FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de l'étude : *Expériences de guérison des personnes trans*
et non-binaire : Une recherche création participative*

Chercheur·xe principal·e:

Mathy Turcotte, Candidat·e au doctorat
École des sciences infirmières, Faculté des sciences de la santé
Université d'Ottawa, Canada
& Institut et Haute Ecole de la Santé La Source HES-SO, Suisse

Superviseuses :

Pre. Amélie Perron, inf., PhD
École des sciences infirmières, Faculté des sciences de la santé
Université d'Ottawa, Canada

Pre. Véronique de Goumoëns, PhD
Professeure HES ordinaire
Institut et Haute Ecole de la Santé La Source, Suisse

Le but de ce formulaire est de fournir des informations au sujet de l'étude susmentionnée et de documenter le consentement des personnes qui désirent y participer.

Moi, Mathy Turcotte, étudiant·xe au doctorat en philosophie des sciences infirmières à l'Université d'Ottawa, vous invite dans votre qualité d'artiste drag vivant une trajectoire transidentitaire ou non-binaire, à participer à un projet de recherche qui inclut la création d'un script et d'une performance scénique. Les résultats de cette recherche seront utilisés à l'appui de ma thèse de doctorat.

Question de recherche est : En quoi l'art du drag peut-il permettre une expérience de guérison pour les personnes vivant une trajectoire transidentitaire ou non-binaire ?

Objectif

L'objectif de cette recherche est d'examiner dans quelle mesure l'art du drag peut favoriser une prise de conscience des systèmes d'oppression entourant les trajectoires identitaires trans* et non-binaire, et ainsi permettre une forme de guérison radicale. Cette étude vise la réalisation d'une recherche-crédation participative, performative et transformationnelle sous forme d'une performance artistique drag. Cette recherche-crédation vise à explorer le potentiel de l'art drag à offrir des espaces de guérison par la déconstruction des rôles et des identités genrés pour les artistes drag et pour les membres de l'auditoire.

Nature de la participation

Cette étude implique une participation en plusieurs étapes. Dans un premier temps, il s'agit de recueillir et de valider les vécus d'artistes drag, développer un script autour des thèmes identifiés et transformer ce script dans une performance artistique drag. Dans un deuxième temps, il s'agit de réaliser cette performance devant deux publics restreints et d'évaluer les retours des auditoires et des artistes afin d'explorer le potentiel de guérison de ce type de création artistique drag.

Phase 1 – Entretiens & Script

de ce type de création artistique drag.

Phase 1 – Entretiens & Script

Pour cette phase, vous êtes invité·es à participer à un entretien individuel privé d'environ 60 minutes, pendant lequel il vous sera demandé de discuter de vos expériences en lien avec votre activité artistique et votre bien-être. Vous serez ensuite convié·e à une rencontre en petit groupe d'environ 90 minutes avec d'autres participant·es à l'étude (5-6 artistes drag) pour discuter des thèmes ressortant de tous les entretiens individuels. Vous n'êtes pas obligé·e de participer à cette rencontre. Celle-ci consiste en un processus de validation des informations recueillies lors des entretiens et permettra d'organiser celles-ci dans une matrice thématique. Les participant·es à cette rencontre seront ensuite invité·e à participer à un groupe focus d'un maximum de 3 heures pendant lequel les participant·es et les artistes participant·es développeront collectivement un script de performance artistique drag d'un maximum de 30 minutes. Ce script sera fidèle aux expériences rapportées en entrevue. Lors de ce groupe focus, auquel vous n'êtes pas obligé·e de participer, les participant·es qui désirent acter la performance seront invité·es à se manifester. Il n'y a aucune obligation à accepter cette invitation. Tous les entretiens privés et de groupe seront enregistrés en audio puis retranscrits pour en faciliter l'analyse. Avec le consentement de chaque participant·e, Mx. Turcotte pourrait également prendre des photos des rencontres collectives pour documenter le processus de collaboration-crédation.

Phase 2 – Répétition de la performance

Si vous choisissez de participer à la performance, vous serez invité·e à répéter et à travailler sur la pièce, individuellement d'abord puis en groupe. Le nombre de répétitions et le temps requis dépendront de la version finale du script et seront négociés collectivement. Toutefois, il est estimé que cela pourrait nécessiter environ deux ou trois sessions de deux heures chacune. Avec le consentement de chaque participant·e, Mx. Turcotte pourrait prendre des photos des séances de groupe pour documenter le processus de collaboration-crédation.

Phase 3 - Performance

Si vous avez consenti à performer dans la pièce, ceci impliquera 2 performances. La première sera tenue devant un petit public de parties prenantes, c'est-à-dire des personnes issues d'associations locales de défense des intérêts des personnes trans* et non binaires (maximum de 8). La deuxième se tiendra devant un public général, incluant par exemple des personnes concernées par les questions de genre et des professionnels de la santé (maximum de 25). Avec le consentement de chaque participant·e, les performances seront filmées afin de documenter les produits finaux du processus de collaboration-crédation et soutenir l'analyse globale du projet par Mx. Turcotte dans la rédaction de sa thèse de doctorat.

