

Emmanuelle Chérel

Agir/ruiner les catégories, quitter les fixations, *Loredreamsong* (2010)

« C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante¹. »

« La blessure infligée par un crime au corps social consiste en la part de désordre qu'il y introduit, au scandale qu'il suscite, à l'exemple qu'il donne, en l'incitation à le répéter s'il n'est pas puni et en la possibilité d'extension qu'il porte en lui². »

***Self Portrait Camouflage* (2006) et *Loredreamsong* (2010) de Latifa Laâbissi sont, par leur radicalité et les questions qu'elles abordent, exemplaires sur la scène chorégraphique de cette dernière décennie. Travaillant les figures ethnoraciales de nos sociétés occidentales, ces pièces chorégraphiques exhortent le spectateur à prendre conscience des normes et des hégémonies héritées des imaginaires coloniaux et auxquelles le spectacle vivant (danse, théâtre, cabaret, musique) a pu contribuer. Elles explorent des effets de domination qui ne relèvent plus du colonialisme à proprement parler mais qui perdurent malgré la fin des colonies et restent ancrés dans la culture gestuelle et visuelle.**

Latifa Laâbissi a été la première, dans le champ de la danse contemporaine, en France, à revenir sur l'histoire de l'invention de l'*Autre*³ par sa mise en spectacle et à manifester les conséquences de la colonialité du regard sur les corps. Ainsi comme l'a écrit Gérard Mayen, le solo *Self Portrait Camouflage* est apparu « dans un moment social et politique où les lois de l'immigration et la fiction problématique d'une "identité nationale" impliquent, pour beaucoup de ceux qui vivent dans notre pays, un quotidien fait entre autres d'intimidations, d'humiliations et de violences devant lesquelles cette riposte poétique constitue à sa manière un véritable geste de salubrité publique⁴ ». En explicitant pour la première fois son identité française marquée par ses origines marocaines⁵, Latifa Laâbissi a alors donné à son travail une nouvelle dimension critique⁶.

¹ W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir* (1903), Paris, La Découverte, 2007, p. 11.

² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

³ Monder Kilhani, *L'Invention de l'autre, essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1994.

⁴ Gérard Mayen, « Pièces d'identités », *Mouvement* n° 40, juillet-septembre 2006.

⁵ Latifa Laâbissi s'est peu à peu détachée de sa formation à l'abstraction cunninghamienne pour s'intéresser aux avant-gardes allemandes des années 1920, qui l'ont menée aux questions qui la préoccupent actuellement.

⁶ Voir la manière dont cette identité s'indique dans *Phasmes* (2001) et *Écran somnanbule* (2012). Isabelle Launay, « Voler, doubler, démasquer, distendre, relier, métaboliser une image-danse. De *Hexentanz* (*Danse de la sorcière*) de Mary Wigman (film, 1930) à *Écran somnanbule* de Latifa Laâbissi (2012) », in Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, à paraître, 2015.

Au-delà d'une représentation des minorités, *Self Portrait Camouflage* et *Loredreamsong* montrent la façon dont celles-ci se trouvent prises au piège d'une imagerie essentialiste ou stéréotypique, mais également les tactiques et stratégies qu'elles élaborent pour y échapper. Ces deux propositions rejouent aussi figures et tropes aux composantes racistes⁷, en sondant leurs dimensions toxiques, dans le but de les tordre et de les ébranler. Sous le mode de la fiction chorégraphique et de la narration, elles interpellent les politiques de la représentation et obligent à un questionnement sur les rapports de pouvoir, sur l'intersectionnalité des rapports sociaux (sexe⁸, classe, race⁹), en invitant à cesser de performer les clichés et en œuvrant pour le devenir minoritaire. Mais plus encore, elles convient au changement en interpellant l'art, qui, à sa manière, et malgré de substantielles initiatives et réactions¹⁰, n'est pas en dehors de ces réalités¹¹. Elles obligent à repenser l'histoire de la danse¹².

⁷ Michel Wievorka, *Le Racisme, une introduction*, Paris, La découverte, 1998, p. 7 : « Le racisme consiste à caractériser un ensemble humain par des attributs naturels, eux-mêmes associés à des caractéristiques intellectuelles et morales, qui valent pour chaque individu relevant de cet ensemble, et à partir de là, à mettre en œuvre des pratiques d'infériorisation et d'exclusion. »

⁸ Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 6 : « "Sexe" et "race" désignent à la fois de "vieilles" catégories idéologiques (prétendument naturelles), de "nouvelles" catégories d'analyse critique (critiques des dispositifs historiques de domination, tels que le sexisme et le racisme) et enfin, des catégories politiques (catégories d'identification, ou plutôt de subjectivation-abjection, de soi et de l'autre). Ces trois sens sont inextricablement liés et rendent le terme de "race", mais aussi celui de "sexe", particulièrement délicats à manier, tant théoriquement que politiquement, complexifiant à outrance toute entreprise critique. »

⁹ Le discours racial est un enchevêtrement de philosophies, de régimes de représentation et de systèmes de contrôle qui travaillent à définir les humains à travers des types raciaux (Stuart Hall, « Subjects in History: Making Diasporic Identities », in *The House that Race Built*, Wahneema Lubiano (dir.), New York, Vintage, 1998). Il s'est construit sur des politiques de représentation (dans les arts et leurs institutions) qui présentaient les gens comme des sujets racialisés, et dans lesquelles les gens étaient transformés en signes culturels préconstruisant leurs positions en tant que sujet. Le discours produit le sujet qu'il est supposé décrire (Judith Butler, « Subjection, Resistance, Resignification: Between Freud and Foucault », in *The Identity in Questions*, John Rajchman (dir.), New York, Routledge, 1995).

¹⁰ Dans le champ des arts plastiques, voir les stratégies critiques des œuvres des artistes états-uniens (Janes Luna, Renée Green, Fred Wilson) révélant l'histoire et l'héritage des discours raciaux au sein du champ de l'art, in Jennifer González, *Subject to Display—Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, London, MIT Press, 2008. Voir Coco Fusco, *English Is Broken Here—Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press, 1995 ; Darby English, *How to See a Work of Art in Total Darkness, Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and The Media* (Cambridge, MIT, 2007) ; Kymberly N. Pinder (dir.), *Race-ing in Art History: Critical Readings in Race and Art History*, New York, Routledge, 2002.

¹¹ Dominique Jarassé, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », in Anne-Christine Taylor et Thierry Dufrière (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et de l'anthropologie se rencontrent*, INHA, musée du quai Branly, Paris, 2010, p. 133-148. L'Europe, en puisant son inspiration artistique en Afrique au début du xx^e siècle, dans le contexte de la fête coloniale, développe une mélanophilie indéniable qui se déploie malgré la persistance de préjugés, à travers la métaphore du « sang noir ». Dans le champ des arts visuels, la théorie d'Arthur de Gobineau a muté en facteur positif, sous l'écriture de l'historien de l'art Elie Faure, dans les années de 1930-1960. Elle a été prolongée par l'histoire de l'art (bien après sa disqualification dans l'anthropologie) à travers des métaphores de mythes racialisés, l'éloge de pulsions irrationnelles, de la sensualité primaire, du panthéisme sexuel des peuples « primitifs » et a notamment été déployée de manière positive par les avant-gardes qui ont poursuivi ce paradigme évolutionniste.

¹² Isabelle Launay, « À propos de quelques danses toxiques », dossier « Ruser l'image » coordonné par Emmanuelle Chérel et Lotte Arndt, *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, 2015, dans le cadre de la résidence de Latifa Laâbissi. « Il m'est apparu que dans le partage qui s'est opéré avec la modernité entre danse moderne/danse traditionnelle, entre danse savante/danse populaire,

En d'autres termes, dans une période où le racisme s'affirme de plus en plus sans complexe et de manière abjecte, l'acuité de ces deux pièces chorégraphiques est saisissante.

Loredreamsong, une œuvre que Latifa Laâbissi qualifie d'« attentat chorégraphique¹³ », se caractérise par une forme efficace, emportée, agressive, qui fait violence et revendique. Le duo mené avec Sophiatou Kossoko, interprète et chorégraphe, conduit un travail de déconstruction des clichés par une série de figures denses, compactes, équivoques qui jouent de renversements et de micro-inversions. Le langage verbal y est également fortement présent. Sollicitant une foule de citations, de références et de voix¹⁴, *Loredreamsong* convoque les registres du *one-man show*, de la musique de variété ou encore des personnages, des situations, des répliques de films populaires, etc., qu'elle fait résonner avec la réalité sociale contemporaine de nos démocraties. La pièce dialogue en effet avec un contexte spécifique. Les analyses des événements sociaux et des débats politiques de la première décennie 2000 montrent que la société française a été fortement marquée par des faits et des controverses publiques révélant des relations ambiguës entre le passé impérial et les rapports sociaux contemporains (inégalités sociales, préjugés, discriminations). Cet ensemble de circonstances, nommé *postcolonialité*, révèle un héritage colonial multiforme inscrit dans la structure sociale, appelé parfois la « colonialité du pouvoir et du savoir », qui se manifeste en des situations sociales concrètes et niche dans les représentations et les imaginaires. Il vient heurter l'image d'une nation qui s'est affirmée comme défendant des valeurs universelles, fondée sur l'égalité des droits et marquée par son indivisibilité. *Loredreamsong* empoigne ces réalités, et ce, avant même que certains changements signifiants soient enfin observables (en 2012, une femme noire est nommée à l'une des plus hautes fonctions de l'État, situation inédite qui aurait été impossible quelques années auparavant), des changements qui traduisent une profonde transformation de la société mais qui génèrent aussi des réactions néoconservatrices inquiétantes. Toutefois, si *Loredreamsong* s'articule à un lieu¹⁵, elle déborde cet environnement. Les fragments culturels détournés construisent des fictions alternatives dont les dimensions interlectes mènent à la transgression de frontières, moyen de mettre en relation des éléments différents et de générer de nouvelles chaînes sémantiques.

Avec sa succession d'une dizaine de séquences, sa structure hachée¹⁶ (le montage ou collage franc crée des effets

un partage racial était à l'œuvre. Mais ce partage en cachait un autre plus profond d'ordre esthétique, un rejet face à un régime gestuel qui relevait du grotesque, du convulsionnaire, du spasme, de la secousse, de la désarticulation, du déhanchement disharmonieux, de la grimace, ce que je rassemblerai sous le terme de "danses de tordus" ou de la figure du tordu, du toqué. Se nouent ensemble dans un fil historique qu'il faudrait construire dans la droite ligne proposée par Rae Beth Gordon (*De Charcot à Charlot, mise en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR, 2013) l'hystérique, la danseuse dite "épileptique" ou encore la "gommeuse" du café-concert, les danseurs de *cake-walk* venus en France, le charleston de Baker jusqu'au travail de Latifa Laâbissi aujourd'hui. »

¹³ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 14 février 2011.

¹⁴ Cet enchevêtrement de récits, d'une multiplicité de voix et de genre narratifs que traversent des figures fortes peut rappeler les stratégies d'écriture de W.E.B. Du Bois dans *Les Âmes du peuple noir*.

¹⁵ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Toute recherche s'ancre dans un lieu de production socio-économique et politique et culturel, ce qui ne signifie pas « s'enterrer dans un particularisme étroit ».

