

Loredreamsong

Latifa Laâbissi



Latifa Laâbissi
Loredreamsong, 2010

Conception: Latifa Laâbissi
Interprétation : Sophiatou Kossoko, Latifa Laâbissi
Conception scénographique : Nadia Lauro
Costumes : Nadia Lauro et Latifa Laâbissi
Création Lumière : Yannick Fouassier
Son : Olivier Renouf
Accompagnement vocal : Dalila Khatir
Collaboration dramaturgique : Bojana Bauer

Déjouer le blackface Emmanuelle Chérel

« 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 méprisante. »¹
W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, 1903

Loredreamsong, une pièce que Latifa Laâbissi qualifie d'« attentat chorégraphique »², 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 joue de renversements et de micro-inversions. Le langage verbal y est également fortement présent. Sollicitant une foule de citations, de références et de voix³, *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 (en particulier la France) et plus particulièrement le racisme ordinaire. 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 hachée⁴ (le montage ou collage franc crée

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

2 Entretien de Latifa Laâbissi avec E. C., 2011.

3 Cet enchevêtrement de récits, d'une multiplicité de voix et de genre narratifs que traversent des figures fortes ne rappelle-t-il pas les stratégies d'écriture de W.E.B. Du Bois des âmes du peuple noir ?

4 Ibid : « Il n'y a pas de coutures dans la façon dont on sort ou rentre sur scène ou on rentre, 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, ça l'accessoirise, nous ne pouvions pas

des effets de zapping⁵ 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.

Son titre invoque le *lore*, concept de Jr. W.T. Lhamon, sollicité comme forme de réaction. *Loredreamsong* prolonge et détourne le spectacle *Blackface*, d'une certaine manière, rend hommage à son potentiel transgressif tout en déplaçant ses modalités. Le « *lore*⁶ » est un tissu de savoirs, de récits populaires, de pratiques et d'emprunts transmis qui s'incarne dans la gestuelle et la performance des corps. Lhamon le définit comme une invention de la société moderne qui réussit ainsi à gérer des contradictions et des tensions. Selon Jacques Rancière, « *il est une affaire de circulation et de dissémination, entre les lieux, les races, les sociétés* ». La circulation signifie le partage⁷, mais avec des interprétations et des usages

le faire disparaître devant les spectateurs ».

5 L. Laâbissi était très intéressée par le montage et le rythme de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini (entrechoquement des images, plusieurs voix, différentes manières de prendre parole et faire récit).

6 LHAMON Jr. W.T., *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, des « nègres » dansent pour gagner quelques anguilles. À l'origine monnaie d'échange, ces danses deviennent une marque culturelle pour le lumpenprolétariat bigarré fasciné par le charisme et la gestuelle des Noirs. Esclaves ou nouveaux affranchis noirs, marins 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 XXe 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 ? Il 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 ».

7 Ibid, préface de J. 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

différents, parfois *a contrario* de leurs significations originelles⁸. En étudiant l'histoire du *blackface* depuis le XIX^e siècle sous l'angle du *lore*, Lhamon poursuit le travail des anthropologues Clifford Gweertz ou Richard Price qui a mis l'accent sur les performances et les transactions complexes recouvrant l'histoire des transmissions culturelles. Loin des lectures du *blackface* interprétant ce spectacle de ménestrels comme étant strictement une caricature issue du Sud esclavagiste et donnée par des Blancs pour confronter le racisme à leurs semblables⁹, Lhamon montre que le « *blackface n'avait rien avoir avec l'idée du Noir insipide qui 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'intérieur* »¹⁰. Alors que certains Noirs se dotaient de masques blancs¹¹ (voir l'analyse de Frantz Fanon sur les conflits psychiques engendrés par le racisme colonial induits par les rapports de pouvoir raciaux, les distinctions et séparations Blancs/Noirs et les complexes d'infériorité qu'ils ont générés), le *blackface* aurait été le lieu

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 commerciale ».

8 Préface de RANCIÈRE J., in LHAMON JR. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité.

9 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. Lhamon 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 montre que l'aspect multiforme et contradictoire du masque ménestrel a persisté.

10 Sur la complexité du *blackface*, voir les analyses postmodernes et postcolonialistes LOTT E., *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and The American Working Class*, Oxford University Press, 2013. BEAN A., HATCH J.W., McNAMARA B., (ed.), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Wesleyan University Press, 1996.

11 FANON F., *Masques blancs, Peaux noires* (1971) dans son introduction, il soulignait ce désir d'être blanc pour les Noirs provoqué par la structure coloniale : « Le Blanc est enfermé dans sa blancheur, le Noir dans sa noirceur ».