Après la seconde performance, vous serez convié·e à participer à une dernière rencontre de groupe (60 minutes) pour faire un retour sur la performance, discuter du potentiel de création, de solidarité et de guérison de ce type de projet artistique et explorer les dimensions uniques contribuées par l'art du drag vis-à-vis ces éléments.

Avantages

Vous aurez l'opportunité de partager votre histoire et de participer à un projet-crédation avec un collectif d'artistes drag pouvant vivre les mêmes expériences que vous. De manière plus large, les savoirs développés au cours de cette recherche pourraient influencer la façon de reconnaître des types de soins communautaires, voire de décoloniser les soins traditionnels de la pensée cishétéronormative. Il est anticipé que les résultats de cette étude aideront à mieux comprendre comment les personnes trans* et non-binaires vivent leur trajectoire transidentitaire ou non-binaire au sein d'une société cishétéronormative et reconnaissent différents actes de soin et de guérison. Ces résultats pourraient servir notamment à transformer la manière dont sont enseignés les soins, et notamment les soins infirmiers, afin de construire des pratiques de soins plus inclusives et respectueuses des expériences et des besoins des personnes trans* et non-binaires.

Risque

Il n'y a pas de risques majeurs à participer à ce projet. Toutefois, vous pourriez trouver difficile de partager certains vécus au sujet de votre trajectoire transidentitaire ou non-binaire ou de vos expériences à titre d'artiste drag. Vous ne devriez répondre qu'aux questions que vous souhaitez et ne pas partager d'information que vous voulez garder confidentielle. Il peut y avoir d'autres inconvénients tels que le temps requis pour la participation ou les déplacements au site de recherche, qui pourraient perturber votre quotidien ou votre vie sociale. Si l'entretien individuel, les rencontres de groupe ou les performances suscitent de la détresse ou de

la souffrance, il vous sera proposé de mettre fin à l'activité en question et vous serez référé·e à une liste de ressources d'entraide pour offrir un soutien et un accompagnement adaptés dans cette étude (Annexe A). Ces risques sont réduits dans cette étude compte tenu du caractère explicitement inclusif, sécuritaire, centré sur les personnes et centré sur la validation des expériences individuelles et collectives des personnes trans* et non binaires. Pour limiter les contraintes sociales, les entretiens individuels seront également réalisés selon la disponibilité et la forme (virtuelle ou en présence), souhaitées par la personne participante. Les rencontres de groupe se tiendront en virtuel.

Participation volontaire

Votre engagement dans ce projet est basé sur un choix entièrement volontaire. À chaque phase du projet, vous aurez l'occasion de renouveler votre consentement. Si vous ne désirez pas participer à toutes les phases du projet, vous pourrez choisir celles auxquelles vous souhaitez participer. Vous pouvez également refuser en tout temps d'apparaître sur des prises de vues (photos, vidéos) ou que des photos de vous soient utilisées dans les produits finaux de l'étude, incluant la thèse de doctorat de Mx. Turcotte, des présentations scientifiques et des publications académiques.

Vous pourrez vous retirer de l'étude à tout moment sans avoir à justifier votre décision. En cas de retrait, vos données de recherche (entrevue, photos éventuelles, etc.) seront détruites. Noter qu'il est possible que Mx. Turcotte, vous demande de votre consentement pour conserver vos données si vous vous retirez après la phase 1, afin de conserver le travail collectif associé au script. Vous serez en droit de refuser sans avoir à justifier votre réponse. Si le retrait a lieu après la publication, les données seront détruites pour éviter leur utilisation dans d'autres projets.

Confidentialité et anonymat

L'intégralité des informations vous concernant recueillies durant ce projet seront traitées avec la plus stricte confidentialité. Votre nom et toute information potentiellement identifiante (ex : ville de résidence, lieu de travail, courriels) seront éliminés de tous les documents de recherche. Vous vous verrez assigner un code en remplacement de votre nom dans tous les documents de recherche. Seul·e Mx. Turcotte et ses superviseuses de thèse auront accès à vos données de recherche.

Les résultats de cette recherche seront utilisés dans des rapports, des présentations et des publications, mais votre nom et toute information permettant de vous identifier seront supprimés pour protéger votre identité. Tous les enregistrements seront sauvegardés, cryptés et protégés sur un serveur en Suisse par mot de passe dont Mx. Turcotte est la seule personne détentrice. Les données de recherche seront conservées pour une période de 5 ans à partir de la fin du programme d'étude de Mx. Turcotte, marquée par la soutenance de sa thèse de doctorat.

Bien que tous les efforts soient faits pour protéger votre identité, le fait que des activités de groupe soient prévues font en sorte que d'autres participant·es de recherche pourraient briser la confidentialité des échanges. Mx. Turcotte rappellera avant chaque rencontre de groupe l'importance de respecter la confidentialité de l'étude. Nous élaborerons collectivement un accord de travail pour fixer des normes visant à établir un environnement à la fois sûr et respectueux.