¹⁶ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 14 février 2011 : « Il n'y a pas de coutures dans la façon dont on sort ou rentre sur scène. On sort parce qu'il faut que l'on change de figure. Nous ne pouvions pas enlever sur scène le drap constituant le fantôme, sinon il est vidé, cela l'accessoirise. Nous ne pouvions pas le faire disparaître devant les spectateurs. »

de zapping¹⁷, tempérés parfois par des fondus et par le retour de certaines scènes), son intertextualité hétéroclite, son rythme tendu notamment par l'énergie physique des danseuses, *Loredreamsong* sollicite l'attention permanente du spectateur en lui laissant peu de relâchement. Ce dernier y est comme pris en otage. Une situation dont l'inconfort diffère de celui de *Self Portrait Camouflage*.

Self Portrait Camouflage exprimait la violence de l'exposition de peuples désignés comme « primitifs » dans les expositions universelles, les spectacles exotiques, les foires et les parcs d'attractions du XIX^e siècle et du début XX^e¹⁸. Il montrait les effets physiques et psychiques de l'exhibition des « sauvages », la charge brutale et innommable de l'histoire inscrite encore aujourd'hui dans la mémoire des corps du fait de leur transformation en objets de spectacle et produits commerciaux, une opération au service des politiques impériales et soutenue par le passage d'un racisme scientifique à un racisme populaire et colonial en Europe comme aux États-Unis¹⁹. En revisitant la situation de ces corps surexposés et dévoilés (mis à nu, érotisés voire pornographiés), en explorant un inconscient gestuel historique, en les liant à l'histoire de l'hystérie, des politiques de contrôle et d'asservissement des corps, de la danse moderne²⁰ ou encore du *one-man show*²¹, *Self Portrait Camouflage* s'attaquait à l'histoire du regard occidental porté sur d'autres peuples. Il affirmait que la race, qui légitime une structure de pouvoir, est un discours social, une histoire corporelle et visuelle. Autrement dit, le discours racial est fondé sur une technologie visuelle visant à produire une économie de la visibilité et de l'invisibilité, dans laquelle le regard disciplinaire opère pour fixer les positions et donner un paysage social et politique, à travers des techniques d'exposition/exhibition (le spectacle, le musée, l'écran, la rue). Cette réalité a des conséquences pour le regardé comme pour le regardeur²². Ainsi, en convoquant les traces mnémoniques appartenant à une entité collective, à un corps social complexe – « il y a une traduction d'un corps social, qui n'est pas un corps lisse, normé, c'est très important de permettre cela²³ » –, Latifa Laâbissi soulignait la condition du corps comme artefact culturel. Elle montrait non seulement que le corps a été le lieu du discours raciste, mais aussi qu'il est utilisé par les nations et les états pour raconter l'histoire du passé et situer les cultures de leurs

¹⁷ À cette période, Latifa Laâbissi était très intéressée par le montage et le rythme (entrechoquement des images, présence de plusieurs voix et manières de prendre parole et faire récit) de *La rabia* de Pier Paolo Pasolini.

¹⁸ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains, de la Vénus Hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002.

¹⁹ Des images codées à l'extrême (cartes postales de « scènes et types ») mirent aussi en scène colonisateurs et colonisés pour vulgariser la théorie scientifique de la hiérarchie des races et donner une « légitimité » idéologique aux conquêtes coloniales.

²⁰ Sur la relecture de l'histoire de la danse, voir André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, n° 42/2, Winter 2010. Ramsay Burt, « Memory, Repetition and Critical Intervention, the Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance », *Performance Research*, 8 (2), 2001.

²¹ Dans la deuxième partie de *Self Portrait Camouflage*, Latifa Laâbissi convoquait le *one-man show* en reprenant des accents et des modalités de jeu qui ne sont pas sans évoquer ceux des sketches de Djamel Debbouze ou Gad Elmaleh. En ce saisissant des codes du divertissement, elle faisait rupture avec la charge émotionnelle de la première partie et se servait de stratégies préventives contre les frustrations, les déceptions, les conflits, c'est-à-dire des « pare-chocs » inventés par les minorités. Celles-ci peuvent, en effet, parfois jouer de techniques de dépréciation (autodérision et évaluation sociale) pour permettre une réaction, manifester une expérience ou énoncer un point de vue. Voir James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne* (1990), Paris, Amsterdam, 2008.

²² Emmanuelle Chérel, « Défigurer la figure, *Self Portrait camouflage* de Latifa Laâbissi », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, janvier 2014.

²³ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 14 février 2011.

citoyens dans le présent. Dès lors, Latifa Lâabissi l'investissait de tout son artifice (avec des figures complexes/insoumises) et invitait le spectateur à réfléchir, à travers l'expérience d'un regard autoréflexif, à la manière dont le corps et la pensée sont colonisés par les représentations sociales et par des rapports de domination.

Loredreamsong, quant à elle, converse avec une histoire gestuelle et iconographique différente qui sert, encore aujourd'hui, un autre réservoir d'images et de gestes en circulation. Elle revient sur l'histoire du spectacle vivant, et plus spécifiquement sur le spectacle *Blackface* (né à la fin du XIX^e siècle), dont elle se saisit de l'histoire longue, complexe, chargée d'implications racistes (voir le personnage de Jim Crow ou *Plantation Act* (1926) d'Al Jolson et *Elsa Popping & Her Pixieland Band* (1957)) tout en rendant hommage à son potentiel transgressif.

Son titre invoque le *lore*²⁴, un concept de W.T. Lhamon Jr qui désigne un tissu de savoirs, de récits populaires, de pratiques et d'emprunts transmis s'incarnant dans la gestuelle et la performance des corps. Lhamon le définit comme une invention de la société moderne qui parvint ainsi à gérer ses contradictions et ses tensions. Selon Jacques Rancière, « le *lore* est une affaire de circulation et de dissémination, entre les lieux, les races, les sociétés ». La circulation signifie le partage²⁵, mais avec des interprétations et des usages différents, parfois à contrario de leurs significations originelles. En étudiant l'histoire du *Blackface* depuis le XIX^e siècle sous l'angle du *lore*, Lhamon poursuit les travaux des anthropologues Clifford Geertz ou Richard Price, qui ont mis l'accent sur les performances et les transactions complexes recouvrant l'histoire des transmissions culturelles²⁶. Loin des lectures interprétant ce spectacle de ménestrels comme étant strictement une caricature issue du Sud esclavagiste et donnée par des Blancs pour convaincre leurs semblables²⁷, Lhamon montre que le « *Blackface* n'avait rien à voir avec l'idée du Noir insipide qui

²⁴ W.T. Lhamon Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2004. L'analyse débute en 1820 à New York, au marché de Sainte-Catherine, près du port de Manhattan, où des « nègres » dansent pour gagner quelques anguilles. À l'origine monnaie d'échange, ces danses deviennent une marque culturelle pour le lumpen-prolétariat bigarré fasciné par le charisme et la gestuelle des Noirs. Esclaves ou nouveaux affranchis noirs, marinières ou commerçants blancs, tous vivaient dans les mêmes conditions d'une classe ouvrière luttant pour que la culture dominante les laisse libres d'échanger les marques de reconnaissance culturelles qu'ils partageaient. Fin du XX^e siècle, de part et d'autre de l'Atlantique et sur MTV ; Michael Jackson et M.C.Hammer se déhanchent sur des pas de danse et des gestes identiques aux danseurs d'anguilles. Lhamon se demande : « Pourquoi ces gestes ont-ils perduré ? Quels processus d'identification ont-ils mis en œuvre ? À qui appartiennent-ils ? Aux Noirs qui les ont créés, ou aux Blancs qui, une fois grimés en noir (le *Blackface*), les ont copiés et assimilés ? ». L'ouvrage se penche sur l'histoire de la longue mutation d'un *lore* apparu dans un marché multiculturel et devenu un élément de la culture populaire internationale, où l'échange et la reconnaissance de gestes signent une appartenance.

²⁵ *Ibid.*, préface de Jacques Rancière. Le *lore* est affaire de partage. « Quand je pense aux cycles de *lore*, je pense à la modernité qui utilise ses propres marques internes d'altérité. L'économie de la modernité suppose que des communautés sociales et ethniques radicalement différentes s'accordent. La société moderne réussit cette intégration quand elle reconnaît, interprète et admet les nombreuses parties constitutives que les États non modernes n'approuvent pas. Pour maintenir ensemble des différences substantielles, la société moderne commence toujours par les déclarer "autres" ; ensuite, il est fréquent qu'elle mette en place des systèmes culturels qui autorisent le franchissement pour rejoindre les autres. [...] Des identités comme le "folk" sont doubles, soit on en fait des produits commerciaux, soit on les contourne. Le cycle de *lore Blackface* est certainement l'un des premiers phénomènes de transformation du folk en pop commercial. »

²⁶ Sidney W. Mintz and Richard Price, *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*, Boston, Beacon Press, 1992.

²⁷ Au XIX^e siècle, Frederick Douglass et, par la suite, la tradition de gauche ont dénoncé l'appropriation des chants et des danses du peuple noir transformés en caricatures racistes (dont le « *happy-go-lucky darky* sur la plantation » ou le « *dandified coon* »). Lhamon

jalonne les récits racistes ou encore les récits abolitionnistes romantiques anglais se faisant passer pour des protecteurs des peuples indigènes afin de mieux maintenir leur emprise impériale ». Il affirme qu'il a « souvent agi contre le stéréotype racial et a sapé le racisme de l'intérieur²⁸ ». Ainsi alors que des Noirs se sont dotés de masques blancs et que la majorité d'entre eux était enfermée dans une identité surdéterminée et intenable²⁹ (voir l'analyse de Frantz Fanon sur les effets du colonialisme dans la formation du sujet engendrés par le racisme, les rapports de pouvoir et les distinctions, c'est à dire la violence des conflits psychiques et des symptômes, la dislocation de la subjectivité ou la subjectivité choquée, la répétition compulsive, la sensation d'étrangeté à soi-même, les complexes d'infériorité, les difficultés à élaborer un schéma corporel³⁰, etc.), le *Blackface* aurait été le lieu de l'alliance et de la solidarité des pauvres (par un phénomène d'identification complexe au Noir) et des migrants contre les classes dominantes qui ont de tout temps dénigré ce type de spectacle. Incarnant leurs dilemmes, les ambivalences (identifications multiples) du *Blackface* ont permis de glisser à travers les contrôles sociaux et idéologiques. Dès lors, cette forme a favorisé l'échange de gestes, leur dissémination, à travers la performance. Ceux qui allaient les voir n'allaient pas chercher une image de leur condition, mais un moyen de construire les signes et les marques de leur performance sociale. Ils les recevaient non comme des personnages ridicules mais, comme « des compétences positives, utilisables pour composer leurs propres manières d'être ensemble dans la société ». « On se fait une identité commune en s'appropriant les traits d'un autre, l'appropriation ne fait pas disparaître l'altérité », écrit Jacques Rancière³¹. Tout au long de son histoire depuis le XIX^e siècle, le *Blackface*, par ses nombreux retournements et renversements des positions, par ses métamorphoses, par ses dépassements constants et incontrôlables, aurait donc fourni un mode d'intelligibilité des mélanges sociaux et des ambiguïtés politiques car les choses s'y emmêlent et se tordent sans cesse, en brisant le contour des séparations.

