

COCK, COCK.. WHO'S THERE? SEEK BROMANCE

De quoi la « masculinité » est-elle le nom ? Caméra à la main, le performeur Samira Elagoz est parti, au fil des années, à la rencontre de nombreux hommes afin de sonder les mécanismes et les dynamiques désirantes qui sous-tendent nos expériences affectives et sexuelles. De tous ces corps-à-corps, où l'artiste s'expose en première ligne, naissent *Cock, Cock.. Who's There?* puis *Seek Bromance*. En faisant de sa propre intimité le terrain privilégié de ses enquêtes, Samira Elagoz invite le public à poser un regard oblique sur les normes de genre, à ouvrir une brèche dans la matrice hétéronormative; autant qu'à se confronter à ses propres pulsions scopiques.

What exactly do we mean by « masculinity »? Camera in hand, performer Samira Elagoz has spent years meeting with numerous cisgender and transgender men in order to explore the mechanisms and dynamics of desire that underlie our emotional and sexual experiences. From all these encounters, in which the artist exposed herself on the front line, Cock, Cock.. Who's There? and then Seek Bromance were born. By making his own intimacy the privileged terrain of her investigations, Samira Elagoz invites the audience to take a sideways look at gender norms, to open a breach in the heteronormative matrix, and to confront their own scopie impulses.

COCK, COCK.. WHO'S THERE?

12 – 15 MARS

avec / with
Samira Elagoz, Ayumi Matsuda,
Tashi Iwaoka

durée / duration
1 heure

« LISEZ-MOI! Je suis une fille de 24 ans qui réalise un court-métrage documentaire. [...] Le concept, c'est que je vous rencontre chez vous et je filme comment nous faisons connaissance. » Pour tenter reprendre le pouvoir et renouer avec les hommes après avoir été violée, Samira Elagoz va au contact d'inconnus. Engageant son propre corps, l'artiste explore différents profils: des hommes rencontrés en ligne, sur divers sites ou applications de rencontres (Tinder, Craigslist, Chatroulette). Chaque fois, Samira Elagoz se tient à la même petite annonce, au même protocole, pour enregistrer la façon dont les hommes réagissent à elle et à la caméra. Comme une soudaine prise de recul, *Cock, Cock.. Who's There?* est le résultat de cette longue recherche: face aux images, Elagoz examine, à nos côtés, l'ensemble des mécanismes qui régissent le désir hétérosexuel. Dix ans après sa création, *Cock, Cock.. Who's There?* continue de résonner comme une réflexion radicale sur le désir, le pouvoir de la féminité et le regard féminin dans un monde où le virtuel et le réel sont inextricablement liés.

'READ ME! I'm a 24-year-old girl making a short documentary film. [...] The idea is that I come to your home and film us getting to know each other.' In an attempt to regain power and relate back to men after being raped, Samira Elagoz reaches out to strangers. Using her own body, the artist explores a series of profiles: men she meets online, on various dating sites and apps (Tinder, Craigslist, Chatroulette). Each time, Samira Elagoz uses the same classified ad and the same protocol to capture how the men respond to her and the camera. Like taking a sudden step back, *Cock, Cock.. Who's There?* comes after lengthy research: faced with images, Elagoz examines, along with us, the mechanisms that govern heterosexual desire. Ten years after its premiere, *Cock, Cock.. Who's There?* continues to resonate as a radical examination of desire, the power of femininity and the female gaze in a world in which the virtual and the real are inextricably intertwined.

avec le soutien de The Finnish Cultural Foundation,
Bloom Award and SNDO

distribution Something Great
et l'équipe technique de l'Odéon Théâtre de l'Europe

SEEK BROMANCE

18 – 22 MARS

avec / with
Samira Elagoz, Cade Moga

durée / duration
4 heures
(2h10 / entracte / 1h30)

Tourné pendant l'épidémie du Covid 19, *Seek Bromance* raconte l'odyssée de Samira Elagoz et Cade Moga, et leur tentative commune de défier le genre. Tout commence par leur rencontre: les deux artistes se retrouvent pour collaborer, et partager leur désir commun de transition. Survient l'épidémie. Alors que le monde est à l'arrêt, Sam et Cade sont emportés par un élan passionné et cèdent au désir l'un pour l'autre. Ils décident alors de prendre la route. Témoin de cette idylle naissante, la caméra d'Elagoz accompagne, au fil des jours, ce road trip improvisé sur fond de pandémie, cette fulgurante histoire d'amour entre deux corps qui se découvrent et se transforment sous l'effet des hormones.

Filmed during the Covid-19 pandemic, *Seek Bromance* tells the story of Samira Elagoz and Cade Moga, and their joint attempt to defy gender norms. It all begins when the two artists meet to collaborate and share their common desire to transition. Then the pandemic hits. With the world at a standstill, Sam and Cade are swept away by a passionate impulse and give in to their desire for each other. They decide to hit the road. Against the backdrop of the pandemic and as a witness to this budding romance, Elagoz's camera follows the impromptu road trip, capturing this dazzling love story between two bodies discovering and transforming themselves under the influence of hormones.

production SPRING
Performing Arts Festival

Teatergarasjen, Finnish
Cultural Institute Benelux,
Arsenic

Säätiö, Prins Bernhard
Cultuurfonds, Ammodo

et l'équipe technique de
l'Odéon Théâtre
de l'Europe

coproduction Frascati,
KWP Kunstenwerkplaats,
Black Box Teater, BIT

avec le soutien du Fonds
Podiumkunsten, Koneen

distribution Something Great

A reçu le Lion d'argent à la
Biennale de Venise 2022

deux spectacles de / concept

SAMIRA ELAGOZ

12 – 22
MARS 2026
BERTHIER PARIS 17

EN ANGLAIS,
SURTITRÉ EN FRANÇAIS
IN ENGLISH,
SUBTITLED IN FRENCH

ENTRETIEN AVEC SAMIRA ELAGOZ

William Ravon Tout d'abord, revenons sur l'origine de ta vocation. Tu as raconté, un jour, cette anecdote au sujet d'un homme que tu observais dans un bar, une nuit, et que tu as soudain eu envie de filmer. Peux-tu nous en dire plus sur cet instant, et sur la façon dont il a façonné cette esthétique très spontanée à laquelle tu as encore recours aujourd'hui, lorsque tu filmes simplement avec un téléphone ou une caméra portée à la main ?