Si vous désirez voir votre contribution publiquement reconnue, vous pourrez demander que votre nom ou votre nom d'artiste figure dans le script et la performance en guise de reconnaissance.

Les données de cette étude pourraient être utilisées dans le cadre de futurs travaux de recherche encore non définis. La réutilisation éventuelle de ces données dans des recherches ultérieures nécessitera toutefois l'approbation éthique d'un comité d'éthique.

Compensation

Vous recevrez une compensation de 150CHF en reconnaissance du temps contribué à ce projet. Si vous choisissez de participer aux phases 2 et 3, des collations et rafraîchissements seront fournis. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous pourrez conserver la compensation.

Aspects éthiques

Vous pouvez communiquer en tout temps avec Mx. Turcotte ou ses superviseuses au sujet de cette étude. Ce projet de recherche a été approuvé par le Comité d'éthique en recherche de l'Université d'Ottawa. Toute question sur la conduite éthique de cette recherche peut être communiquée au Responsable de la déontologie

en recherche, Université d'Ottawa, Pavillon Tabaret, bureau 154, 550 rue Cumberland, Ottawa, ON K1N 6N5;
Téléphone : +1 613 5625387; ethics@uottawa.ca.

Déclaration de consentement

J'ai lu le présent formulaire au sujet de l'étude « *Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaires : Une recherche création participative* » menée par Mathy Turcotte. J'ai eu la possibilité de poser toutes mes questions et j'ai reçu des réponses satisfaisantes. Je consens volontairement à participer à cette étude et je recevrai un exemplaire de ce formulaire de consentement une fois signé.

- ☐ Je souhaite que ma contribution soit reconnue. Veuillez utiliser le nom suivant dans les produits de recherche: _____
- ☐ Je ne souhaite pas que ma contribution soit reconnue et désire rester anonyme.
- ☐ J'accepte que des photos de moi soient prises lors de la performance et qu'elles soient utilisées dans des produits de recherche liés à cette étude.
- ☐ Je refuse que des photos de moi soient prises et utilisées dans les produits de recherche.
- ☐ J'accepte que des enregistrements de moi soient prises lors de la performance et qu'ils soient utilisés dans des produits de recherche liés à cette étude.
- ☐ Je refuse que des enregistrements de moi soient prises et utilisées dans les produits de recherche.

Nom et prénom en lettres moulées
(Participant-e)

Signature

Date

Nom et prénom en lettres moulées
(Chercheur principal-e)

Signature

Date

Annexe A

Liste de ressources d'entraide

Voici les coordonnées des structures avec lesquelles nous collaborons :

Vogay – Association vaudoise pour la diversité sexuelle et de genre
Offre permanence, soutien et accueil pour la communauté LGBTQ+.
Adresse : Rue Pépinet 1, 1003 Lausanne, Suisse
Téléphone : +41 21 555 20 10 Email : info@vogay.ch
Site web : www.vogay.ch

Fondation Profa
Propose des informations et des services relatifs à la sexualité et à la santé sexuelle.
Téléphone : +41 21 631 01 20
Adresse : Rue de Lausanne, 21, 1020 Renens VD, Vaud
Site web : www.profa.ch

Checkpoint de Profa
Centre de santé pour les hommes ayant des rapports sexuels avec des hommes, les personnes trans* et leurs partenaires, pour les plus de 18 ans.
Téléphone : +41 21 631 01 76 Adresse : Rue Saint-Pierre 2 1003 Lausanne
Site web : <https://www.profa.ch/lausannecheckpoint>

Épicène
Association œuvrant pour l'égalité entre personnes trans* et cisgenres, offrant des réponses aux questions liées à la transidentité.
Téléphone : +41 22 940 01 01
Adresse : 4, rue de la Dôle, CH — 1203 Genève
Site web : epicene.ch

Ekivock
Association visant à rassembler et soutenir la communauté non-binaire de Suisse romande.
Adresse : Lausanne, Rue Pépinet 1.
Site web : <https://www.ekivock.ch/groupe-de-parole/> courriel : contact@ekivock.ch
Ces ressources potentielles offrent des services de soutien téléphonique, groupe d'entraide et groupe de parole.

ANNEXE F : QUESTIONNAIRE SOCIODEMOGRAPHIQUE



Questionnaire sociodémographique

Titre de l'étude : *Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaires : Une recherche création participative*

0A Données personnelles

0A01. Année de naissance

_____ (année)

0A02. Genre

- ☐₁ Hommes trans
- ☐₂ Femmes trans
- ☐₃ Non-binaire
- ☐₄ Ne sait pas
- ☐₅ Ne souhaite pas répondre
- ☐₆ Autress

0A03. Langue maternelle

0A04. Formation la plus élevée

- ☐₁ Ecole obligatoire
- ☐₂ Degré secondaire 1
- ☐₃ Ecoles de maturité gymnasiale (Gymnase)
- ☐₄ Formation professionnelle initiale
- ☐₅ Écoles de culture générale
- ☐₆ Bachelor
- ☐₇ Master
- ☐₈ Doctorat