Dans la première séquence de *Loredreamsong*, deux fantômes glissent et flottent sur l'espace scénique. « Je suis partie d'abord des figures des fantômes, c'est une surface de projections, au sens littéral. Ce potentiel m'intéresse

reconnaît que le *Blackface* a, dans certains cas et à certaines périodes, transcrit l'identification raciale à travers des stéréotypes raciaux (P.T. Barnum, Sam Sanford, E.P. Christy, etc.), en lissant les perturbations engendrées dès ses débuts, mais son analyse insiste sur l'aspect multiforme et contradictoire du masque ménestrel. En tant que bouffonnerie et comédie, il était un moyen d'autodérision mais aussi, notamment à travers la reprise du *cake-walk*, une caricature des Blancs. Ainsi les enchevêtrements sont nombreux : alors que les Blancs faisaient une satire des Noirs, et les Noirs des Blancs, certains Blancs ou Noirs reprenaient ces satires faites sur eux mêmes.

²⁸ Sur la complexité du *Blackface*, voir Eric Lotte, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and The American Working Class*, Oxford University Press, 2013. Annemarie Bean, James V. Hatch, Brooks McNamara, Mel Watkins (dir.), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Wesleyan University Press, 1996.

²⁹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, a souligné ce désir d'être blanc pour les Noirs (et notamment l'élite) provoqué par la structure coloniale.

³⁰ Frantz Fanon a décrit l'expérience de cette définition de soi par un autre. *Ibid.*, chap. v, « L'expérience vécue du Noir », p. 89 : « Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel. La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice. [...] Je suis surdéterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de "l'idée" que les autres ont de moi mais de mon "apparaître". J'arrive lentement dans le monde, habitué à ne plus prétendre au surgissement. Je m'achemine par reptation. Déjà les regards blancs, les seuls vrais, me dissèquent. Je suis fixé. [...] Le blanc est enfermé dans sa blancheur, le noir dans sa noirceur. »

³¹ Préface de Jacques Rancière, W.T. Lhamon Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, op. cit., p. 13.

énormément³². »

Prise dans une lumière électrique, alternant les coupures et les vibrations (accentuées par un son de grésillement et de frôlement métallique évoquant un parasitage – rame d'un train, répétitions sourdes), la vision en noir et blanc des deux spectres surgissant et parcourant la scène évoque un mouvement permanent fait de disparitions et de réapparitions, mêlant l'espace scénique et les coulisses, l'envers et l'endroit du décor. Elle oscille également entre des tensions (sensation de légèreté évanescence des corps et de pesanteur, sensualité et peur, images ludiques et inquiétantes), procédant de l'ambivalence par un effet de dédoublement. La figure du fantôme dérive entre le visible et l'invisible, entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, hante les esprits, défait les frontières, les espaces et les histoires. Derrière un fantôme s'en cache un autre. Par un jeu de rideaux de scène, les visions spectrales qu'ils convoquent sont celles du Ku Klux Klan, mais aussi du niqab³³, de la burqa, ou bien la figure du fantôme, de sa version la plus naïve (*comics*) à celle, troublante, du *revenant*.

Ces fantômes sont réversibles. Dotés de deux paires d'yeux, dont une sur l'envers de la tête, ils ont une double face. Ce procédé, qui empêche d'attribuer une seule connotation à cette figure, joue du principe de volte-face et enchevêtre les charges symboliques des références convoquées. Ce retournement du signe et sa dualité est l'une des formules du *Blackface*. Le double sens est un piège pour stimuler des interprétations, en jouant avec les habitudes, les habitus, les héritages implicites ou explicites et les dichotomies entre bonne conscience, acceptations et arrangements.

Dans la séquence suivante, ces deux fantômes s'installent derrière un micro et se mettent à chanter (« *I know you, you know me, come together...* »). Leurs corps scandent en cadence au rythme des voix. Ils produisent une série de sons rapidement identifiés comme étant les partitions de choristes (réduits bien souvent au rôle de figurants) de la chanson de variété ou du rock. Ces accompagnements vocaux, constitués de répétitions de phrases, d'entonnements, de murmures, sont respectés à la lettre, avec toutes leurs interruptions. L'absence des interprètes des chansons et des textes principaux rend la scène incongrue. Dans cette structure vocale trouée apparaît le rôle de ces figures de second plan et surgit un texte infrapolitique. Leur figuration semble toute à la fois dérisoire et murée dans le silence ou dans le décor : « Quand nous reprenons les chansons à travers la scène des choristes des années 1970, nous travaillons à différents endroits, en restituant un registre performatif qui traduit des situations minoritaires³⁴. »

Puis la scène, qui produit des rires parmi les spectateurs, bascule quand, soudain, le fantôme interprété par Latifa Laâbissi commence à raconter des blagues racistes à celui de Sophiatou Kossoko qui en rit.

« Alors il y a quatre Arabes qui sont dans une voiture et la voiture a un accident
devinez la marque de la voiture ?

³² Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 14 février 2011.

³³ Le niqab a concentré de multiples tensions en France ces dernières années.

³⁴ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011. « Le résultat est une "bande son" fragmentaire. Il a fallu choisir le répertoire, des Stones à... puis l'apprendre de façon mécanique. Il faut se souvenir de la chanson et intervenir juste là où les choristes chantent, ce n'est pas évident. »

citroën, parce que vous n'imaginez pas tout ce que Citroën peut faire pour vous ?
que peut faire une pizza qu'un Noir ne peut pas faire ?
elle nourrit une famille de quatre enfants ? »

Douze « blagues » se succèdent. Les deux spectres éclatent de rire à chacune d'entre elles (un rire jaune, en saccade, exacerbé, proche de l'hystérie) et placent dans une situation d'inconfort les spectateurs face à la cruauté et l'extrême brutalité de ces propos. La suite de ces railleries, appuyée par l'interpellation du fantôme Latifa Laâbissi (« Attends ! Attends ! ») accentue par exagération la tension et appuie, par la satire, l'obscénité des propos.

« Qu'est-ce qu'un Noir avec une poubelle ?
Une photo de famille »

« Le racisme, c'est comme les Arabes, cela ne devrait pas exister »
« Combien de temps met une femme arabe pour sortir sa poubelle ?
— 9 mois »

La situation est incisive. Certains spectateurs se laissent aller à une forme collective de convivialité et de complicité, provoquée par l'adhésion à une situation qui communément invite au rire³⁵, et ce vraisemblablement aussi parce que dans le spectacle comique, le *Blackface* ou les « spectacles emplumés » des cabarets, à partir des années 1880³⁶, la figure du Noir était associée au rire³⁷.

Ici, la scène met à jour une situation sociale où ces « blagues » sont autorisées, admises et véhiculées. Elle révèle également l'intériorisation des stéréotypes (hérités notamment du prétendu racisme scientifique³⁸), leur ancrage dans l'inconscient individuel et social qui nourrit le racisme ordinaire qu'il soit ethnique, culturel ou de classe. Ces images forment le socle des peurs, des envies, des fantasmes qui prévaut encore à l'égard de celui qui est désigné comme « l'Autre » et manifeste des désirs ambivalents (désir/répulsion) de domination s'exerçant par l'humiliation.

³⁵ Isabelle Launay, « À propos de quelques danses toxiques », *op. cit.*, souligne le rôle et les valeurs du rire fin XIX^e et début XX^e siècle dans le spectacle vivant : « Si le comique est "primitif", il désigne alors l'expression d'un inconscient gestuel refoulé, qu'il soit celui des hystériques, des clowns agités, des chanteurs et danseuses "épileptiques", des performeurs noirs dansant le *cake-walk* ou les grimaces de Baker dansant le charleston. À partir de là, on pourrait construire un lien entre Polaire [...] dans les années 1890, et Baker en 1925. Ce lien est donné par le biais de la caricature que fit le dessinateur Sem de Polaire, en cannibale, torse nu, avec un collier de dents autour du cou, les cheveux hirsutes et crépus et un ample pagne en rafia. Polaire reprend à sa façon des danses de *cake-walk* qu'elle a découvert dans la troupe des Elks filmée par Georges Méliès. »

³⁶ Et auquel Joséphine Baker a largement eu recours dans la *Revue nègre* (1925), puis dans son cabaret *Chez Joséphine*, ou aux Folies-Bergères, où elle a assumé son statut de « mannequin emplumé » (1926-1927).

³⁷ Toutefois, il faut le préciser, au-delà de l'injonction à jouer le rôle du *Noir heureux* à l'esprit joueur et enfantin, le rire relatait également une histoire plus complexe de stratégie de survie, d'autodérision, de satire, de soupape, de rupture du silence, d'affirmation de soi, d'opposition et de relations équivoques entre les groupes sociaux. Le rire de Baker l'a-t-il emporté sur l'expression de la crainte viscérale de l'autre ?

³⁸ Toutefois, le racisme s'est considérablement modifié au cours du temps, la distance est grande entre ses expressions classiques, qui prétendaient reposer sur la science, et ses formes contemporaines, qui se réfèrent plus à l'idée de la différence et de l'incompatibilité des cultures.

« Depuis une dizaine d'années, je m'étais dit que je ferais quelque chose avec les blagues racistes³⁹. J'en avais collectionné que l'on trouve sur des sites atroces sur Internet où les gens déversent leur fiel quotidiennement et excellent dans l'horreur. J'y suis allée de manière brute. J'ai dit à Sophiatou : "On est avec les fantômes, je dis des blagues racistes, tu rigoles." [...] J'avais écrit un synopsis basique. Au début, Sophiatou avait du mal, elle ne parvenait pas à trouver un rire. Bien sûr, il ne fallait pas que nous nous identifions au premier degré à ces blagues. C'est le décollement qui va permettre l'opération, il faut lui laisser de la place. Les blagues fonctionnent comme un piège. Si Sophiatou ne rit pas, on ne peut pas attraper les gens. Ils finissent par rire mais en même temps... il se passe autre chose, on s'enlise. Les réactions du public sont intéressantes et montrent qu'il existe encore et toujours des hiérarchies... Les blagues sur les Africains, sur les Arabes semblent moins gênantes pour beaucoup, mais certaines personnes me disent que blaguer sur les Juifs, c'est impossible. Cela témoigne de ce que la société tolère, des effets de bonne conscience et du politiquement correct. Certaines sont acceptées dans le domaine public, quand on dit Mamadou, rien que le nom amuse. [...] Au début, pour Sophiatou, cette hiérarchie de la violence était vraiment très dure à supporter, puis elle m'a dit : "C'est bon, je sais pourquoi on le fait. Cela existe tous les jours. C'est notre quotidien"⁴⁰. »

L'ensemble de la situation vise à faire réagir le spectateur et à l'amener à considérer sans détour son acceptation (directe ou indirecte) de l'existence de tels faits sociaux et la violence que ces mots exercent⁴¹ : « Les réalités ne sont pas les mêmes pour chacun, on s'arrange comme cela, comme on peut. Je ne fais pas la morale⁴². » Elle donne à voir un texte (une *doxa*, une vulgate) exprimé parfois sous des formes déguisées (rumeurs, ragots, fables, chansons, mimiques...) et circulant au sein du tissu social. Ce texte, plus ou moins dissimulé, de moins en moins caché, de plus en plus toléré au sein de l'espace public, est prononcé ici haut et fort, publiquement, dans l'espace de l'art dont il bouscule les présupposés (exercice du (bon) goût, bienséance, refoulement du populaire, neutralité, etc.). Cette accumulation surjouée exhibe l'horreur, la férocité, l'obscène et l'abject⁴³, par un rire plein d'épouvante. Elle veut déchirer le « Voile » de la convenance qui travestit les lieux sociaux et de pouvoirs⁴⁴, et teste ainsi leurs réalités. Révélant le trouble social et certaines de ses réalités hideuses et méprisables, cette séquence cherche à ouvrir la vue « afin de ne pas faire semblant de ne pas voir » tout en montrant cette tension extrême du paradoxe à figurer l'irreprésentable et l'innommable. Elle vient fouiller les principes fondateurs de la République et s'appuie sur la conviction que la matrice de la race, la généalogie sexuelle et coloniale de la nation française est toujours active et ancrée dans la société contemporaine⁴⁵.