Samira Elagoz Pour comprendre le moment dans le bar, il faut revenir bien plus en arrière. Mon parcours artistique a commencé par la danse : le ballet et la danse contemporaine. J'ai grandi à la campagne, vraiment au cœur de la forêt et des champs dans les années 1990. Il n'y avait aucun outil artistique autour de moi. Nous n'avions pas d'argent pour acheter des instruments. Les logiciels de montage n'étaient pas comme ceux d'aujourd'hui. Peu de personnes possédaient un ordinateur. Le seul outil dont je disposais vraiment était mon corps. Avec recul, c'est sans doute la raison pour laquelle j'ai voué une grande partie de ma vie à la danse, c'était ce qui était à ma portée. Au début, je voulais devenir danseur. J'ai étudié la danse au SEAD, à Salzbourg. Après six mois, j'ai compris que je ne voulais pas être l'instrument de quelqu'un d'autre. J'ai passé de l'envie de devenir danseur à celle d'être chorégraphe. J'ai alors étudié la chorégraphie à Amsterdam, dans un programme où l'on commence à produire ses propres créations dès le départ, contrairement à la plupart des institutions, où la chorégraphie n'est accessible qu'au niveau du master. Dès la première semaine, nous devions créer nos propres œuvres. Issu d'un parcours très technique et entouré de performeurs hautement qualifiés, je me suis finalement lassé de la perfection technique. Cela a constitué un tournant important.

W. R. *Seek Bromance* et *Cock, Cock.. Who's There?* On peut les décrire comme des œuvres hybrides, situées entre le film et la performance. Elles sont souvent présentées dans des festivals de cinéma. Pourquoi avoir choisi d'en faire des performances ? Autrement dit, pourquoi il est important pour toi d'être présent physiquement avec le film ?

S. E. Ce serait beaucoup plus facile si ces pièces n'existaient que comme des films. La distribution serait plus facile. D'un point de vue technique, ce serait plus léger. La portée pourrait même être plus large. La tournée d'une performance exige des efforts que la projection d'un film ne requiert pas. La décision de performer *Cock, Cock.. Who's There?*, en direct, était délibérée. J'ai créé cette œuvre en 2016, avant le mouvement #MeToo. Le contexte était différent. Je me sentais moins protégé quand je parlais publiquement de viol que je le serai aujourd'hui. C'était mon projet de fin d'études et on m'avait prévenu que cela pourrait nuire à ma carrière. Certaines personnes ont suggéré que cela serait plus facile – plus sûr – de le présenter uniquement en tant que film. C'est précisément pour cette raison que j'ai choisi de faire le contraire. J'avais besoin d'être présent. En ces temps, beaucoup d'histoires de viols que j'avais vues parlaient de victimisation et de la façon dont les femmes étaient détruites, sans jamais même sous-entendre que la victime avait un réel pouvoir d'agir. Il me manquait des histoires sur les répercussions avec lesquelles je pouvais vraiment m'identifier. J'ai alors décidé de partager la mienne. Ma présence rend clair que ce n'est pas un récit abstrait. Je suis là, en chair et en os. Ça

m'est arrivé à moi, et je suis toujours là en train de le raconter. J'ai également constaté que le film a la capacité de montrer des étapes réelles de ma vie. Plutôt que d'être une simple reconstitution ou dramatisation, le film permet de montrer la progression et le changement. Particulièrement lorsqu'il est associé avec ma présence sur scène. Le public voit deux documents : celui du film, où mon moi du passé peut se montrer émotif ou confus, et celui sur scène, où mon moi du présent bénéficie de recul et est éclairé par la contemplation. Il y a une troisième dimension : la rencontre en elle-même en direct – comment l'œuvre se pose à ce moment précis, dans ce contexte culturel.

En 2016, un public voyait une femme filmer des hommes après avoir été violée. Ce visionnement est vécu différemment par rapport à un public de 2026, après l'émergence du mouvement #MeToo. L'œuvre devient un document, à la fois, de mon passé ET du moment présent dans lequel elle est reçue. Cette année marque le dixième anniversaire de la création de cette pièce. J'en ai fait la première en mars 2016. La présenter maintenant, à Paris, une décennie plus tard, compte beaucoup pour moi. Je porte cette œuvre depuis dix ans. Son sens évolue sans cesse, en partie parce que je continue à rester à ses côtés.

W. R. Sur ton site, tu cites une critique de *Cock, Cock.. Who's There?*, qui le décrit comme « not your average rape movie » (pas un film de viol comme les autres). C'est une formulation frappante. Comment l'entends-tu ?

S. E. Oui, cette phrase provient initialement d'une critique. Je l'ai conservée, car elle évoque une réalité que j'ai rencontrée à plusieurs reprises lors des premières années de la tournée de l'œuvre. Beaucoup de personnes réagissaient en disant : « Ça ne peut pas être vrai. Personne ne se comporte ainsi après avoir été violé. » Ou encore : « Ce n'est pas réaliste. » La pièce a souvent été décrite comme une manière « non conventionnelle » de traiter un traumatisme, ce qui me fait sourire. Après tout, qu'entend-on par conventionnel ? L'automutilation ? Le célibat ? L'idée que le traumatisme doit suivre un seul scénario psychologique est profondément troupeuse. Je voulais précisément inciter le public à repenser ce que le viol peut représenter pour une victime, en mettant en évidence non seulement la complexité de la gestion d'un traumatisme, mais aussi les différentes manières de faire face à ce type de traumatisme. Il était également important d'illustrer cette contradiction d'être à la fois une femme sexualisée et une femme sexuelle, situation qui est le plus souvent présentée comme un choix exclusif l'un de l'autre. En réalité, de nombreuses survivantes m'ont confié se reconnaître dans cette œuvre. Dans mon cas, le viol a été commis par une personne proche. Ce détail a son importance. Après cela, la figure de l'étranger semblait paradoxalement moins menaçante que l'intimité avec quelqu'un de proche. Pour beaucoup de survivantes, c'est

Je ne voulais plus mettre en scène des performances théâtrales contrôlées, ni diriger les interprètes vers des formes prédéterminées. À la place, je me suis tourné vers des rencontres brutes. J'ai préféré rencontrer des personnes déjà captivantes, en les laissant être elles-mêmes. Mon rôle était de capturer la situation plutôt que de la construire. Le seul élément restant de performativité résidait dans ma propre présence dans l'œuvre. Plutôt que de filmer de l'extérieur, je me suis immergé dans la situation. Souvent, j'avais l'impression que ce n'était pas tant réaliser un documentaire que de rentrer dans un film. J'ai aussi défini des règles strictes pour moi-même. Je devais rencontrer tout seul les personnes. Pas d'équipe caméra. Pas de script. Rien de planifié préalablement. Je ne cherchais pas à confirmer une idée. L'interaction en elle-même constituait le matériau.