0A05. Salaire brut par mois

- ☐₁ moins de 5 000 CHF
- ☐₂ Entre 5 000 CHF et 7 000 CHF
- ☐₃ Entre 7 000 CHF et 9 000 CHF
- ☐₄ Entre 9 000 CHF et 11 000 CHF
- ☐₅ Autre : _____

ANNEXE G : GUIDE D'ENTRETIENS

Annexe 1

Guide d'entretien individuel (Étape 1a)

Introduction/préambule

- Accueil
- Descriptions des objectifs de la recherche et de l'entretien, déroulement de l'entretien (durée)
- Retour sur les droits des participant.es (confidentialité, anonymisation, droit de se retirer, etc.)
- Lecture du formulaire de consentement, réponse aux questions des participant.es et signature.

Questions d'ouverture : historique, contexte

- Comment vous identifiez-vous? (trans*, non binaire, les deux, queer, etc.)
- Exprimez-vous ou affichez-vous ouvertement/publiquement votre identité dans votre vie de tous les jours?
- Pourriez-vous me raconter comment vous êtes devenu-e artiste drag ?
- Que recherchez-vous en adoptant cette forme d'art?
- Comment se passent habituellement vos performances?
- Quelle est l'une de vos meilleures expériences à titre d'artiste drag ?

Thème 1 : Les expériences cognitives, affectives et somatiques à travers l'art queer

- Comment vous sentez-vous, lorsque vous vous préparez en drag ?
- Comment vous sentez-vous pendant vos performances?
- Comment vous sentez-vous après?
- Sentez-vous des effets sur votre sentiment de bien-être et/ou de santé?
 - Si oui, lesquels?
 - Si oui, comment les expliquez-vous?
 - Si oui, font-ils partie des facteurs qui motivent votre art et vous font continuer en tant qu'artiste?
- Quelles réactions (physiques, affectives) observez-vous chez les membres de votre auditoire? Comment les interprétez-vous?
- Pourriez-vous décrire les retours que vous recevez de votre auditoire ?
- Y a-t-il des liens selon vous entre de telles expériences artistiques et la santé?
 - Si oui, comment décrivez-vous l'effet de ces expériences sur votre santé / celle de votre auditoire ?

Thème 2 : Soins et culture queer

- Quel genre d'expériences de soins avez-vous eu en tant que personnes trans*/non binaire?
 - Expériences positives, expériences négatives
 - Pouvez-vous donner des exemples?
- Pourriez-vous me décrire votre compréhension du soin et ce que le soin devrait être selon vous?
 - Avez-vous connu ce type de soin? Si oui, dans quelles circonstances?
 - Votre perspective a-t-elle évolué au fil du temps? (exemple : avant de s'identifier comme personne trans*/non binaire, avant de devenir artiste drag, après, etc.)
- Selon vous, qu'est-ce qu'une culture queer peut contribuer aux services et aux pratiques de soins?
- Comment décrivez-vous le soin au sein de la communauté queer ?

Thème 3 : Le langage de guérison queer

- Pourriez-vous m'expliquer l'utilisation ou le refus de certains langages corporels dans votre art?
- Décrivez-moi où et comment se manifeste cette [nommer la sensation vécue] dans votre corps ?
- Voyez-vous un potentiel thérapeutique à l'art drag?
 - Si oui, de quelle façon? (notamment : thérapeutique comment? Thérapeutique pour qui - l'artiste, l'auditoire, les deux, etc.)
 - Est-ce un objectif que vous recherchez dans vos performances?
- Voyez-vous un dialogue possible entre le monde de l'art drag et le monde du soin?
 - Si oui, comment?
 - Si non, pourquoi?

Conclusion et étape finale

- Aimerez-vous me partager d'autres éléments?
- Y a-t-il des choses que vous souhaitez suggérer pour améliorer les prochaines entrevues?
- Remplir le formulaire sociodémographique