³⁹ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011 : « 90 % du projet existait, en termes de matériaux, avant que l'on commence le travail. C'était la même chose pour *Self Portrait Camouflage*, des enjeux sont cernés et je me demande comment les matérialiser. »

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2008.

⁴² Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011

⁴³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London, Routledge, 1990. Au niveau spatial et temporel, l'abjection est l'état dans lequel la subjectivité est troublée, « où le sens s'effondre » ; il est crucial dans la construction de la subjectivité raciste ou homophobe.

⁴⁴ Il faut tracer les contours des deux mondes qui existent dans le « Voile » ou hors du Voile. W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, *op. cit.* À partir du XVII^e siècle, « la nation française prend littéralement corps dans le modèle féminin de la "mère", blanche, saine et maternelle, opposée aux figures d'une féminité "dégénérée" – la sorcière, la vaporeuse, la vivandière hommasse, la nymphomane, la tribade et l'esclave africaine ».

La figure du fantôme est une métaphore de l'anonymat. À couvert, il est possible de déculpabiliser, de se déresponsabiliser, de laisser monter les pulsions haineuses. Allégorie de l'hantologie⁴⁶, elle représente aussi les aspects diffus, ténébreux, souterrains, perfides, répétés par une propagation opaque, impalpable, continue, de la violence sournoise de cet « humour » qui produit indéniablement douleurs et chocs. Le réel apparaît ici dans les phénomènes mnésiques manifestés par la présence fantomatique et dans la violence raciste, expression de libidos agressives et morbides. Le fantôme est également le symbole de l'impact dévastateur de la douleur occultée et du deuil impossible⁴⁷ (deuil d'un choc traumatique). Cette figure représente le poids des « secrets de famille » (la société n'en est-elle pas une ?) transmis volontairement ou involontairement, d'une génération à l'autre. Elle désigne le surgissement du tourment collectif. Son retour périodique, compulsif et échappant jusqu'à la formulation des symptômes (le « retour du refoulé ») agit comme un ventriloque, comme un étranger familial. Les fantômes de *Loredreamsong* indiquent que le racisme a imprimé au psychisme une modification occulte. Occulte, car il cherche souvent à la masquer, à la dénier.

Toutefois, cette séquence est plus complexe. En outre, elle rappelle la façon dont les minorités sous l'emprise de la domination⁴⁸ qui s'exerce sur elles⁴⁹ ont pu se réapproprier un régime d'insultes comme moyen de survie et semblent s'allier ainsi dans le quotidien à un autre groupe pour se protéger et parvenir à leurs fins⁵⁰. « Cela me renvoie à mon frère, qui pour entrer dans une boîte de nuit, va dire une boutade raciste : "Vous n'avez pas besoin de votre Arabe de service pour remplir vos quotas ?"⁵¹ » Une tactique qui consiste à aller dans le sens du dominant, par une pseudo-déférence, à aller dans le sens du lieu commun pour le manipuler. Ainsi, cette scène de *Loredreamsong*, en rejouant la situation dominé/dominant, témoigne de la relation complexe au texte dominant et de processus de résistance. « Plus le pouvoir est menaçant, plus le masque est épais », écrit James C. Scott, qui souligne plusieurs tactiques, comme la duplicité⁵² ou faire l'idiot⁵³ mais aussi les techniques de contrôle de la colère :

« Si les groupes dominés ont pu gagner une certaine réputation de subtilité que leurs supérieurs ont souvent perçue comme ruse et comme tromperie, c'est probablement parce que leur vulnérabilité leur a rarement offert le luxe d'un affrontement direct. La maîtrise de soi et les manœuvres requises de leur part diffèrent ainsi fortement de l'approche directe, sans détour et sans inhibition du puissant. Il suffit de comparer la tradition aristocratique du duel avec l'entraînement visant à avoir assez de maîtrise de soi lorsque l'on se trouve sous le feu des insultes, que l'on se retrouve chez les Noirs américains comme chez d'autres groupes dominés. Cet entraînement à la maîtrise de soi est tout à fait flagrant dans la tradition des dozens chez les jeunes Noirs des USA. Les dozens sont des groupes de

⁴⁶ La notion d'*hantologie* a été définie par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

⁴⁷ Nicolas Abraham et Maria Török, « Notule sur le fantôme », *L'Écorce et le noyau* (1978), Paris, Flammarion, 1987.

⁴⁸ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1950) : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme. »

⁴⁹ Faut-il considérer que l'absence de références au racisme envers les Blancs est une lacune de *Loredreamsong* ?

⁵⁰ James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne* (1990), opt. citée, p. 154.

⁵¹ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011.

⁵² James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance, op. cit.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

deux jeunes Noirs s'échangeant en rythme des insultes à propos de leurs familles respectives. Remporte la victoire celui qui ne perd pas son sang-froid [...] Ils servaient de mécanisme destiné à enseigner et à affermir la capacité à contrôler ses émotions ; une telle capacité était souvent nécessaire à la survie⁵⁴. »

À la séquence suivante, les deux danseuses reviennent sur scène, totalement transformées : Les visages peints en noir à la manière des *Blackface*, une perruque « afro » (symbole de la mode 1970) sur la tête, elles sont désormais habillées d'une combinaison (juste au corps) moulante noire qui, elle aussi, a deux faces : les fesses dénudées apparaissent sous un léger voile. Elles portent des armes dans les mains. La référence au *Blackface* (jusqu'alors caché sous le drap des fantômes) est désormais explicite. *Loredreamsong* engage une autre figure spectrale, celle des *minstrel shows*. Sur un rythme de musique hollywoodien, les danseuses adoptent une série de postures (tenir son arme⁵⁵, ramper au sol, observer de tous côtés, rester sur ses gardes) évoquant tout autant l'univers des polars, des films d'aventure ou de guerre⁵⁶, les figures du Black Panther, la *Blackexploitation*⁵⁷ mais aussi explicitement les films de Spike Lee, et notamment *The Very Black Show—bamboozled* (2001) qui dénonce la manière dont la télévision, pour faire de l'audience, reproduit les ficelles du ménestrel et les caricatures raciales (« *les gens veulent des Noirs qui font les pitres* »). Héroïnes, sexy, arme au poing, postées en arrière-scène, se déplaçant de manière féline, mais parfois aussi telles les mannequins d'un défilé de mode, sensuelles, les deux danseuses agissent comme en situation de défense (ou d'autodéfense) sur un terrain d'opérations militaires : elles guettent, protègent leurs déplacements et se couvrent mutuellement. De temps en temps, les armes sont pointées vers le public, qui est scruté et maintenu à distance. Une situation qui renverse les positions et les rôles⁵⁸. Ce renversement du regard, accompagné par une arme, convoque des sentiments équivoques entre sensation de jeu et mémoire des craintes provoquées par tout système armé, avec les dangers qu'il représente (militaires, policiers dans la rue). Il fait monter un état de tension et des évocations de guerre civile. Il rappelle également au spectateur que toute situation de représentation (sociale ou artistique) se manifeste par un jeu d'adresse du regard. La tension de la scène se dénoue par la prise de parole de Latifa Laâbissi qui demande à sa compère : « Tu ne trouves pas tout de même... que toute

⁵⁴ *Ibid.*, p. 154. Cela permet donc de se consolider, de constituer une carapace solide contre la violence qui lui est renvoyée.

⁵⁵ Sont utilisées de vraies armes (sans munition) afin que les corps des danseuses soient confrontées à leur poids : il s'agit là de convoquer une présence phénoménologique des corps et non une illustration par le jeu du corps.

⁵⁶ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011 : « Je voulais éviter que la perruque soit trop sexy, mais, oui, ces figures évoquent les polars et les nouveaux héros noirs des années 1970. »

⁵⁷ Isaac Julien, « Oedipus directs, Isaac Julien on Baadasssss ! », *Artforum*, été 2004. Voir son installation *Baltimore*, 2003. « Après la sortie de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* en 1971 et *Superfly* en 1972, les leaders et les mouvements noirs ont mené une campagne pour faire interdire la production des films jugés exploités et racistes, bien que le public noir s'y soit pressé en foule. Le triomphe du politiquement correct a favorisé la mort de la *Blaxploitation* [...]. La *Blaxploitation* en tant que genre a néanmoins bénéficié d'une longue et vibrante vie après la mort, se réinventant dans les idiomes musicaux noirs du rap et du hip-hop et refaisant surface dans les films *hood* des années 1990, ainsi que dans ceux de Quentin Tarantino. Rétrospectivement, le film de Van Peebles père (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*) pourrait être décrypté comme une allégorie politico-poétique sur le désir d'égalité du mouvement Black Power. [...] Le "stéréotype noir" a développé sa propre poétique, tandis que les images circulent à nouveau de génération en génération. Elles contribuent à fonder l'histoire d'un cinéma noir perdu et créent une intériorité complexe, liée à la quête d'autoreprésentation de Melvin Van Peebles (1971), et, bien sur, elles renouvellent les perpétuels combats économiques et psychiques de l'Amérique noire pour obtenir réparation sur le plan cinématographique. »

⁵⁸ Ces figures participent de l'apparition de nouvelles figures héroïques et épiques du Noir. Voir *Django Unchained* de Quentin Tarantino (2013).

cette violence heu ?? », question à laquelle Sophiatou Kossoko répond par un ton léger, appartenant aux conversations quotidiennes : « Heu, non, ça va... », une réplique qui déclenche le rire du public.

Plus tard, dans une autre séance intitulée « Snow White », les deux danseuses vantent en français et en anglais toutes les fonctions gadget (télévision, robot, masturbateur...) de leurs armes devenues, à l'instar de nos téléphones portables, multifonctionnelles :

« Les armes sont venues assez tard. Je passe beaucoup de temps sur Internet à glaner des choses, et j'avais vu un reportage sur ces femmes américaines de la société civile texane, sur la frontière mexicaine, qui se sont portées volontaires pour réguler l'immigration. Elles sont organisées en bandes, elles font la chasse aux clandestins, c'est atroce. Cela donne l'impression d'être à une réunion Tupperware. Elles parlent de tout et de rien, et puis soudain, elles sortent leurs armes costumisées, avec de la fourrure rose, incrustées de faux diamants, et elles partent avec leur talkie-walkie. Elles disent qu'elles font un sacré travail, elles rabattent les illégaux, ensuite elles appellent les mecs, et les Mexicains sont arrêtés dans des conditions intolérables. Tout cela sent un relent de Klu Klux Klan. Les gens font le sale boulot et veulent se coller une étoile de shérif. »

Cette séance convie à réfléchir à la manière dont les armements (considérés comme parures et symboles de force) et leur violence sont sources de jouissance associée à la toute-puissance. Elle se termine par le sifflotement de la chansonnette « On rentre du boulot, heigh-ho, heigh-ho. Heigh-ho, heigh-ho. Heigh-ho, heigh-ho. » de Walt Disney accompagnant le conte de *Blanche-Neige* (personnage emblématique de la pureté féminine) et les sept nains qui ont rempli leur mission.