Cette nuit dans le bar résultait de ce tournant. J'ai vu quelqu'un et ressenti une forte intuition : ceci doit être filmé. C'était une impulsion immédiate, aucune stratégie. Depuis, chaque projet que j'ai réalisé – en incluant *Cock, Cock.. Who's There?* et *Seek Bromance* – a commencé par une rencontre. Ce principe est resté constant, même si les œuvres ont pris des directions différentes.

Cette nuit dans le bar résultait de ce tournant. J'ai vu quelqu'un et ressenti une forte intuition : ceci doit être filmé. C'était une impulsion immédiate, aucune stratégie. Depuis, chaque projet que j'ai réalisé – en incluant *Cock, Cock.. Who's There?* et *Seek Bromance* – a commencé par une rencontre. Ce principe est resté constant, même si les œuvres ont pris des directions différentes.

Ce serait beaucoup plus facile si ces pièces n'existaient que comme des films. La distribution serait plus facile. D'un point de vue technique, ce serait plus léger. La portée pourrait même être plus large. La tournée d'une performance exige des efforts que la projection d'un film ne requiert pas. La décision de performer *Cock, Cock.. Who's There?*, en direct, était délibérée. J'ai créé cette œuvre en 2016, avant le mouvement #MeToo. Le contexte était différent. Je me sentais moins protégé quand je parlais publiquement de viol que je le serai aujourd'hui. C'était mon projet de fin d'études et on m'avait prévenu que cela pourrait nuire à ma carrière. Certaines personnes ont suggéré que cela serait plus facile – plus sûr – de le présenter uniquement en tant que film. C'est précisément pour cette raison que j'ai choisi de faire le contraire. J'avais besoin d'être présent. En ces temps, beaucoup d'histoires de viols que j'avais vues parlaient de victimisation et de la façon dont les femmes étaient détruites, sans jamais même sous-entendre que la victime avait un réel pouvoir d'agir. Il me manquait des histoires sur les répercussions avec lesquelles je pouvais vraiment m'identifier. J'ai alors décidé de partager la mienne. Ma présence rend clair que ce n'est pas un récit abstrait. Je suis là, en chair et en os. Ça

m'est arrivé à moi, et je suis toujours là en train de le raconter. J'ai également constaté que le film a la capacité de montrer des étapes réelles de ma vie. Plutôt que d'être une simple reconstitution ou dramatisation, le film permet de montrer la progression et le changement. Particulièrement lorsqu'il est associé avec ma présence sur scène. Le public voit deux documents : celui du film, où mon moi du passé peut se montrer émotif ou confus, et celui sur scène, où mon moi du présent bénéficie de recul et est éclairé par la contemplation. Il y a une troisième dimension : la rencontre en elle-même en direct – comment l'œuvre se pose à ce moment précis, dans ce contexte culturel.

En 2016, un public voyait une femme filmer des hommes après avoir été violée. Ce visionnement est vécu différemment par rapport à un public de 2026, après l'émergence du mouvement #MeToo. L'œuvre devient un document, à la fois, de mon passé ET du moment présent dans lequel elle est reçue. Cette année marque le dixième anniversaire de la création de cette pièce. J'en ai fait la première en mars 2016. La présenter maintenant, à Paris, une décennie plus tard, compte beaucoup pour moi. Je porte cette œuvre depuis dix ans. Son sens évolue sans cesse, en partie parce que je continue à rester à ses côtés.

précisément la proximité qui devient effrayante. Pourtant, les récits dominants se concentrent presque exclusivement sur le danger que représentent les inconnus. Avant même *Cock, Cock.. Who's There?*, lors des présentations de mon film précédent *Craigislist Allstars*, on me demandait constamment dans les séances de questions-réponses si je craignais de rencontrer des hommes à travers des plateformes en ligne. En même temps, j'avais des collègues hommes qui se rendaient dans des zones de guerre avec des caméras, et personne ne leur demandait s'ils avaient peur. Ils étaient perçus comme courageux, voire héroïques. Mon travail, en revanche, était présenté comme imprudent. Bien sûr, chaque femme – chaque personne marginalisée – sait que ce risque existe, et j'avais des règles de sécurité : ce n'était pas le danger que je cherchais à filmer. Mais je refuse également l'idée que ce soit ma responsabilité de gérer ce risque en bridant ma vie. Il est frustrant de vivre dans un monde où la responsabilité de me protéger des hommes m'incombe. La culture du viol consiste précisément à créer cette peur, nous faisant craindre de participer à la vie publique. Et il ne s'agit pas de « protéger » les femmes, mais de les contrôler. D'une certaine manière, c'est une forme de mort dans les deux cas. On risque de perdre sa vie, que l'on se cloître à l'intérieur ou que

l'on sorte. Les deux options impliquent la peur. Pour ma part, je reconnais le risque, mais j'es-

W. R. Quand tu parles de risque, je pense à l'histoire de la performance ; notamment à ces œuvres où les artistes mettaient leurs corps directement en jeu. Ton travail comporte aussi cette dimension de risque : tu te mets toi-même en première ligne, en l'exposant autant émotionnellement que physiquement. En regardant tes films, on a parfois l'impression qu'ils sont avant tout la trace de l'œuvre – qui consistait en cette action accomplie, antérieure.

S. E. Oui, je pense que c'est exact. Le spectacle donne souvent l'impression d'une archive – une reconstruction de quelque chose qui s'est déjà produit. La rencontre elle-même est la performance. La caméra est là pour la capturer. Le film devient alors le souvenir de cet événement. En ce sens, le processus de tournage – et la transformation intime qui en résulte – est plus performatif que la représentation scénarisée. Ce que voit le public constitue une seconde couche. Avec *Cock, Cock.. Who's There?*, je m'intéressais aussi à l'idée du corps comme scène du crime. Lors d'une séance questions-réponses, un homme n'arrêtait pas de demander : « Pourquoi vous ne pleurez pas quand vous racontez votre histoire ? » Il n'arrivait pas à comprendre. Un avocat spécialisé dans les crimes sexuels est

W. R. J'imagine que tu génères une quantité immense d'images en filmant la vie au fil des jours, sans script. Comment se passe la seconde phase de création, le montage ? Que transforme – ou révèle – ce regard rétrospectif sur ce qui s'est passé ?