Remerciement et compensation financière

ANNEXE H : COORDINATION DES TÂCHES AVEC LA RÉGIE

Heure	Activités		
14h00	Dépôt des tenues ou accessoires, si besoin à la cave du bleu		
15h00 à 18h30	Séances photos chez Le Nancy Boy et chez Princesse GenderFuck		
19h00	Arrivée de tous les artistes + Installation matériel photographe		
19h30	Test de Son + Lumières+ Projections		
19h45	Photos de groupes		
Heure	Artiste	Arrivée sur scène	Techniques
19h00 à 20h30	WandaVision et Veronica Tention	Accueil + Ouverture des portes	Avant : • Installer boîte pourboire • Affiche (vente prix libre) • N <150 EventForg → accueillir ceux à l'extérieur. • Réserver 4 chaises pour photographe + DragHelper (DH) • Liste des invité.xes sans réservation
21h15	Princesse GenderFuck	Début de l'animation quand l'artiste est sur scène	Avant : • Donner la programmation version papier • Installer ordinateur pour vidéo de Professor Bee • Mettre miroir, défibri et une chaise à disposition
21h25	Princesse Yuni	Débuter la musique quand l'artiste est sur scène	Avant show : PGF se prépare pour Fée bleu + couronnement Pendant : PGF fait Fée Bleu Après : DH : Enlève les accessoires
21h30	Nancy Boy	Débuter la musique quand l'artiste est sur scène	Avant : PGF : Mettre le défibrillateur Après : DH : Enlever les accessoires
21h35	Lady Mystery	Débuter la musique quand le miroir est installé Artiste commence sa perfo depuis les lodges	Avant : PGF installe le miroir WV et PGF se prépare pour étendre la robe (après j'Existe) Pendant : Amixe ou PGF et Wanda étire la jupe Après : DH : Enlever les accessoires PGF enlève le miroir
21h40	Feu King	Débuter la musique quand la scène est libre. Artiste commence sa perfo depuis les lodges	Avant : DH : Mettre une chaise + Aider à monter sur scène Après : DH : Enlever la chaise, Enlever les accessoires
21h50	Véronica Tention	Débuter la musique quand l'artiste est sur scène	N/A Après : DH : Enlever les accessoires
21h55	Professeur Be	Mettre la vidéo (PGF ou Aline) – Artiste commence sa perfo depuis les lodges	Avant : PGF : Mettre la vidéo DH : Mettre une chaise Après : Donner les tenues à PB
22h00	Princesse GenderFuck	<i>Remerciements Groupe – Questionnaires</i>	Avant : WV : Mettre les questionnaires au bar
22h10	WandaVision	<i>Chapeau + Questionnaire</i>	Pendant : Passer le chapeau ET des questionnaires à l'extérieur

ANNEXE I : QUESTIONNAIRE ET CONSENTEMENT POUR LE PUBLIC



Ville de Lausanne
Politique LGBTQ+



Questionnaire post-performance

Titre de l'étude : *Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une recherche création participative*

Objectif

L'objectif de cette recherche est d'examiner dans quelle mesure l'art du drag peut offrir une forme de guérison radicale pour les personnes trans* et non-binaires. Nous cherchons à comprendre comment les pratiques propres à l'art du drag peuvent fonctionner comme acte de soin en soi. De plus, nous désirons évaluer si l'engagement dans ce type de performance offre non seulement une expérience de guérison, mais aussi un espace pour la déconstruction des rôles et des identités cishétéronormés, tant pour les personnes participantes que pour le public. Ainsi, à travers une méthode de recherche ethnodramatique, cette étude aspire à réaliser une action performative transformationnelle sous forme d'une performance artistique participative. Ce projet vise l'élargissement des connaissances sur les expériences de santé et de vie des personnes trans* et non-binaires et leurs expériences de guérison à travers l'art du drag.

Investigateur de la recherche :

Mathieu Turcotte | Université d'Ottawa |

- Si vous avez des questions supplémentaires concernant cette étude, n'hésitez pas à me contacter.

Pour plus d'informations :

:

Pre. Amélie Perron, inf., PhD (Superviseuse principale)

Professeure titulaire | École des sciences infirmières | Université d'Ottawa (Canada) |

Pre. Véronique de Goumoëns (Co-superviseuse)

Professeure HES ordinaire | Institut et Haute Ecole de la Santé La Source |

Veuillez noter qu'en complétant et en soumettant ce questionnaire, vous donnez un consentement implicite pour que vos réponses anonymes puissent être incluses dans l'étude: *Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une recherche création participative* décrite ci-dessus. Si vous ne consentez pas à ce que vos réponses servent de données de recherche, veuillez ne pas remplir ce questionnaire.

Comment vous identifiez-vous ? (Plusieurs réponses possibles)

- ☐ Personne trans*
- ☐ Personne non-binaire
- ☐ Personne cisgenre (s'identifie au genre assigné à la naissance)
- ☐ Personne queer (Identité ou une position politique qui remet en question les normes de genre et de sexualité)
- ☐ Professionnel·le de santé
- ☐ Étudiant·xe en santé
- ☐ Je ne sais pas
- ☐ Je préfère ne pas répondre

Que ressentez-vous après cette performance ? Cochez toutes les réponses qui s'appliquent.

- | | |
|---|---|
| ☐ Indifférence | ☐ Confusion |
| ☐ Joie | ☐ Frustration |
| ☐ Bouleversement | ☐ Trouble |
| ☐ Détresse | ☐ Sensation d'affection ou d'amour |
| ☐ Tristesse | ☐ Autre (à préciser) : _____ |

Réactions physiques :

- | | |
|--|--|
| ☐ Frissons/Chair de poule | ☐ Vibrations (préciser dans quelle région du corps) _____ |
| ☐ Palpitations | ☐ Tension musculaire |
| ☐ Tremblements | ☐ Crispation de la mâchoire (serrer les dents) |
| ☐ Étourdissement | ☐ Relâchement musculaire |
| ☐ Sensation de chaleur (préciser dans quelle région du corps) _____ | ☐ Envie irrésistible de bouger |
| ☐ Sensation de froid (préciser dans quelle région du corps) _____ | ☐ Sensation d'être figé·xe |
| ☐ Sueur | ☐ Surplus d'énergie |
| ☐ Flottement (comme dans du coton) | ☐ Fatigue |
| ☐ Quitter son corps | ☐ Larme aux yeux |
| | ☐ Douleur |
| | ☐ Autres réactions : _____ |