Dans *Loredreamsong*, certains ingrédients du *Blackface* sont reconduits, d'autres délaissés⁵⁹ ou modifiés.

Ici, le masque noir ne cherche pas à cacher un visage blanc⁶⁰. Il indique la nécessité de rester camouflé tant pour les identités minoritaires et que pour les individus. Il permet de conserver une forme d'anonymat afin d'éviter tout à la fois l'autoportrait et l'assignation. Il favorise les projections et les identifications mais également la distanciation. Le masque noir sur peaux et visages noirs rend possible l'énonciation d'une critique acerbe tout en dissimulant et protégeant ces protagonistes. Autrement dit, Latifa Laâbissi adopte la tactique du camouflage, composante du *Blackface*, utilisée couramment par les groupes minoritaires. James C. Scott, qui s'est interrogé sur la manière d'étudier les relations de pouvoir lorsque les personnes et groupes dominés sont obligés d'adopter une posture

⁵⁹ Notamment toute une gestuelle : genoux brisés, écartés, etc. Latifa Laâbissi ne reprend pas la tradition du « *minstrel show* » observée par Isabelle Launay, dans « À propos de quelques danses toxiques », art. cit. : « La tradition du *minstrel show* arrive en France, à Paris, en 1844, avec les *Virginia Minstrels* (au moment, donc, de l'apogée du ballet romantique et de ses actes "blancs", *La Syphide*, 1832, *Giselle*, 1841), accompagnée d'un langage, dans la presse, qui pointe les contorsions des corps, et qui compare les danses *minstrel* à une "gigue de maison de fous". Le lien entre *minstrel* et folie est ainsi posé, dès 1880, comme celui d'une "chorégraphie épileptique" marquée par une gesticulation désordonnée, rapide, contorsionnée. Gestes qui entrent aussi directement en écho avec "l'épilepsie de la pantomime" de clowns anglais, les Hanlon-Lees (visibles à Paris en 1876, aux Folies-Bergères), six frères irlandais formés à Chicago, et dont la prestation est ainsi commentée par un contemporain, Richepin : "L'acrobate noir fut bien reçu [...] cet art exotique bousculait toutes nos idées de logique, il était en opposition directe avec notre goût de la clarté, des nuances." »

⁶⁰ À partir de 1840, les performeurs noirs vont utiliser des masques noirs. Dans le *Black Show* des années 1960, des masques noirs étaient portés par des artistes noirs énonçant des blagues racistes.

stratégique en présence des puissants, a fait remarqué que « ces derniers ont intérêt à magnifier délibérément leur stature et leur position de maîtres⁶¹ » ? La mise en servitude est liée à son contraire : le refus. « Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un “texte caché” aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir. [...] Le texte caché est en réalité souvent exprimé ouvertement sous des formes déguisées : rumeurs, ragots, fables, chansons, mimiques, plaisanteries, et tout le petit théâtre des dominés comme autant de canaux leur permettant une critique insidieuse du pouvoir tout en demeurant à l’abri de l’anonymat ou d’une interprétation inoffensive de leur conduite. Ces schèmes permettant de maquiller l’insubordination idéologique⁶². » Dialectique du déguisement et de la surveillance, double sens, ruses s’opposant au texte public (l’autoportrait des élites dominantes⁶³) seraient des stratégies de survie⁶⁴ : « Il nous faut aussi habilement déguiser et cacher à la vue de nos adversaires sociaux nos vraies intentions lorsque c’est nécessaire. Recommander cela, ce n’est pas encourager à la duplicité mais plutôt à se comporter de manière stratégique afin de survivre⁶⁵. » Certaines exagérations de *Loredreamsong* évoquent également le grotesque, une autre stratégie des minorités et du *Blackface*. D’ailleurs, selon W.T. Lhamon Jr., les sous-cultures résistantes sont grotesques par définition. Le grotesque désigne alors la difformité qui émerge du refoulé. Dans les cultures populaires, il tente de transformer le monde social et politique⁶⁶.

La figure du masque noir fonctionne avant tout comme un appât dissimulant de nombreux hameçons. La chorégraphe utilise les termes de « pièges » et d’« éléments cryptés à décrypter⁶⁷ » pour la définir. Il s’agit de déjouer l’attention du spectateur pour l’attirer et la capturer par un moyen détourné afin de le tromper, de le placer dans une situation difficile et inconfortable, de le confronter à ses habitudes et à des comportements ambivalents (de type, « je ne suis pas raciste mais... »). Cette figure *Blackface* modifiée relie en effet des tensions et joue dans l’entre-deux. Comme le démontre Lhamon, le dédoublement qu’elle génère procède à l’instar du dessin-rébus de Wittgenstein du canard et

⁶¹ James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, op. cit., p. 120.

⁶² *Ibid.* : « Les dominants, pour leur part, élaborent également un texte caché comprenant les pratiques et les dessous du pouvoir qui ne peuvent être révélés publiquement. La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés, avec le texte public des relations de pouvoir, permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination. »

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ Latifa Laâbissi a proposé un programme autour de son travail intitulé *Grimace du réel*, musée de la danse/Le Garage, Rennes, les 20-21 mars 2010, avec une table ronde à laquelle participaient Catherine David, Luiz De Abreu, Isabelle Launay, Christophe Wavelet. « Cette initiative se propose d’interroger les passages qui s’opèrent entre construction de l’altérité, politique des genres, et représentations esthétiques cherchant à en sonder les contours ». Latifa Laâbissi a invité le chorégraphe brésilien Luiz De Abreu, pour montrer son solo, *O samba do crioulo doido* (2004, 30 mn), qui explore les relations particulières entre colonisation européenne, cultures amérindiennes et africaines. Christophe Wavelet le présentait en ces termes : « Samba du créole cinglé [...] Qu’est-ce que danser lorsque l’on est noir et brésilien aujourd’hui ? Vous avez dit *samba* ? L’exotisme ne concerne pas seulement les représentations stéréotypées que le tourisme mondialisé démultiplie aujourd’hui à l’envi. Il se joue aussi depuis le cœur de chaque culture. Avec cette pièce, l’extraordinaire performeur qu’est Luiz de Abreu nous rappelle qu’elles peuvent être aussi endogènes qu’exogènes. Et lorsque les assignations identitaires pèsent de tout leur poids, à la fois symbolique et réel, “seule la violence aide où la violence règne”, comme disait Brecht. Ou comment se défaire des emprises en les retournant comme des gants. »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶⁷ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 14 février 2011, « [c]e sont deux masques qui piègent quelque chose ».

du lapin qui apparaît à la fin des *Investigations philosophiques*⁶⁸. Un dessin qui, d'après W.T. Lhamon Jr., résume assez bien tous les problèmes d'interprétation de la mascarade raciale et sexuelle. Les visages peints en noir de Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko oscillent entre deux images ; un masque évoquant les connotations racistes de la culture populaire états-uniennes et les véritables visages de ces danseuses à la peau noire. Par couplage et imbrication, ils génèrent une série de questions du type : « Est-ce un canard ou un lapin ? Est-ce un canlap ? Il a quelque chose de bizarre, ce canard-lapin⁶⁹ ». La vision tangue, on voit les deux en même temps⁷⁰. En d'autres termes, le schéma du lapin-canard nous permet de voir plusieurs formes sans toutefois nous obliger à les voir. Pour W.T. Lhamon Jr., qui a mis en évidence ce phénomène dans le *Blackface*, cela conduit le spectateur à perdre confiance en la singularité de l'image. Cette notion d'*entrevision* ou de *vision cachée* est la voie de la réception esthétique. L'*entrevision* en est l'angle le plus complexe. Elle se produit dans l'analyse, avant que les récepteurs traduisent le frisson de la perception en véritable signification⁷¹. La vision cachée est donc le véhicule de la signification. Elle porte le sens malgré nous-même quand on ne le perçoit pas. Ainsi, une fois qu'elle a été interprétée et codée, une forme culturelle refoulée peut continuer à exister pendant un long moment, même si les spectateurs ne la discernent pas⁷². Un processus qui les confronte à la complexité de leurs représentations. Ici, les figures sont tout autant outrées que dissoutes les unes dans les autres, voire dissipées par les coupes noires (effet de montage) du spectacle. Elles sont donc tour à tour intensifiées par leur (ré)apparition, puis rendues irréelles et disséminées.

Ainsi, excès du visible, les masques de *Loredreamsong* ne laissent pas intact, mais agissent. L'humour, l'ironie (contenue déjà dans l'écart entre le titre de la pièce évoquant le rêve, le chant, une mélodie douce, à contrario de la violence de certaines séquences), le grotesque de certaines situations et gestes, la volte-face, la dérision (le blackfesse comme insoumission et rébellion), les effets de double niveau de langage, le dédoublement des figures et l'*entrevision*⁷³ (condition d'effectivité du *Blackface*) jouent le phénomène de duplicité du masque ménestrel qui constitue sa force de subversion, dimension que Latifa Laâbissi réutilise ici, en faisant écho au contexte sociopolitique qui est le nôtre. La proposition renvoie aussi à la dimension intrinsèquement subversive de l'acte d'imiter dont Homi K. Bhabha a montré toutes les ambiguïtés (en contexte de domination coloniale)⁷⁴. Latifa Laâbissi, dans sa manière

⁶⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, (1953).

⁶⁹ W.T. Lhamon Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, *op. cit.*, p. 209-210, « La figure du lapin-canard de Wittgenstein est un peu comme un comédien blanc en *Blackface* : Est-il blanc ? Est-il noir ? Est-il blanc et noir ? Es-ce un canard ou un lapin ? Es-ce un canlap ? Il a quelque chose de bizarre, ce canard lapin. »

⁷⁰ *Ibid.*, p 209. « Là, je le vois comme un lapin, là je le vois comme un canard », à moins que vous ne vouliez dire, comme moi quand j'arrive à me concentrer : À présent ma vision oscille entre les deux, et donc, je vois les deux en même temps, même abstraitement. »

⁷¹ Le fait de sentir que le canard est aussi un lapin, et *vice-versa*, est un moment d'*entrevision*.

⁷² W.T. Lhamon Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, *op. cit.*, p. 210.

⁷³ Le lapin est dans le canard, le canard est dans le lapin.

⁷⁴ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 1994, p.147-157 : le mimétisme est une métonymie de présence. Il apparaît lorsque les membres d'une société colonisée imitent et prennent la culture des colonisateurs. Bhabha le voit comme une « vision double qui en divulguant l'ambivalence du discours colonial perturbe également son autorité ». Cette double vision est le résultat de la représentation partielle de l'objet colonial. Les figures d'un doublement, les objets partiels d'une métonymie du désir colonial, aliènent la modalité et la normalité de ces discours, ils émergent comme des « sujets coloniaux inappropriés. Ils sont un double inadéquat ».

de convoquer des représentations et de jouer avec elles, introduit sans cesse des inadéquations et des écarts qui conduisent à les interpeller.