S. E. C'est différent pour chaque film. Avec *Cock, Cock.. Who's There?*, le processus de montage a été, relativement, court, quelques mois. D'une certaine manière, la structure existait déjà. Le projet a commencé assez simplement. Je me suis rendu compte qu'un an s'était écoulé depuis mon viol et je ne voulais pas que cela devienne une affaire larmoyante. J'ai donc plaisanté en disant que j'allais organiser une fête d'anniversaire, et j'ai demandé à des ami.e.s de me faire des vidéos de célébration. Cela peut paraître un peu sombre pour certaines personnes, mais la légèreté peut être une manière efficace de faire face. Peu après, j'ai commencé à filmer des rencontres avec des hommes, recueillant et classant le matériau qui interroge les rôles et représentations associés à cette configuration « homme rencontre femme ». Ainsi, la plupart des images existaient bien avant que je ne commence le montage. Je pense qu'un tel travail ne peut se faire qu'à partir du moment où l'on ressent une distance suffisante. Une analyse véritable de soi-même ne devient possible qu'avec le recul. J'ai attendu de me sentir prêt à partager mon histoire de manière informée et réfléchie.

Le contexte historique comptait également. En 2016, avant #MeToo, présenter une œuvre sur le viol avait une autre portée. Il y avait moins de soutien collectif. J'ai senti que je devais construire la dramaturgie avec soin pour que le public reste. Je savais que le mot « viol » pouvait provoquer un retrait immédiat. La structure était donc délibérée. Je devais d'abord attirer le public avant de le confronter pleinement. Je ne voulais manipuler personne, mais je devais reconnaître l'existence de résistances. Je vou-

W. R. Lors de la dernière présentation de saison, tu as mentionné qu'avec *Seek Bromance*, tu voulais créer une œuvre sur la transidentité qui ne s'adresserait pas exclusivement à un public queer. C'est d'autant plus significatif, dans un contexte où les communautés trans sont de plus en plus la cible de discours de haine et de législations restrictives. Que signifie, pour toi, le fait d'adresser une telle œuvre à un public qui ne serait pas familier ni sensibilisé aux vécus trans ?

S. E. D'une certaine manière, cela suit la même logique que *Cock, Cock.. Who's There*. Quand j'ai créé une œuvre sur le viol, je voulais que les hommes cis – le groupe le plus concerné par ce sujet – puissent rester dans la salle et recevoir l'œuvre. Avec *Seek Bromance*, je voulais créer un travail sur la masculinité trans que des personnes peu familières avec les réalités trans puissent également regarder. Pour moi, il ne s'agit pas de simplifier le sujet, mais de trouver une dimension universelle. Le thème – le viol ou la transidentité – est présent, mais il n'est pas toujours mis en avant comme un slogan. Il fonctionne plutôt comme une trame sous-jacente qui maintient l'œuvre. Si la catégorie identitaire devient la seule part visible, certains publics se ferment immédiatement. Mais s'ils sont d'abord touchés par quelque chose d'humain – l'amour, la jalousie, la vulnérabilité, le désir –, ils peuvent alors s'ouvrir au propos. Je ne crée pas pour un public démographique spécifique. Je ne veux pas produire uniquement pour un public queer, tout comme je

W. R. *Seek Bromance* aborde la testostérone d'une manière qui résonne avec la façon dont Paul B. Preciado l'évoque dans *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique*. Dans son livre, la testostérone apparaît à la fois comme une substance qui permet de modeler son propre corps et comme un instrument pour pirater les normes de genre.

S. E. Oui ! J'ai découvert *Testo Junkie* à l'école, vers 2013. À l'époque, il ne résonnait pas encore aussi fort qu'il le ferait plus tard. La visibilité trans était bien plus limitée et c'était la première fois que je voyais

saie de créer un laboratoire social, où je peux titiller, pousser et expérimenter.

ment incroyablement romantique. D'une certaine manière, j'ai projeté quelque chose de similaire sur ma propre relation avec Cade dans *Seek Bromance*. Cade, jiel, pouvait être perçue comme lœ « testo junkie », et moi comme l'artiste du viol. Cette dynamique me semblait chargée et significative. Lorsque j'ai rencontré Cade pour la première fois, je n'avais pas prévu de commencer la testostérone. En Finlande, où je suis enregistré, le processus médical est long et lourdement réglementé. Je ne savais même pas que des cliniques fondées sur le consentement éclairé existaient aux États-Unis. Cette possibilité n'est devenue concrète que lorsque je l'ai vue naviguer ce parcours de manière si directe. C'est là que cela est passé de la théorie à une réalité vécue.

Certaines personnes disent que *Seek Bromance* romantise la testostérone. Au début de ma transition, je voulais garder cet élément visible. Mais avec le temps, je me suis davantage intéressé à la transition intérieure qu'à la transition hormonale. Plus je vis en tant que personne trans, moins j'ai envie que les hormones définissent le récit central. Lorsque j'ai commencé ma transition pendant la pandémie, le processus était étranagement invisible. J'étais seul chez moi, à me faire des injections, en me demandant si quelque chose changeait vraiment. Si personne n'est témoin de votre transformation, êtes-vous en train de vous transformer ? Cette question me hantait. À la fin de *Seek Bromance*, j'ai inclus dans le générique une chronologie de ma prise de testostérone. Cela me semblait nécessaire, car une

W. R. Tes deux films-performances abordent la masculinité selon deux angles différents – la masculinité hétérosexuelle dans un cas, et la masculinité telle qu'elle se vit dans une expérience trans dans l'autre. Comment perçois-tu le lien entre ces deux explorations ?

S. E. Lorsque j'ai commencé à travailler avec des inconnus, vers 2013–2014, cela a coïncidé avec ce qui me semblait être l'apogée du selfie comme forme artistique. Il y avait

INTERVIEW WITH SAMIRA ELAGOZ

William Ravon Perhaps to begin, we could go back to the origins of your vocation. You once shared a story about the moment you decided to start filming: one night in a bar, you felt a sudden impulse to film a man you saw there. Could you tell us more about that moment, and how it shaped the very immediate aesthetic you still use today – sometimes with just a phone or a handheld camera ?