Réactions émotionnelles et psychologiques :

- | | |
|---|---|
| ☐ Se sentir vu·xe | ☐ Se sentir en paix |
| ☐ Se sentir entendu·xe | ☐ Se sentir sur la défensive |
| ☐ Se sentir compris·xe | ☐ Se sentir visé·xe ou heurté·xe |
| ☐ Se sentir en sécurité | ☐ Autres réactions: _____ |
| ☐ Se sentir empouvoiré·xe (<i>empowered</i>) | |
| ☐ Se sentir gêné·xe (mal à l'aise) | |

Avez-vous apprécié la pièce ?

- ☐ Très apprécié
☐ Plutôt apprécié
☐ Neutre
☐ Plutôt pas apprécié
☐ Pas du tout apprécié

Qu'est-ce qui vous a plu ?

Qu'est-ce qui vous a déplu ?

Avez-vous ressenti une forme de lien, de résonance ou de connexion avec un·e ou plusieurs artistes durant la performance ? Si oui, pouvez-vous décrire ce moment ou cette sensation ?

Que retirez-vous comme message de la pièce ?

Avez-vous appris quelque chose de nouveau grâce à cette pièce ? Si oui, qu'avez-vous appris ?

Vos pensées, attitudes ou croyances au sujet du mot **soins** ont-elles changé après avoir vu cette pièce ?
De quelle façon ?

Pensez-vous que cette performance influencera votre manière de penser ou d'agir dans les jours/semaines à venir ? Si oui, comment ?

Pensez-vous que des performances comme celle-ci peuvent générer un changement dans la société, dans la communauté, dans les institutions de santé?

☐ oui, de quelle manière ?

☐ non, pourquoi ?

La chercheuse Princesse GenderFuck est très intéressée par vos réflexions et sentiments concernant ce projet.
Qu'aimeriez-vous lui dire de plus ?

Nous vous remercions grandement pour votre participation

ANNEXE J : NON-ENTRÉE EN MATIÈRE DE LA CER-VD



COMMISSION CANTONALE
D'ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE
SUR L'ÊTRE HUMAIN

CER-VD

Av. de Chailly 23
1012 Lausanne

Dr Mathieu Turcotte
Institut et Haute Ecole de la
Santé la Source
Ave Alexandre-Vinet 30
1004 Lausanne

Lausanne, le 08/02/2024
Réf. AZ

Req-2024-00063 Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une
recherche création participative

Dr Turcotte,

Après une analyse approfondie du dossier, nous estimons que le projet de recherche
mentionné en objet n'entre pas dans le champ d'application de la Loi fédérale relative à la
recherche sur l'être humain (LRH).

En effet, le projet de recherche ne porte pas sur une maladie au sens de la LRH et ne nécessite
pas la récolte de données personnelles liées à la santé pour être mené.

La non-entrée en matière a pour corollaire que la CER ne se prononce pas sur les documents
eux-mêmes que vous lui avez fait parvenir.

La CER-VD note cependant que le projet de recherche implique de recruter des personnes
potentiellement en situation de vulnérabilité et pourrait avoir des implications sur la pratique des
soins et n'est pas dénué d'enjeu éthiques. Elle est dès lors toute disposée à prendre position
sur votre projet au titre de l'art. 51 al. 2. LRH.

En nous tenant à votre disposition pour toute information complémentaire, nous vous prions
d'agréer, Dr Turcotte, nos salutations les meilleures.



Secrétaire général

Documents consultés :

- v2templatezustaendigkeitsabklaerungen.docx
- v2protokollsynopsis-f-rev-ap-mtu.docx

C [REDACTED]

ANNEXE K : APPROBATION ÉTHIQUE UNIVERSITE D'OTTAWA

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE | CERTIFICATE OF ETHICS APPROVAL

Numéro du dossier / Ethics File Number	H-03-24-10042
Titre du projet / Project Title	Expériences de guérison des personnes trans* et non-binaire : Une recherche création participative
Type de projet / Project Type	Thèse de doctorat / Doctoral thesis
Statut du projet / Project Status	Approuvé / Approved
Date d'approbation (jj/mm/aaaa) / Approval Date (dd/mm/yyyy)	10/04/2024
Date d'expiration (jj/mm/aaaa) / Expiry Date (dd/mm/yyyy)	09/04/2025

Équipe de recherche / Research Team

Chercheur / Researcher	Affiliation	Rôle
Mathieu TURCOTTE	École des sciences infirmières / School of Nursing	Chercheur Principal / Principal Investigator
Amélie PERRON	École des sciences infirmières / School of Nursing	Superviseur / Supervisor
Véronique DE GOUMOËNS	School of Nursing La Source, HES-SO, Switzerland	Co-superviseur / Co-supervisor