Autorisant un discours d'affirmation de soi au sein du texte public, le masque *Blackface* est donc un déguisement de la résistance voilée pour des raisons de complexité sémantique mais également de sécurité. Il génère ici une image complexe « des Noirs » et « des Arabes » qui ruine le fantasme de la capture identitaire « réunifiante ». Cet ersatz indique qu'il n'y a pas de dévoilement possible, pas de transparence, pas d'authenticité identitaire. Évinçant les fantasmes d'identités (raciales) pures et essentielles, l'appropriation, par une artiste aux « origines (trop vite identifiées) maghrébines » et une autre artiste aux « origines (trop vite assignées) d'Afrique noire », de ces formes américaines populaires conduit à dépasser leurs situations propres en procédant à des alliances et cherche à réunir⁷⁵. Elle montre aussi le détour, souvent nécessaire, des artistes, des intellectuels, des militants français, par les imaginaires états-uniens véhiculant les luttes contre la discrimination et la ségrégation.

La séquence suivante renforce ces idées. Après un moment de suspension généré par une coulée blanche de Carboglace⁷⁶, puis un chant saccadé composé de sons gutturaux et de cris, advient une autre scène de dix minutes dans laquelle les deux danseuses énoncent chacune et simultanément un monologue (démarrant par un même embrayeur : « certaines femmes... ») qui décline une multitude d'images et des mini-récits.

SOPHIATOU KOSSOKO. — « Certaines femmes noires préfèrent ne pas savoir parce qu'il vaut mieux ne pas, certaines femmes noires prennent de la drogue, certaines femmes noires portent des sacs Louis Vuitton, certaines femmes noires parlent fort, certaines femmes noires ont un gros cul, certaines femmes noires portent des boubous avec des tissus hollandais imprimés en chine et cousus par des tailleurs africains à Paris, certaines femmes noires sont faciles, c'est simple comme cela, certaines femmes noires... certaines femmes noires habitent la banlieue... »

LATIFA LAÂBISSI. — « Certaines femmes arabes aiment la compagnie, certaines femmes arabes font du bruit, certaines femmes arabes aiment le sexe... »

Ces deux monologues se télescopent, obligeant le spectateur à ne saisir que des fragments de la parole de l'une ou de l'autre. L'ensemble tourne à une cacophonie accentuée par l'absurdité de certains propos, les jeux de mots et les associations libres. Ce faux « dialogue » est construit autour de textes personnels écrits par chacune des danseuses

⁷⁵ W.T. Lhamon Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, op. cit., p. 73. « Le ménestrel *Blackface* aborde la question du mélange racial de manière bien plus complexe que la propagande abolitionniste ou les contre-émeutes de ses partisans, en essayant de sensibiliser et d'habituer le public à ce problème. Ses adversaires de classe moyenne avaient des intentions et des politiques spécifiques à promouvoir [...]. Grâce à leurs masques, les ménestrels affichaient devant leurs spectateurs enthousiastes leur commune identification avec les attributs perçus pour être ceux des Noirs. Et réciproquement, quand ils jouaient devant un public hostile, les ménestrels masqués pouvaient toujours désavouer leurs masques en donnant l'impression d'avilir leur personnage. »

⁷⁶ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011 : « Le Carboglace est un moment de suspension, un peu comme les furies dans *Quelques notes pour une Orestie Africaine* de Pasolini qui sont incarnées successivement en végétaux, animaux, métaphores et potentiels de fiction. C'est quelque chose qui coule et pénètre dans la salle. Je trouvais que l'on construisait la pièce de manière très séquencée et très verticale et je voulais qu'il y ait un trou, une béance... Le Carboglace s'étale et crée un autre rapport au temps, cette fumée est un matériau qui se densifie et qui lutte avec les autres matériaux, il ne peut pas s'infiltrer, il est repoussé, cela donne une densité au blanc. » Ce blanc, également spectral, tel un trou spatio-temporel, permet effectivement un repos, une respiration, un moment d'abstraction.

et manipulant tous les poncifs sur « la femme noire » et « la femme arabe ». « Il faut trouver la façon de le faire pour que cela appâte et que cela soit énorme mais pas trop énorme⁷⁷. » Les deux figures sont parfois porte-voix ou porte-parole mais pour Latifa Laâbissi, il s'agissait tout d'abord de dresser une liste, de dire les choses qui la concernaient ou que l'on entend quotidiennement dans la société. Un humour différent surgit des deux textes (« Chacune de nous a utilisé plusieurs langues, Sophiatou : le yoruba, le danois, l'anglais, un dialecte béninois... moi, je parle un faux italien, je voulais éviter le trop sérieux, privilégier une musicalité, je me paie mon quart d'heure exotique... tout en gardant une charge performative... le rire, c'est du rythme, c'est très écrit, il n'a pas d'improvisation, tout est écrit. ») À un moment, sa voix devient tonale, et pourrait évoquer la langue du conteur à voix pas claire⁷⁸ des Antilles. On ne comprend plus. La prise de parole procède, elle aussi, d'un double processus d'énonciation et de dissimulation. L'interférence entre les discours, les références, les emprunts à différentes cultures, les imbrications et des associations inattendues dessinent des identités en trompe-l'œil et dressent à la fois des portraits complexes et des identités plurielles, mixtes, en transformation permanente. Dans cette prise de parole, ces figures affirment qu'elles sont bien les seules à pouvoir se définir et qu'elles débordent toutes les tentatives de définition identitaire. Les figures *Blackface* de *Loredreamsong* ne s'imposent pas comme « autre irréductible », elles insistent sur les multiplicités de leurs identités qu'elles situent en un « seuil indéterminé⁷⁹ », un espace problématique⁸⁰, souvent refoulé. Pour aucun être humain, il n'existe de moi unique, plus réel, plus vrai que les autres, mais chacun est un mélange hétéroclite, généré, entre autres, par des tensions conflictuelles. Ces monologues viennent démanteler les catégories, révéler la complexité des processus d'identification, affirmer de nouvelles ethnicités et subjectivés⁸¹.

Le *Blackface* joué par Latifa Laâbissi met en scène des femmes noires et cela n'est pas sans évoquer les revendications du *Black feminism*⁸², qui a analysé la double exclusion des femmes noires du féminisme blanc et bourgeois et du nationalisme noir sexiste des années 1960-1970. Ses théoriciennes ont révélé une oppression simultanée de race, de classe, de sexe et du modèle de sexualité⁸³ qui va avec, leur interdisant de se réapproprier leurs propres corps, leurs propres paroles comme leurs propres désirs et plaisirs. Si toutes les femmes font

⁷⁷ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, le 4 avril 2011.

⁷⁸ Patrick Chamoiseau, *Le Point, Hors série 22, La Pensée noire*, 2009.

⁷⁹ Une expression de l'artiste Trinh T. Minh-Ha, in *When the Moon Waves Red, Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge, 1991.

⁸⁰ Un phénomène, qui se constitue notamment dans la relation avec autrui, désigné par Du Bois par les termes de « double conscience ».

⁸¹ Stuart Hall, « Old and New Identities, Old and New Ethnicities », in *Culture Globalization and the World System*, ed. A. King, Basingstoke, Macmillan, 1991.

⁸² Elsa Dorlin, *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2014. Depuis le début des années 1980, le féminisme noir critique la tendance du féminisme et de ses théorisations à se replier implicitement sur une compréhension de la domination qui prend la situation de certaines femmes pour la situation de toutes les femmes, pour la modalité universelle de leur assujettissement. Michelle Wallace, Barbara Smith, Alice Walker, Audre Lorde vont développer une réflexion sur le silence imposé aux femmes noires en matière de politique sexuelle et raciale en déconstruisant les stéréotypes racistes qui circulent sur la sexualité des femmes noires.

⁸³ Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought*, New York, Routledge, 2000, p. 84. Voir son analyse des stéréotypes de la *BBM - Bad Black Mothermatriarcat* - associée à la fertilité, assistée, sans morale et à la sexualité débridée, ou ceux de la *jezabel*, l'adolescente dévergondée, la *hoochie*, fille chaude des clips des « *gangsta rap* » ou la *bitch* dans le rap « bling-bling ».

l'expérience du sexisme, malgré cette commensurabilité de l'expérience, il n'y a pas d'expérience identique du sexisme tant les rapports de pouvoir qui informent le sexisme modifient ses modalités concrètes⁸⁴ d'effectuation⁸⁵. Ainsi, le *Black feminism* exprime l'expérience vécue de la domination des femmes noires et pose la question de leur autodétermination, en refusant toute essentialisation et en prônant une constante redéfinition⁸⁶, une reconfiguration des frontières, des subjectivités transversales, transgressives, transféministes. A sa manière Latifa Laâbissi, souligne qu'en France, ex-puissance coloniale, l'équivalent d'un féminisme noir émerge très difficilement⁸⁷. Dès lors, n'est-il pas nécessaire de s'interroger sur les faux-semblants de l'universalisme républicain comme sur les points aveugles du féminisme français⁸⁸ ? Et puis, comment se fait-il aussi que la génération hip-hop⁸⁹ semble recommencer à zéro, comme si l'esthétique érotique révolutionnaire du féminisme noir avait échappé au legs politique⁹⁰ ?

Dans la suite de *Self Portrait Camouflage*, *Loredreamsong* contribue donc à faire émerger la problématique identitaire dans le champ de l'art, et plus spécifiquement au sein de la danse contemporaine en France. La question de l'identité glisse vers celle de l'identification de soi, deux notions qui résistent car elles échappent à toute forme de taxinomie des identités. Ainsi, Latifa Laâbissi déjoue la question de l'intégration, une question qui n'en finit pas, car elle est constamment remise en jeu dans la société française contemporaine. Toute la scène analysée précédemment renvoie à la question de l'altérité et de la *différance*⁹¹. Si autrui se dérobe constamment et travestit les codes, chaque spectateur est placé face à sa propre altérité (et à sa connaissance de soi). Chacun est aussi confronté à une revendication de liberté et d'autodéfinition ici définie comme une forme d'émancipation individuelle et collective. Le citoyen démocratique peut être saisi comme « un moi multiple », non réductible à une identité monolithique qui oublie de prendre en compte les parcours individuels et historiques. La « nation », quant à elle, n'est pas un concept stable avec un simple lieu et un sujet/citoyen clairement défini.

Au cours de *Loredreamsong*, la question du rôle politique de l'art est directement abordée. D'abord lors d'une sorte de sketch de plus de 6 minutes réalisé par Latifa Laâbissi parlant avec un accent suisse (« *Alors il faut quand*

⁸⁴ Voir la seconde génération du *Black feminism* dans les années 1990 : Teresa de Lauretis, Judith Butler, Gayatri C. Spivak. Pour dire ces subjectivités des sujets subalternes, les féministes investissent langages et savoirs, histoire et autobiographie, représentation et autoreprésentation, se réapproprient leurs corps, à travers la performance, le happening et la danse, et s'énoncent grâce à des stratégies visuelles provoquant des disjonctions entre les disciplines et en ouvrant, par ces prises de position esthétiques et politiques, un vaste chantier de déconstruction et de recréation.

⁸⁵ Il faut donc considérer les modalités historiques, appréhender les relations de pouvoir et désessentialiser le sexisme.