Samira Elagoz To understand that moment in the bar, I should probably go further back. My artistic background is in dance – ballet and contemporary dance. I grew up in the countryside, literally in the middle of a forest and fields, in the 1990s. There were no accessible artistic tools around me. We didn't have money for instruments. Editing programs didn't exist in the way they do now. People barely had computers. The only tool I really had was my own body. Looking back, that is probably why I invested so much of my life in dance: it was what was available. At first, I wanted to become a dancer. I went to study dance in Salzburg, at SEAD. After six months, I realized I didn't want to be someone else's instrument. I shifted from wanting to be a dancer to wanting to be a choreographer. I then studied choreography in Amsterdam, in a program where you start making your own work immediately – unlike most institutions, where choreography is only offered at the master's level. From the first week, we were required to create our own pieces. Coming from a very technical background, surrounded by highly trained performers, I eventually became bored with technical perfection. That was an important turning

point. I no longer wanted to stage controlled, theatrical performances or direct people into predetermined forms. Instead, I became interested in raw encounters. I preferred to meet people who were already compelling and let them be themselves. My role was to capture the situation rather than construct it. The only remaining element of performativity was my own presence inside the work. Rather than filming from the outside, I stepped into the situation. It often felt less like documenting and more like entering a film. I also set strict rules for myself: I had to meet people alone. No camera crew. No scripts. Nothing planned in advance. I wasn't looking to confirm an idea. The interaction itself was the material.

That night in the bar came from this shift. I saw someone and felt a strong intuition: this needs to be filmed. The impulse was direct. There was no strategy. Since then, every project I've made – including *Cock, Cock.. Who's There?* and *Seek Bromance* – has begun with an encounter. That principle has remained constant, even if the works themselves have evolved in different directions.

W. R. *Seek Bromance* and *Cock, Cock.. Who's There?* could be described as hybrid works, somewhere between film and performance – and they are often presented in film festivals. Why did you choose to make them performances ? In other words, why is it important for you to be physically present with the film ?

S. E. It would be much easier if these pieces existed only as films. Distribution would be simpler. Technically, it would be lighter. The reach might even be wider. Touring a performance is demanding in ways that screening a film is not. The decision to perform *Cock, Cock.. Who's There?* live was deliberate. I made the work in 2016, before #MeToo. The context was very different. I felt less protected speaking publicly about rape than I would today. It was my graduation piece, and I was warned that it might damage my career. Some people suggested that it would be easier – even safer – to present it purely as a film. Precisely for that reason, I chose the opposite. I needed to be there. At that time, many rape stories I saw were about victimhood and how women were destroyed, never even alluding to the victim having any real agency. I was lacking stories about the aftermath I could actually identify with, so I decided to share my own. My presence makes it clear that this is not an abstract narrative. I am there, in flesh and blood. It happened to me, and I am still here, telling it. I've also found that film has the ability to show

de nombreuses expositions, notamment à New York, centrées sur le féminisme de la quatrième vague: des femmes qui se réappropriaient leur image, utilisant leur corps comme œuvre d'art. C'était puissant. C'était le moment où « Je suis une œuvre d'art. Mon corps est MON œuvre. »; des femmes reprenant le contrôle de leur représentation.

En même temps, beaucoup discutaient du « female gaze ». Tout le monde connaissait la notion de *male gaze*, mais à quoi ressemblerait un « regard féminin ? » J'ai commencé à y réfléchir sérieusement. Ce qui m'a frappé, c'est que je n'avais pas vu d'artiste femme dont le sujet principal était les hommes – en particulier des hommes cis hétérosexuels. Cette absence m'intéressait. Je voulais regarder les hommes, mais pas en inversant simplement la logique du *male gaze*. Je me souvies avoir visité une exposition de Richard Kern. Tous les portraits me semblaient identiques. Des femmes différentes, mais présentées à travers une même lentille répétitive. Je l'ai trouvée étranagement monotone. Je me suis dit que je voulais faire quelque chose de similaire dans la structure – construire un corpus d'œuvres autour de rencontres avec différents hommes –, mais sans les aplatir en un seul type. C'est devenu central dans ma pratique: comment filmer des hommes sans les réduire. Comment éviter de les assigner à un rôle prédéfini. J'aurais pu les représenter de manière réductrice, en miroir de la façon dont les femmes ont souvent été représentées. Mais l'inversion ne m'intéressait pas. Pour moi, *Cock, Cock.. Who's There?* montre une forme de férocité qu'aucune entité masculine ne pourrait jamais incarner – c'est quelque chose que seule une personne fem pourrait porter. *Cock, Cock..* fonctionne véritablement comme une ode au fait d'être femme, ou comme une célébration d'être une femme. Beaucoup pensent que j'ai transitionné parce que je n'étais pas heureux en tant que femme,

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, 18 FÉVRIER 2026. TRADUIT EN FRANÇAIS PAR ALEXANDRA WAITE

W. R. On your website, you quote a review of *Cock, Cock.. Who's There?* describing it as “not your average rape movie.” It’s a striking formulation. How do you hear that phrase ?

S. E. Yes, that sentence originally came from a review. I kept it because it reflected something I encountered repeatedly in the first years of touring the work. Many people reacted by saying: “This can’t be true. No one would behave like that after being raped.” Or: “This isn’t realistic.” The piece was often described as an “unconventional” way of dealing with trauma, which is funny to me. I mean, what would we define as conventional anyway ? Self harm ? Celibacy ? The idea that trauma must follow a single psychological script is deeply misleading. I precisely wanted to make the audience re-think their views of what rape might mean to a victim, and convey not only how complex it can be to cope with rape, but that there are many ways to handle such trauma. It was also important to illustrate this contradiction of being both a sexualised and sexual woman, which is most often presented as an either/or situation. In fact, many survivors have told me that they recognize themselves in the work. In my case, the rape was committed by someone close to me. That detail matters. After that, the figure of the stranger felt, paradoxically, less threatening than intimacy with someone close. For many survivors, it is precisely the closeness that becomes frightening. Yet dominant narratives focus

almost exclusively on the danger of strangers. Even before *Cock, Cock.. Who's There?*, when I toured my earlier film *Craigislist Allstars*, I was constantly asked in Q&A sessions whether I was scared to meet men through online platforms. At the same time, I had male colleagues traveling to war zones with cameras, and no one asked them whether they were afraid. They were perceived as courageous, even heroic. My work, by contrast, was framed as reckless. Of course, every woman – every marginalized person – knows that risk exists, and I did have safety regulations, it was not danger I was interested in capturing on film. But I also resist the idea that it is my responsibility to manage that risk by limiting my life. It’s frustrating to live in a world where it is my responsibility to protect myself from men. Rape culture is exactly about creating that fear. Making us afraid to take in part in public life. And this is not about “protecting” women, but controlling them.

In a way, it is a form of death either way. You risk losing your life whether you lock yourself inside or whether you go outside. Both options involve fear. I think for me it was more that I do recognise the risk, but I attempt to build a kind of social laboratory where I can poke, prod and experiment.

W. R. When you speak about risk, I cannot help thinking about performance art history – those moments when artists placed their bodies directly at stake. Another dimension of your work is precisely that risk: putting yourself on the line, emotionally and physically. When watching your film-performances, one sometimes has the impression that they are almost traces of the work – a record of an action that has already taken place. The encounter itself seems to be the work, and the film its recollection.