Conditions spéciales ou commentaires / Special conditions or comments

550, rue Cumberland, pièce 154 550 Cumberland Street, Room 154
Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada Ottawa, Ontario K1N 6N5 Canada

613-562-5387 • 613-562-5338 • ethique@uOttawa.ca / ethics@uOttawa.ca
www.recherche.uottawa.ca/deontologie | www.recherche.uottawa.ca/ethics

Université d'Ottawa

Bureau d'éthique et d'intégrité de la recherche

University of Ottawa

Office of Research Ethics and Integrity

Le Comité d'éthique de la recherche (CÉR) de l'Université d'Ottawa, opérant conformément à l'*Énoncé de politique des Trois conseils* (2014) et toutes autres lois et tous règlements applicables, a examiné et approuvé la demande d'éthique du projet de recherche ci-nommé.

L'approbation est valide pour la durée indiquée plus haut et est sujette aux conditions énumérées dans la section intitulée "Conditions Spéciales ou Commentaires". Le formulaire « Renouvellement ou Fermeture de Projet » doit être complété quatre semaines avant la date d'échéance indiquée ci-haut afin de demander un renouvellement de cette approbation éthique ou afin de fermer le dossier.

Toutes modifications apportées au projet doivent être approuvées par le CÉR avant leur mise en place, sauf si le participant doit être retiré en raison d'un danger immédiat ou s'il s'agit d'un changement ayant trait à des éléments administratifs ou logistiques du projet. Les chercheurs doivent aviser le CÉR dans les plus brefs délais de tout changement pouvant augmenter le niveau de risque aux participants ou pouvant affecter considérablement le déroulement du projet, rapporter tout événement imprévu ou indésirable et soumettre toute nouvelle information pouvant nuire à la conduite du projet ou à la sécurité des participants.

The University of Ottawa Research Ethics Board, which operates in accordance with the *Tri-Council Policy Statement* (2014) and other applicable laws and regulations, has examined and approved the ethics application for the above-named research project.

Ethics approval is valid for the period indicated above and is subject to the conditions listed in the section entitled "Special Conditions or Comments". The "Renewal/Project Closure" form must be completed four weeks before the above-referenced expiry date to request a renewal of this ethics approval or closure of the file.

Any changes made to the project must be approved by the REB before being implemented, except when necessary to remove participants from immediate endangerment or when the modification(s) only pertain to administrative or logistical components of the project. Investigators must also promptly alert the REB of any changes that increase the risk to participant(s), any changes that considerably affect the conduct of the project, all unanticipated and harmful events that occur, and new information that may negatively affect the conduct of the project or the safety of the participant(s).

Germain ZONGO

Responsable d'éthique en recherche / Protocol Officer

Pour/For **Daniel LAGAREC** Président(e) du/ Chair of the **Comité d'éthique de la recherche en sciences de la santé et sciences / Health Sciences and Sciences Research Ethics Board**

550, rue Cumberland, pièce 154 550 Cumberland Street, Room 154
Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada Ottawa, Ontario K1N 6N5 Canada

613-562-5387 • 613-562-5338 • ethique@uOttawa.ca / ethics@uOttawa.ca
www.recherche.uottawa.ca/deontologie | www.recherche.uottawa.ca/ethics

ANNEXE L : DRAG'ART

Et si une drag-queen ou un drag-king sommeillait en vous?

Transformisme Raphaël Favre, alias Princess Yuni Mononokini, propose une initiation au «drag'art» à Neuchâtel. Une démarche artistique, voire thérapeutique. **Suisse — 8**



Ivan Radja

Raphaël Favre, 43 ans, est infirmier en psychiatrie et praticien formateur dans la région lausannoise. «Personne ressource en santé mentale», précise-t-il. Mais, depuis neuf ans, il est aussi Princess Yuni Mononokini, son alter ego, son double féminin.

Son personnage s'est déployé peu à peu, il y a une petite dizaine d'années. «Cela m'a permis de découvrir certaines parties de moi, ou plutôt de les redécouvrir. Bien que gay, j'étais bloqué dans l'expression de ma féminité, et Yuni Mononokini m'a permis de me révéler entièrement. Une fois transformé, les limites que je me pose sont les miennes et non plus celles de la société.»

De la loge à la scène

Trouver son autre moi intérieur, questionner ses limites, les tester, c'est ce que propose un atelier qui s'ouvrira ce mois à Neuchâtel. Dispensé en cinq samedis, un par mois jusqu'à l'été, il a été imaginé par Teresa Larraga, comédienne, chanteuse lyrique, clownesse et directrice artistique de la compagnie Frenesi. «Il y aura diverses étapes, le maquillage, la confection du costume, etc., et bien entendu l'aisance sur scène», détaille-t-elle. Car cette formation s'achèvera par une présentation devant un public, à la Maison du Concert de Neuchâtel.

Teresa Larraga est elle-même une «bio drag-queen» – entendez une femme qui performe en tant que drag-queen. «C'est une manière pour les femmes d'explorer, voire d'exacerber leur féminité, parfois contre les codes sociaux en vigueur», commente Princess Yuni Mononokini.