⁸⁶ Voir les positions de Laura Alexandra Harris, « Féminisme noir-queer : le principe du plaisir », in Elsa Dorlin, *Black feminism*, p. 177-221.

⁸⁷ Ces références sont arrivées en France en 2001.

⁸⁸ Elsa Dorlin, *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, op. cit.*, p. 5.

⁸⁹ Voir le rap « bling bling » – rap clinquant et dépolitisé, complaisant vis-à-vis de la société de la consommation ou des idéaux néoconservateurs, dont le représentant français est Booba. De nombreux chercheurs américains accusent le rap d'être le nouveau *minstrel show* actuel.

⁹⁰ Kimberly Springer, « Third Wave Black Feminism? », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. XXVII, n° 4, Summer 2002, p. 1059-1082.

⁹¹ Ce qui n'est pas énoncé est aussi important que ce qui l'est. Le concept de *différance* de Jacques Derrida permet de dépasser les dichotomies classiques (nature/culture, homme/femme, etc.). Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

mêêêeeme qu'on parle de ce qui se passe en ce momennnnnt dans la capitaaaaale ») et esquissant un milieu de l'art dépressif, blasé et passif face aux enjeux de la société contemporaine. Mais c'est surtout à la fin de la pièce que cette question surgit avec violence, par la performance de Sophiatou Kossoko. Elle énonce un texte de Lydia Lunch, chanteuse du mouvement new-yorkais punk des années 1980⁹², écrit pour *Loredreamsong*. Ne connaissant pas ce texte par cœur, elle ne le récite pas mais le répète⁹³, ce qui lui donne une dimension performative (il surgit dans les hésitations et la respiration). Le souffle peu à peu coupé, Sophiatou Kossoko prononce des paroles acerbes sur les bruits d'une caisse blanche (légèrement balayée, frottée puis frappée) qui donne un son de disque rayé, sourd et parasité.

« Chères putains, intégrale/ fixation orale :

Suceurs d'âme, suceurs de sang,
lépreux, sangsues, artistes, musiciens, critiques et fans
chères putains
Je.vous.emmerde
Allez vous faire foutre et crevez, sales foutues prostituées plagiaires pourries !
Exploiteurs, destructeurs, tricheurs, exploiters exploiters exploiters.
[...]
Anéantissez, enculés, anéantissez.
La fin d'une époque, le début de la fin, la fin de la fin.
Oh je suis sûre que vous l'avez déjà tous entendu, mais rappelez-vous, ce n'est pas ce que vous dites mais comment vous le dites, et combien vous êtes payés pour le dire.
D'ailleurs qui est-ce qui vous écoute ?
Personne voilà tout.
Parce que tout a déjà été dit et fait et fait et fait à en crever.
"Parlons d'art", dit l'idiot au crétin. »

Le texte crée un choc, fonctionne comme une détonation, manifestant un état de colère, proche de la radicalité des années 1960 et 1970. La pièce chorégraphique, qui prend fin d'un seul coup, sur ces mots, expose un état de crise jusqu'aux limites de l'implosion. Elle rompt avec le rire des figures des artistes Noirs utilisée comme stratégie de survie. Cet achèvement brutal traduit de l'exaspération et de la rage. Malgré les parasitages sonores (symbolisant les échecs de la lutte passée et les vaines répétitions des invitations au changement ?), il contrebalance certains effets préalables de dissimulation de la critique. Il dévoile sans ambiguïté la charge et l'attaque portée contre le milieu de l'art et les artistes, leurs acceptations, leurs compromis, voire leur compromission et leur démission. Oui, parlons

⁹² Lydia Lunch appartenait à la *no wave*, une culture punk, née dans le Lower East Side entre 1977-1983, influencée par le jazz, le rock, le punk rock des 1970- 80. Sa rébellion était minimaliste, dissonante, jouant de l'improvisation, de la déconstruction et la déstructuration, refusait la virtuosité (Okonkwo). Elle défendait le bruitiste électroacoustique (renvoyant à la musique futuriste ou concrète), la musique industrielle, assemblant des sons communément perçus comme désagréables et douloureux, dans le but de scandaliser et choquer le public. La *no wave* s'inscrivait dans la révolte culturelle critiquant la droite américaine et commentant les affaires sociales.

⁹³ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, 4 avril 2011. « Pour éviter le surjeu, déconstruire la théâtralité de cette lecture, Sophiatou ne connaît pas le texte par cœur. Par des écouteurs, elle entend L. Lunch le performer et le répète. Il y a donc un délai. Je lui ai demandé de sauter pour altérer le texte ; à des moments, on ne l'entend plus. Il peut échapper... »

d'art, de son rôle et de sa responsabilité. D'ailleurs, n'existe-t-il pas un racisme (latent⁹⁴ ?) dans le milieu de l'art⁹⁵ ?

De nombreuses questions surgissent, en voici quelques unes. Le gobinisme définit comme croyance dans le rôle primordial joué par le « sang noir » dans l'éveil de l'imagination et de la créativité artistique des peuples « civilisés » (régénération, vigueur) ne continuerait-il pas d'opérer, non seulement dans l'exaltation du primitivisme ou des « arts premiers », mais aussi dans les qualités attribuées par certains à l'art contemporain africain⁹⁶ ou encore par la survalorisation de la notion de métissage qui occulte ses racines biologisantes au profit d'un œcuménisme illusoirement antiraciste⁹⁷ ? « L'idéologie du métissage, affirme Roger Toumson, implique trop souvent une négation de l'altérité⁹⁸. » Quelles sont les suites du choix des danseurs modernes qui, comme le montre Isabelle Launay, ont privilégié dans leur primitivisme les danses venues d'Asie aux danses venues d'Afrique⁹⁹ ? De quelles manières certains traits ethnoraciaux irriguent-ils les tendances de la danse, de la musique¹⁰⁰ ? Et aussi, comment se fait-il que la problématique identitaire, apparue dans le champ de l'art depuis trente ans, dans d'autres pays (notamment anglophones), a tant de difficultés à émerger sur la scène artistique française qui, pendant de longues années, a nié l'apport des théories culturelles¹⁰¹ et déprécié les propositions artistiques touchant à ces sujets en les qualifiant de trop « spécifiques, trop politiques, manquant d'universalisme » ?

⁹⁴ Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux*, *op. cit.*, p. 132-133 : Le racisme est un fait social qui constitue l'une des nombreuses contraintes conditionnant l'activité interprétative. Il informe « les processus sémiotiques propres à l'expérience des publics, cela ne revient en aucune façon à dire que les publics produisent des lectures "racistes" mais plutôt que le racisme, en tant que modalité historique, de division du travail, d'assignation symbolique et de discrimination hiérarchisées, se manifeste dans les opérations d'interprétation. »

⁹⁵ L'installation vidéo *Cornered* (1988) d'Adrian Piper expose délibérément cette réalité : « Je suis noire. Maintenant, parlons ensemble de ce fait social, et du fait que je le dise. Vous ne voyez peut-être pas pourquoi nous devons en parler ensemble, vous pensez peut-être que c'est mon problème, et que je devrais donc le régler toute seule. Mais ce n'est pas uniquement mon problème. C'est notre problème ».

⁹⁶ Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, *Historiographie de l'art depuis l'Afrique, Multitudes*, n° 53, *Histoires Afropolitaines de l'art*, 2013, p. 36-46.

⁹⁷ Dominique Jarassé, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », *op. cit.* : « Du mythe élaboré par Gobineau aux recyclages postmodernes, en passant par le néogobinisme de Faure, corrolaire du primitiviste moderniste, les résurgences du métissage dessinent les modalités d'un ethnocentrisme, ouvert ou latent, avide d'une infusion d'altérité nourricière. »

⁹⁸ Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998, p. 20.

⁹⁹ Isabelle Launay, « À propos de quelques danses toxiques », *art.cit.* : « Premièrement, il faut noter le refus du jazz et des danses noires chez Isadora Duncan [...] Deuxièmement, le refus du jazz, des danses africaines et des danses noires américaines chez Rudolf Laban au profit des danses des indiens d'Amérique [...]. Les deux partagent un primitivisme noble, civilisé, où la modernité en danse prendrait sa source, et constatent l'absence de capacité d'invention chez les noirs, exclus ainsi de la modernité. D'un point de vue esthétique, ils rejettent une danse marquée par le grotesque, le jeu de masque, un rythme frénétique, une gestuelle organisée à partir du bassin, la secousse, la convulsion, qu'ils associent à une forme de déraison gestuelle. »

¹⁰⁰ John Strausbaugh, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture*, Los Angeles, Tarcher, 2006. Les Blancs admirent, envient et cherchent à imiter ces qualités innées supposées de la négritude comme la musicalité inhérente, un athlétisme naturel, un calme connu comme "cool" et une dotation sexuelle importante. Depuis plus d'un siècle, quand les artistes blancs ont voulu apparaître sexy (comme Elvis) ou *streetwise* (comme Eminem), ils ont souvent eu cours à des styles de performance identifiés comme african-américains.

¹⁰¹ L'universalisme (moderne et abstrait), valeur pilier de la République et de l'esthétique, peut en partie expliquer cette situation.

Pourtant comme l'a écrit l'artiste Trinh T. Minh-ha, si :

« Effacer l'identité était le seul moyen de survivre, aujourd'hui la nommer signifie souvent proclamer des solidarités. L'identité est un moyen de re-partir, ou plutôt le retour à un héritage nié permet de redémarrer grâce à des redéparts différents, des pauses différentes, des arrivées différentes. Puisque l'identité peut parfaitement exprimer sa pluralité sans éliminer sa singularité, les hétérologies du savoir donnent à toutes les pratiques du moi une dimension joyeusement vertigineuse. Il n'est guère étonnant, lorsque l'identité est doublée, triplée, multipliée dans le temps (par les générations), dans l'espace (par les cultures), qu'elle ose se mélanger, ose franchir des frontières afin d'introduire dans le langage (visuel, verbal, musical) tout ce que le monolinguisme réprime¹⁰². »

Dans *Loredreamsong*, la pulsion agressive (ses oppositions et ses dualités) est à la fois révélée et moquée, elle est aussi reconduite. Elle semble faire écho aux propos d'Audre Lorde sur l'usage de la colère contre la haine raciste et pour la métamorphose des « différences en puissance¹⁰³ ». Latifa Laâbissi souhaite être actrice d'un changement, d'une rupture, en rompant les clichés mais aussi en abordant « frontalement » ces questions, en les pointant du doigt. La norme reste la blanchité¹⁰⁴. Dès lors, nous devons considérer la structure du pouvoir, le contexte structurel et le racisme systémique de notre société, envisager le fonctionnement de sa majorité blanche invisible et y remédier. La chorégraphe produit donc un acte activiste, exige un positionnement du spectateur et une reconnaissance des problèmes à travers une dialectique de la violence et de l'humour électrochoc. Loin de rechercher la réminiscence qui travaille uniquement à parodier, *Loredreamsong* traduit l'urgence ressentie par L. Laâbissi : la situation sociale et politique nécessite une invention esthétique, un engagement, une implication, de nouveaux gestes. Les choix sont radicaux, il y a ni demi-mesure, ni hésitation, ni entre-deux prudent, ni compromis.