S. E. Yes, I think that is accurate. The show often feels like an archive – a reconstruction of something that has already happened. The encounter itself is the performance. The camera is there to capture it. The film becomes a recollection of that event. In that sense, the process of filming – and the personal transformation that occurs during it – is more performative than the staged presentation. What the audience sees is a second layer. With *Cock, Cock.. Who's There?*, I was also interested in the idea of the body as a crime scene. At a Q&A once a man kept asking me “Why aren’t you crying when you tell your story?” He could not understand. A sex crime lawyer came to talk to me after and explained this is typical perspective in court as

W. R. I assume you generate an immense amount of footage by filming life as it unfolds, without holding back. How does the second phase of creation – editing – work for you ? What does the retrospective gaze of editing transform or reveal ?

S. E. It is different for each movie. With *Cock, Cock.. Who's There?*, the editing process was relatively short – a few months. In a way, the structure already existed. The project started rather simply. I noticed it had been a

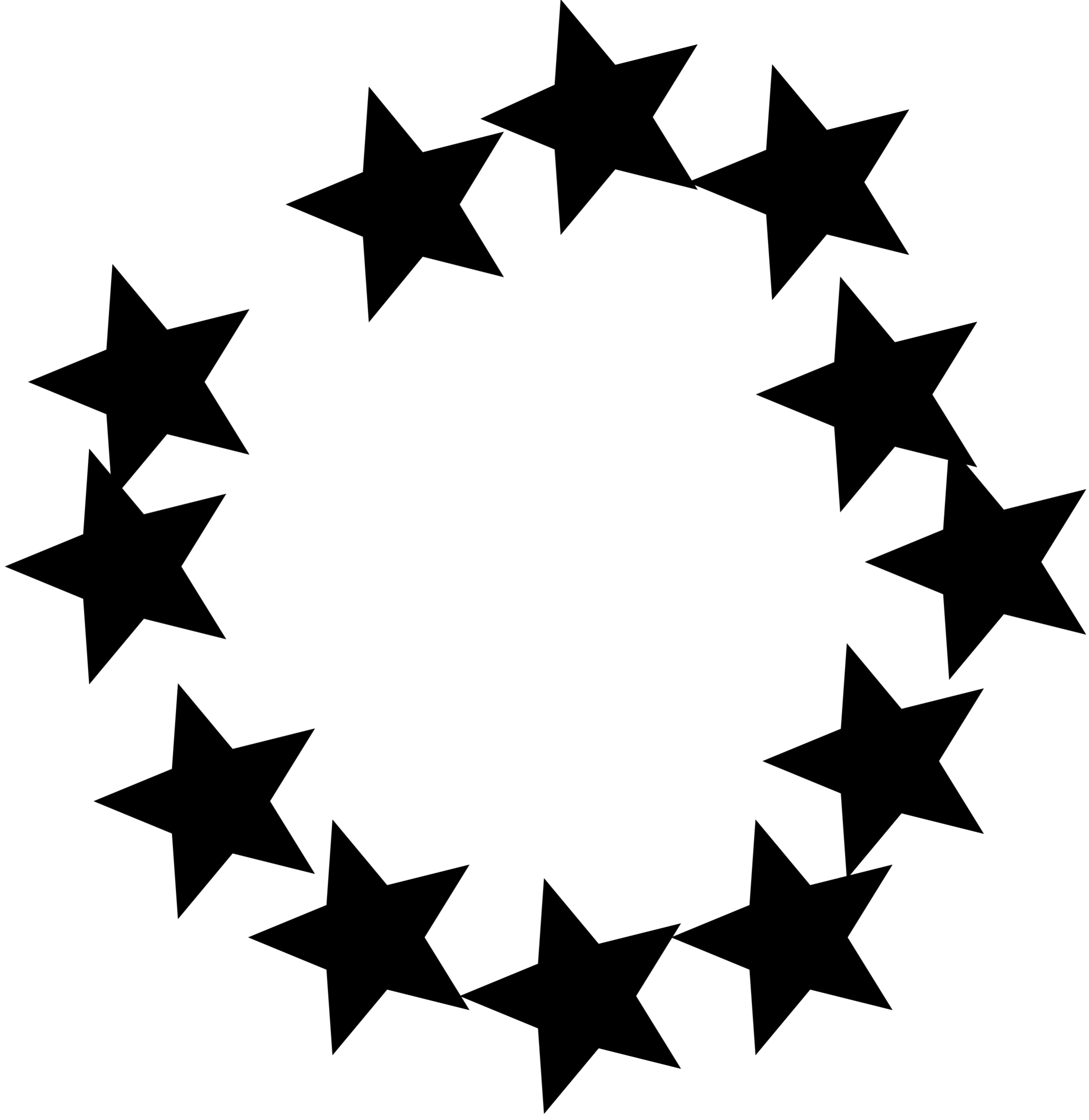
year since my rape and I didn't want it to be this maudlin affair, so I jokingly said I was going to throw an anniversary party, and asked friends to make some celebration videos for me. That might sound a bit dark to some, but levity can

COCK, COCK... WHO'S THERE?

BERTHIER PARIS 17

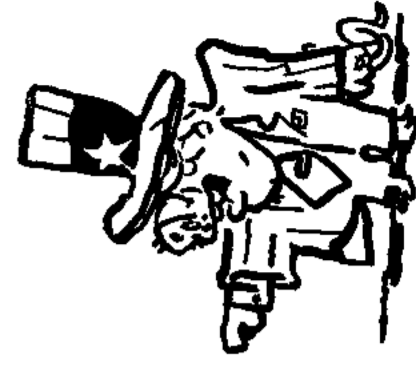
12 – 15 mars 2026

SAMIRA ELAGAZ



18 – 22 mars 2026

**SEEK
BROMANCE**



be an effective way to deal with things. Soon after I started to film encounters with men, collecting and categorising material that would question the associated role patterns and representations in this "man meets woman" setup. So most of the material existed long before I started editing. I think such work can only be made when you feel enough distance from it. Proper analysis of yourself comes only with hindsight. I waited until I felt ready to share my story in an informed and contemplative way. The historical context also mattered.