À distinguer de la drag-king (femme qui se transforme en homme) ou encore du bio drag-king (homme qui joue sur les codes de la masculinité). L'univers est plus complexe qu'il n'y paraît. Ainsi, Teresa, ou plutôt Pepita La Loca, est-elle la fille de Yuni Mononokini. «C'est-à-dire que c'est lui qui m'a aidée à accoucher de mon personnage, explique-t-elle. Il, enfin elle, est donc ma mère, comme on dit dans le milieu, au sens de marraine.»

Des «houses» romandes

C'est ainsi que se constitue une famille, une «house», toujours selon le lexique propre à cet art. Formé par sa mère, Le Nancy-boy, qui a fondé sa propre House of Boy, Raphaël Favre a créé la House of Mononokini, lesquelles ont fini par fusionner pour devenir La BoyKini, soit la plus grande famille en activité en Suisse romande, qui s'étend sur pas moins de cinq générations. Homme, femme, non-binaire, hétéro, gay, lesbienne, pansexuel·le, asexuel·le, la diversité est sa marque de fabrique. Il



Un atelier pour se révéler grâce à l'art du «drag»

Initiation Quels drag-king ou drag-queen sommeillent en chacun? Un cours permet de le découvrir à Neuchâtel, et des chercheurs développent l'aspect thérapeutique du «drag'art».

Raphaël Favre, alias Yuni Mononokini, initiera au «drag'art» à Neuchâtel. Claude Hostettler

existe d'autres maisons en Suisse romande, notamment la House of Fleurs à Neuchâtel et les GeneVegas à Genève.

Princess Mononokini a donc un fils, Irma Frodythe (drag-king), et trois filles, Pepita La Loca, Honeycomb et Jessica Morgan's. Cette dernière est elle-même mère de trois filles. Soit les petites-filles de Yuni. Il faut suivre... «Pour être strict, dès qu'une fille forme à son tour des drags, elle devrait partir et consti-

tuer sa propre house, mais on a fait une exception.» Des questions? Une aspirine?

Plus sérieusement, devenir drag-queen n'est pas simple, au-delà de l'habileté du coup de pinceau et des talents d'aiguille. «Il s'agit de guider les nouveaux et nouvelles dans cette prise de liberté, leur apprendre à se réinventer, à repenser les notions de genre, à avoir le sens de la repartie et à pouvoir s'exprimer avec

le plus d'aisance possible sur des sujets graves ou joyeux, en passant de la superficialité à l'analyse», détaille Princess Yuni Mononokini.

Yuni participe d'ailleurs à une recherche académique sur les perspectives d'appliquer à l'univers des soins les vertus thérapeutiques du drag. «Il y a des personnes transgenres pour qui le drag n'est pas seulement un jeu, mais aussi un moyen d'exprimer, d'expérimenter leur transition,

d'accomplir leur transformation et de se dévoiler envers leurs proches ou le milieu professionnel», explique-t-elle.

C'est un candidat au doctorat, Mathieu Turcotte, alias Princess GenderFuck, qui mène ce projet de recherche sous la direction de la Haute École de la santé La Source (HES-SO), à Lausanne, et l'Université d'Ottawa, au Canada. «Le travail est encore en cours, et les résultats de cette recherche participative, menée avec sept artistes drags, seront publiés en août 2026», lâche-t-il. Les résultats préliminaires seront également présentés sous la forme d'un spectacle au Bleu Léopard, à Lausanne.

«Une fois transformé, les limites que je me pose sont les miennes et non plus celles de la société.»

Raphaël Favre
Infirmier en psychiatrie
et praticien formateur.

«Le projet Healing Drag repose sur le principe de transférabilité, offrant la possibilité d'appliquer ses résultats à d'autres contextes similaires tout en tenant compte de leurs spécificités, explique Mathieu Turcotte. Par exemple, il peut être adapté à d'autres populations en situation de marginalité.»

Ouvert à toutes et tous

L'aventure de l'atelier donné à Neuchâtel démarrera à cinq participants et participantes minimum, et pas plus d'une dizaine. «Il y a déjà quelques candidats inscrits, mais le cours est encore ouvert. Et il est destiné tant aux hommes qu'aux femmes, cis ou transgenres, et aux non-binaires», précise Teresa Larraga. De plus en plus d'hétérosexuels s'essaient au drag. Cette saison, le show TV américain «RuPaul's Drag Race» (décliné en «Drag Race France») sur France 2 accueille son premier candidat hétéro.

«Le but est d'être le plus inclusif possible et de se faire plaisir», renchérit Princess Yuni Mononokini, qui a déjà donné quelques ateliers en privé. «Je sais que cela peut partir dans tous les sens et être très stimulant. L'objectif est avant tout de se marrer.»

Atelier d'initiation au drag'art, à Espace Sud, Neuchâtel, dès le samedi 22 mars, de 10h à 18h. Prix pour les cinq séances: de 520 à 600 fr. Renseignements: contact@frenesi.ch. www.frenesi.ch