Toutefois, la tension irrésolue du *Blackface* ou de la figure du fantôme montre la complexité du phénomène. Elle ne donne pas de réponse aux questions soulevées mais maintient ses éléments troubles dans une tension dynamique¹⁰⁵. Cette dernière aide à penser ce que nous sommes et ce que nous ne sommes pas, ce que nous avons en commun ou pas, et ce que nous pourrions faire ensemble.

Loredreamsong parle aussi de la difficulté à inclure les histoires considérées comme « minoritaires » dans la culture officielle. Il rappelle que le processus de médiation par l'art et la culture permet aux gens de s'adapter et de s'affirmer : « l'histoire d'un cycle *lore* comme celui du ménestrel atlantique suppose de retracer l'histoire du contrôle

¹⁰² Trinh T. Minh-Ha., « Coton and Iron », in Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West, Felix Gonzales-Torres (dir.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York, The New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1990.

¹⁰³ Audre Lorde, « De l'usage de la colère : la réponse des femmes au racisme », in *Sister Outsider*, Genève/Laval, Éditions Mamalésis/Trois, 2003, p. 144-146.

¹⁰⁴ Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux*, op. cit. : il faut renouveler la sociologie du racisme en interrogeant la construction dynamique des identités blanches (*Critical White Studies*). La blanchité sert de support implicite à la production d'un discours constituant les non-blancs, marqués par un trait visible et particularisant. Elle permet d'étudier l'impact du racisme sur ceux qui le perpétuent.

¹⁰⁵ Pour Lhamon, parler de rapport mouvant dans des sociétés saturées par les médias implique deux choses : d'abord, de montrer les changements de perception et d'organisation qui permettent à une culture de rester cohérente, sinon « complète », même si ses composantes peuvent changer ; ensuite, de toucher aux résidus des codes contradictoires qui maintiennent une irrésolution dynamique au centre de la définition d'une culture : « La principale fonction du cycle du *lore* est de parvenir à ce dynamisme. »

des gestes multiculturels. La surveillance n'est pas un concept unidimensionnel¹⁰⁶ ». Toute culture est un corps-à-corps à la fois à l'intérieur et hors du groupe qui s'exprime, un processus nécessairement politique. En reprenant des figures toxiques¹⁰⁷ (le fantôme, le *Blackface*, le fantôme du *Blackface*¹⁰⁸) afin de les copier, de les voler, de les contrarier, et en reprenant des situations équivoques (jouant avec l'oxymore et les ambivalences du signe soulignées par les approches postcoloniales¹⁰⁹), *Loredreamsong* démasque les lieux communs et glisse à travers les normes et les contrôles sociaux. Les figures citées sont « intoxiquées » par des représentations et des conceptions sinistres, mais elles leur inoculent également un contre-virus¹¹⁰, déforment et altèrent les masques et le jeu de surdétermination. Le *Blackface*, réunissant ici comique et tragique, permet la contestation et la confrontation aux idéologies racistes¹¹¹. Sa puissance critique face à l'ordre des discours, à la surveillance des corps et des institutions est, entre autres, liée aux effets d'appropriation d'éléments culturels dominants (par exemple, le « lieu » de la danse contemporaine). Par leur incarnation en des corps et identités diverses, diffractées, changeantes, composites, partagées par des contradictions culturelles et sociales, ces éléments viennent alors s'inscrire dans des chaînes de significations qui leur échappent et qui sont la manifestation de résistances et d'inventions.

Il faut souligner que Latifa Laâbissi parle au *Blackface* et non pas du *Blackface*. Elle brise la relation dualiste entre le sujet et l'objet, puisque la question (qui parle ?) et sa conséquence (cela parle tout seul à travers moi) est aussi une manière de mettre en avant l'antériorité du *Blackface* par rapport à la performeuse/danseuse, et par là même, de réaliser la relation des deux grâce à un acte de parole¹¹². Citations, fictions, narrations, *double bind*, double conscience, double inscription, traduction, *code-switching*, *code-mixing*, diglossie, interlecte, hétéroglossie se nouent, se déconstruisent, se réagencent. Latifa Laâbissi intègre des références et des concepts différents, qu'elle réunit et articule. L'écriture de cette pièce chorégraphique est constituée d'une série de substitutions, de retournements et de répétitions dissemblantes. Elle est une forme de différence qui défie toute catégorisation et toute appropriation. Condensé d'une histoire des migrations gestuelles, de partitions de mouvement ou de vaste répertoire d'attitudes et de comportements, manifestation d'une déterritorialisation, *Loredreamsong* révèle que la danse est en mesure de métaboliser bien des partages idéologiques, culturels et identitaires.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁷ Voir la définition d'Emmanuelle Chérel, programme de *De(s)figures toxiques* et texte « Ruser l'image », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, art. cité.

¹⁰⁸ La toxicité du *Blackface*, la reconduction préoccupante des fantasmes et idéologies raciales se trouvent dans des réactualisations contemporaines. La pièce *Black'n'Blues. A minstrel show* de Mark Tompkins (2010) semble en être un exemple signifiant.

¹⁰⁹ Le concept de *différance* a été largement utilisé par H.K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007.

¹¹⁰ Le *Blackface* connaît des migrations surprenantes : comme dans le clip *Fatty Boom Boom* de Die Antwoorden en Afrique du sud. Pour comprendre les usages et les implications des représentations, des images, des symboles, des figures, des signes, des gestes, il importe toujours d'analyser leurs contextes d'interprétation et d'apparition. Comme les pensées, ils ne sont pas des abstractions universelles, hors de tout temps et de tout lieu, comme on pouvait le croire à l'époque d'une certaine modernité. Ils se situent dans la géopolitique mondiale, ils possèdent une spatialité et de multiples histoires, des histoires locales qui dessinent le global.

¹¹¹ Les polémiques sur le *Blackface* sont régulières, voir celle à propos de la journaliste Valérie Benaïm (2014).

¹¹² Sur cette différence essentielle entre « parler à » et « parler de », voir l'important texte de Trinh T. Minh-Ha, « Coton and Iron », art. cit. : « "Parler de" assure la maîtrise à celui/celle qui parle, je suis au cœur du monde, qui acquiert, qui se déploie, je m'approprie, je possède, je délimite mon territoire souverain à mesure que j'avance – tandis que "l'autre" reste confiné dans la sphère de l'acquisition. »

La dernière séquence de *Loredreamsong* rompt avec les propos de James C. Scott, « la guérilla idéologique non déclarée qui fait rage dans l'espace politique nous pousse à pénétrer le monde de la rumeur, du commérage, du travestissement, des jeux de langage, des métaphores, des euphémismes, des contes populaires, des gestes rituels et de l'anonymat¹¹³ », elle invite à une interruption, à réagir. Le duo laisse entrevoir une puissance d'agir et d'exister qui reconnaît à chacun son potentiel de révolte et de création. Cette pièce chorégraphique, qui n'est pas sans lien avec certaines des caractéristiques des avant-gardes du début du xx^e siècle¹¹⁴, renouvelle les représentations et demande à son spectateur, convoqué dans sa complexité sociale et donc sa citoyenneté, de considérer la condition historique de sa définition et de son action : ceci est la clé de la transformation de la condition démocratique.

Ainsi, *Self Portrait Camouflage* et *Loredreamsong* veulent rompre l'écran, l'ordre du spectacle, l'illusionnisme, sans pourtant quitter une opacité poétique par des actes performatifs de transgression. Pour ce faire, elles s'emparent de langages qui excèdent les références et les pratiques de la danse contemporaine. L'histoire de la danse se fond ainsi en partie dans celle du spectacle vivant, du cinéma, etc. Elle est à la fois discontinue et transnationale, recomposant ères géographiques et chronologies admises par l'historiographie. La rupture des conventions dramaturgiques, l'absence de toute tentation d'académisme, la structure séquentielle, le recours aux registres des cultures populaires franchissent des frontières esthétiques et disciplinaires, ouvrent des zones de contact avec des pratiques culturelles, sociales, politiques. Des stratégies complexes générées dans un contexte (notamment français) qui oblige à ruser. Ces deux pièces s'inscrivent ainsi dans le regard critique porté par le postmodernisme, puis par les approches postcoloniales et décoloniales, un regard qui a permis de mettre en évidence la présence de mécanismes de pouvoir au cœur même de l'universalisme tel qu'il a été défini et défendu par un certain modernisme : c'est-à-dire par l'idée d'une culture mondiale internationale (dont l'art moderne nord-américain et européen était la manifestation ultime et sublimée), identique pour l'humanité tout en entière et dont la norme s'impose à tous. Ces mécanismes ont produit un monopole sur la définition de normes universelles qui ont tenté de dissimuler les différences sociales, religieuses, culturelles et de genre au nom de l'autonomie esthétique et d'un langage universel des formes, faisant fi des contextes à l'origine de l'œuvre¹¹⁵. En supprimant tout cadre historique, tout lieu d'énonciation spécifique, il a conduit à un appauvrissement de l'expérience esthétique et surtout à la négation du droit de l'art à participer à la construction de la réalité. Dès lors, il est nécessaire de penser la complexe articulation entre une œuvre et son lieu d'énonciation sans l'y enfermer¹¹⁶.

Pour Latifa Laâbissi, il faut plonger dans les eaux troubles de la représentation, identifier les spectres, rouvrir le temps, revendiquer des savoirs disqualifiés, refuser les divisions, faire monter les impensés, les récits, les fictions alternatives, chercher à les rendre libres, c'est-à-dire capables d'opposition, d'émancipation et de lutte. *Self Portrait Camouflage* et *Loredreamsong* nous amènent à réfléchir à des survivances, à nos acceptations, nos cécités, nos malaises, nos hybridités. Elles génèrent des seuils et des jonctions critiques, des mises en tension d'éléments divers, de forces antinomiques, qui invitent à penser la différence pour élargir notre identité, et à faire exister une société

¹¹³ James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance*, op. cit., p. 154.

¹¹⁴ Pour rappel, Latifa Laâbissi est notamment influencée par Valeska Gert.

¹¹⁵ Peter Weibel, « Beyond the White Cube », in Peter Weibel, Andrea Buddensieg (dir.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 138-146.

¹¹⁶ Sur la question du lieu, voir les différents textes d'Édouard Glissant.

véritablement plurielle, dialoguant sur et avec ses antagonismes. Tout cela consiste à prolonger une histoire anticoloniale et anti-impérialiste de la danse. L'action politique (de l'art) est toujours possible car l'histoire (de l'art) n'est pas finie.

P.-S. : À Paris, en mars 2014, Latifa rajouta un « Gare au gorille ! » en hommage à Christine Taubira, présente dans la salle. Dans son article « Guenons de la République » (*Libération*, 14 novembre 2013), Beatriz Preciado invitait à revendiquer et à détourner la figure du singe (insulte raciste infâme), et plus particulièrement celle de guenon proférée à l'égard de Christiane Taubira¹¹⁷, pour la transformer en « signal de l'horizon de la démocratie à venir », et « embrasser l'animalité et le monstre [afin de] déboucler les taxinomies » fondées par l'épistémologie coloniale.

Texte paru dans *Latifa Laâbissi*, Les presses du réel, Laboratoires d'Aubervilliers, Dijon, 2015.

¹¹⁷ Le 25 octobre 2013 dans le cadre des manifestations anti-« mariage pour tous ».
http://www.liberation.fr/societe/2013/11/02/taubira-traitee-de-guenon-la-video-qui-le-prouve_944083