In 2016, before #MeToo, presenting a work about rape felt different. There was less collective support. I felt I needed to construct the dramaturgy carefully so that the audience would stay. I knew the word "rape" could make people withdraw immediately. So the structure was deliberate. I had to draw the audience in before confronting them fully. I did not want to manipulate, but I had to acknowledge resistance. I especially wanted audiences who might feel implicated – including straight men – to remain in the room. At the time, I wrote in my notes: "Brutal content with elegant execution." That was the guiding principle. The

W. R. During last year's season presentation, you mentioned that with *Seek Bromance* you wanted to create a work about transness that would not be addressed exclusively to a queer audience. In a context where trans communities are increasingly targeted by hate speech and restrictive legislation, that feels particularly significant. What does it mean to address such a work to audiences who may not be familiar with – or even sympathetic to – trans experiences?

S. E. In a way, it follows the same logic as *Cock, Cock.. Who's There?* When I made a work about rape, I wanted cis men – the group most implicated in the topic – to be able to stay in the room and receive it. With *Seek Bromance*, I wanted to create a work about trans masculinity that people unfamiliar with trans realities could also watch. For me, that does not mean simplifying the subject. It means finding a layer of universality. The theme – rape, or transness – is present, but it is not always foregrounded as a slogan. It functions more like an underlying fabric that holds the work together.

If the identity category becomes the only visible layer, some audiences shut down immediately. But if they are first touched by something human – love, jealousy, vulnerability, desire – then they may open themselves to the topic itself.

I do not make work for a specific demographic. I do not want to create only for queer

W. R. It seemed to me that *Seek Bromance* approaches testosterone in a way that resonates with how Paul B. Preciado discusses it in *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics*. In that book, testosterone becomes both a form of gender hacking and a way of reshaping the body as a kind of artistic practice.

S. E. Yes! I first encountered *Testo Junkie* at school, around 2013. At the time, it did not resonate as strongly as it might have later. Trans visibility was much more limited then, it was the first time I ever saw a piece of art dealing with trans masculinity. Years later when I read it fully, what stayed with me was the relationship between the "testo junkie" and "the rape artist" – Virginie Despentes. I found that pairing

content was brutal, but the form had to be controlled, coherent, even refined. Trauma itself is not elegant. It is chaotic and messy. But I felt that if I presented it in a chaotic way, the topic would be dismissed. Today, I might allow myself more anger, more disorder. At the time, I did not feel that space existed.

With *Seek Bromance*, the process of filming was much more spontaneous, and like in most of my work, life happened first, then I made something out of it. That's why I work without a script so that there is unpredictability. I ended up with an enormous amount of footage and spent almost a year editing, resulting in a 4h film.

Seek Bromance was created during the pandemic, so there was time – almost too much time. That is partly why the piece is long. I allowed it to expand. The editing process focused heavily on character construction. For the first time, I was consciously shaping arcs – both individually and relationally. Where do we begin? What perspectives do we hold? Where do we arrive at the end? That narrative development became central. In both cases, editing is not only about illustrating what happened. It is about deciding how transformation becomes visible.

regulated. I did not even know that informed consent clinics existed in the United States. The possibility became concrete only when I saw him navigating it so directly. That is when it shifted from theory to lived reality. Some people say that *Seek Bromance* romanticizes testosterone. In the beginning of my transition, I wanted to keep that element visible. But over time, I became more interested in the internal transition than the hormonal one. The longer I have lived as trans, the less I want hormones to be the defining narrative. When I began transitioning during the pandemic, the process was strangely invisible. I was alone at home, giving myself injections, wondering whether anything was really changing. If no one witnesses your transformation, are you transforming? That question haunted me. At the end of *Seek Bromance*, I included a timeline of my testosterone use in the credits. It felt necessary because so much of the experience had happened in isolation. Had it not been for the pandemic, it might have unfolded very differently.

Over time, my relationship to testosterone shifted. I was initially drawn to its aspect of

W. R. Your two works engage with masculinity in very different ways – heterosexual masculinity in one case, and masculinity as lived within a trans experience in the other. Masculinity often seems less scrutinized than femininity when it comes to challenging gender norms. How do you see those two explorations relating to each other?

S. E. When I began working with strangers around 2013-2014, it coincided with what felt like the peak moment of the selfie as an artistic form.

There were many exhibitions, especially in New York, centered on fourth-wave feminism – the moment of "I am art. My body is MY artwork."; Women taking control of their representation. At the same time, there was a lot of discussion about the "female gaze." Everyone knew the concept of male gaze but what would a "female gaze" look like? I began thinking about that seriously. What struck me was that I had not seen a female artist whose primary subject was men – particularly straight, cis men. That absence interested me. I wanted to look at men, but not in a way that simply reversed the logic of the male gaze. I remember visiting an exhibition by Richard Kern. All the portraits felt the same to me. Different women, but presented through one repetitive lens. I found it strangely monotonous. I thought: I want to do something similar in structure – to build a body of work around encounters with different men – but without flattening them into one type. That became central to my practice: how to film men without reducing them. How to avoid placing them into a predefined role. I could have portrayed men in a reductive way, mirroring how women have often been portrayed. But I was not interested in reversal.

For me *Cock, Cock.. Who's There?* shows a kind of fierceness that no male entity can ever have, it's something only a femme would be able to do. "Cock, Cock.." functions very much like an ode to being a woman, or a celebration of being one. A lot of people think I transitioned because I was not happy as one, but that's not true. I had

self-design. You feel it physically; it is undeniably material. But I also began questioning whether I wanted my gender identity to rely on something so heavily. Today, when I meet a trans person, I do not measure their identity by whether they take hormones or if they "pass". I see them as they wish to be seen. It has become a practice of perception. Instead of placing pressure on someone to fulfill an aesthetic expectation so that I recognize them, I try to shift my own gaze. So as beauty, after all, it is all in the eye of the beholder. It is my responsibility to adjust how I see.

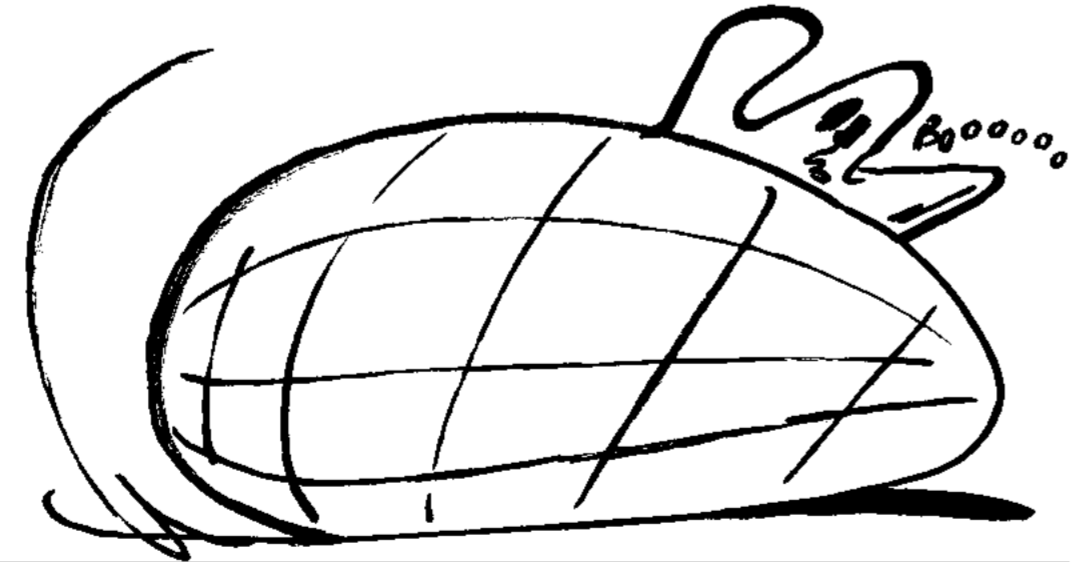
At some point, transition, for me, became less about sculpting the body and more about writing a script. I remember a line by McKenzie Wark in an essay for *e-flux*: she suggested that trans people are artists – not necessarily in the sense of making paintings, but because waking up each day and performing something that does not yet fully exist is itself an artistic act. That idea resonates deeply with me. Transition, in that sense, is closer to scriptwriting than to sculpting. It is about rehearsing a reality into being.

a long and complex, dedicated relationship with womanhood, I feel I explored it fully, but it's just not something I am any more.

Lately, I've been considering if I'd ever make an ode to manhood, and what that would even look like. But where "Cock, Cock.." celebrated womanhood and insisted on making no excuses for it, such an approach is unconscionable with manhood, as it is rife with toxic traps. No matter how hopeful you are about being a better man, you are bound to fall into some. And while *Seek Bromance* is in part an exploration of the kind of man each of us wanted to be, in the end, we realise the inherent failure in the pursuit of manliness.

I believe that if we want to understand gender and power, we must talk about men: how manhood is constructed through rejection of the feminine, rituals of fearlessness, and self-sufficiency. Through my on-camera encounters, I show their humanity, their strengths and weaknesses, ridiculousness and vulnerability. I do think men are in transition and I sometimes these days say jokingly that "men are back" – meaning there is a renewed confrontation with what manhood is and could be, also among men themselves. So I think there is some hope.

CONDUCTED BY WILLIAM RAVON, 18TH FEBRUARY 2026



Samira Elagoz est un artiste finno-égyptien, transmasculin, travaillant à la croisée du cinéma, de la performance et des arts visuels. Depuis son diplôme à l'Académie des arts d'Amsterdam en 2016, il a présenté son travail à l'international et a reçu plusieurs distinctions, dont le Lion d'argent à la Biennale Teatro de Venise (2022).

Sa pratique explore le genre, la masculinité, l'intimité et les politiques du regard à travers des formes hybrides mêlant documentaire et performance. Partant de rencontres réelles, il s'inscrit lui-même au cœur de ses projets, faisant de l'expérience vécue une matière artistique. Au fil des années, il a constitué un vaste corpus d'œuvres documentant des hommes, cis et trans, à travers des rencontres organisées sur des plateformes telles que Craigslist, Tinder ou Chatroulette – allant de brèves rencontres ponctuelles à des histoires d'amour plus longues.

Ses œuvres incluent: *Craigislist Allstars* (2016), *Cock, Cock.. Who's There?* (2016), *Seek Bromance* (2022), et *You can't get what you want but you can get me* (2024), toutes présentées à l'internationale dans divers festivals de films, théâtres et scènes d'art contemporain.

Samira Elagoz is a Finnish-Egyptian transmasculine artist working across film, performance, and visual art. Since graduating from the Amsterdam University of the Arts in 2016, he has presented his work internationally, and received several prizes, including the Silver Lion at the Venice Biennale Teatro (2022).

His practice explores gender, masculinity, intimacy, and the politics of the gaze through hybrid forms that merge documentary and performance. Working from real-life encounters, he places himself within his projects, foregrounding lived experience as artistic material. Over the years he has built an extensive body of work documenting men, both cis and trans, through encounters arranged on platforms like Craigslist, Tinder, and Chatroulette, from fleeting one-off meetings to longer love stories.

His works include *Craigislist Allstars* (2016), *Cock, Cock.. Who's There?* (2016), *Seek Bromance* (2022), and *You can't get what you want but you can get me* (2024) all presented internationally across film festivals, theatres, and contemporary art venues.

DIALOGUE

CON AMORE, CON FURORE
SAMIRA ELAGOZ / CAROLINA BIANCHI / SIMON(E) VAN SAARLOOS

À l'occasion du 10^e anniversaire de *Cock, Cock.. Who's There?*, Samira Elagoz est rejoint par Carolina Bianchi autrice et performeuse brésilienne, et Simon(e) van Saarloos artiste auteur.ice-curateur.ice pour une conversation sur la reconquête du pouvoir, l'examen des hommes et l'art de créer des œuvres sur la violence sexuelle et le désir queer.

Interprète Alice Heathwood

DIMANCHE 15 MARS – BERTHIER PARIS 17

à l'issue du spectacle
entrée libre, sur réservation

QUERELLE #9

SAMEDI 21 MARS – 17H – ODÉON PARIS 6

Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison.
Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur les spectacles *Cock, Cock.. Who's There?* et *Seek Bromance*, en compagnie de William Ravon, dramaturge du théâtre.
entrée libre, sur réservation

VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODEON THÉÂTRE DE L'EUROPE?

FONDATION
ODEON THÉÂTRE
DE L'EUROPE
abritée par la Fondation de France

CERCLE
GIORGIO
STREHLER



EN FAISANT UN DON À LA FONDATION ODÉON, REJOIGNEZ LE CERCLE DES MÉCÈNES ET PARTICIPEZ PLEINEMENT À LA VIE DU THÉÂTRE.
> DON DÉFISCALISABLE (IR OU IFI)
> AVANTAGES BILLETTERIE
> ÉVÈNEMENTS DÉDIÉS

Pour en savoir plus, scannez le QR code ci-dessous ou contactez l'équipe du mécénat: cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12



Conception graphique: Atelier Choque Le Goff
Illustrations: Martin Groch
Imprimerie: RotoChampagne, Chaumont
Licences d'entrepreneur de spectacles: PLATESV-R-2022-000415 et R-2022-000405



HERMÈS
PARIS

cordes et soie
Hermès, d'un horizon à l'autre