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, le *blackface* est né à la fin du XIX^e siècle du *melting pot*, ses ambivalences (identifications multiples) ont permis de glisser à travers les contrôles sociaux et idéologiques. Ainsi cette forme a favorisé la transaction de gestes (et non pas d'images), leurs échanges, leurs circulations, à travers la performance (« *ceux qui vont les voir ne vont pas chercher une image de leur condition mais un moyen de construire les signes et les marques de leur performance sociale. Ils ne les reçoivent d'abord 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 Rancière, dans la préface de cet ouvrage, p. 13). Tout au long de son histoire, le *blackface*, par ses nombreux retournements et renversements des positions, par ses métamorphoses, par ses dépassements constants et incontrôlables, aurait fourni un mode d'intelligibilité des mélanges sociaux et des ambiguïtés politiques. 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 énormément* ». Prise dans une lumière électrique, alternant les coupures et les vibrations [accentué 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 disparition et de réapparition, 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 passé et présent, entre morts et 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 le niqab¹² ou la burqa ou encore 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) dans 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

12 Le niqab a concentré de multiples tensions en France ces dernières années. Il est différent du hijab ou hijdab qui veut dire « tout voile devant un être ou un objet pour le soustraire à la vue ou l'isoler ». Dans un contexte non arabophone, il désigne plus particulièrement le voile qu'un nombre non négligeable de femmes musulmanes portent, couvrant la tête et laissant le visage découvert. Il est aussi appelé « voile islamique ». Le mot arabe « hijab » est issu de la racine « hajaba » qui signifie « dérober au regard, cacher ». Par extension, il prend également le sens de « rideau », « écran ». Le champ sémantique correspondant à ce mot est plus large que pour l'équivalent français « voile » qui couvre pour protéger ou cacher, mais qui ne sépare pas. Voir E.C., *Où en est la question postcoloniale dans le champ de l'art en France ?*, manuscrit non publié, 2012.

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 minoritaires*¹³ ».

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 ? 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. Elle met à jour une situation sociale où ces « blagues » sont autorisées, tolérées et

13 Entretien de Latifa Laâbissi avec E. C., 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 ».

véhiculées. Elle révèle également l'intériorisation des stéréotypes (hérités notamment du racisme scientifique et des visions coloniales¹⁴), leur ancrage dans l'inconscient individuel et social qui nourrit le racisme ordinaire¹⁵ qu'il soit ethnique, culturel ou de classe. Ces images forment le socle des peurs, des envies, des fantasmes qui prévalent encore à l'égard de celui qui est désigné comme « l'Autre » et manifestent des désirs de toute puissance et de domination s'exerçant par son écrasement et son humiliation. « *Cela fait au moins une dizaine d'années je m'étais dit que je ferais quelque chose avec les blagues racistes*¹⁶. *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 décolllement 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*

14 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 de plus en plus à l'idée de la différence et de l'incompatibilité des cultures.

15 Voir la définition du racisme de WIEVORKA M., *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 en relevant de cet ensemble, et à partir de là, à mettre en œuvre des pratiques d'infériorisation et d'exclusion ». L'auteur fait le constat du retour du racisme, qui appartient au présent de l'humanité et pas seulement à son passé.

16 « 90 % du projet existait en terme de matériaux avant que l'on commence le travail. C'était la même chose pour Selfportrait Camouflage, des enjeux sont cernés et je me demande comment les matérialiser ».

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 quotidien¹⁷" ».

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 exercent¹⁸ : « Les réalités ne sont pas les mêmes pour chacun, on s'arrange comme cela, comme on peut. Je ne fais pas la morale ». Elle donne à voir un texte de moins en moins caché, de plus en plus toléré au sein de l'espace public, exprimé parfois sous des formes déguisées (rumeurs, ragots, fables, chansons, mimiques...) et circulant au sein du tissu social. Ce texte plus ou moins dissimulé est prononcé ici haut et fort, publiquement, dans l'espace de l'art avec tous ces présupposés [exercice du (bon) goût, bienséance, refoulement du populaire, neutralité, etc.] Cette accumulation surjouée exhibe l'horreur, la férocité, l'obscène, l'abject¹⁹, elle veut déchirer le voile de la convenance qui travestit les lieux de pouvoirs²⁰ et tester les principes fondateurs de la république. 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.

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'hantologie²¹, 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 impossible²² (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 domination²³ qui s'exerce sur elles²⁴ se réapproprient 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 fins²⁵. « 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 ?"²⁶ » Une tactique qui consiste

17 Entretien de Latifa Laâbissi avec E. C., 4 avril 2011.

18 BUTLER J., *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2008.

19 BUTLER J., *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.

20 Ce concept de « Voile » a été pensé par W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, déjà cité.

21 La notion d'hantologie a été définie par J. Derrida dans *Spectres de Marx* (1993).

22 ABRAHAM N., TOROK M., « Notule sur le fantôme » in *L'Écorce et le Noyau* (1978), Paris, Flammarion, 1987.

23 CÉSAIRE A., *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 ».

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

25 SCOTT J.C., *La Domination et les arts de la résistance*, Fragments du discours subalterne (1990), Paris, Amsterdam, 2008, p. 154.

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 des processus de résistance. « *Plus le pouvoir est menaçant plus le masque est épais* » écrit James C. Scott qui souligne plusieurs tactiques comme la duplicité²⁷ ou faire l'idiot²⁸, 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 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 survie*²⁹ ».

À la séquence suivante, les deux danseuses reviennent sur scène totalement transformées. Les visages peints en noir à la manière des *blackfaces*, une perruque « afro » (symbole de la mode 1970) sur la tête, elles sont désormais habillées d'une

26 Entretien de Latifa Laâbissi avec E. C., 4 avril 2011.

27 SCOTT J.C., *La Domination et les Arts de la résistance*, déjà cité, p. 17.

28 Ibid, p. 18.

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

combinaison (justaucorps) moulante noire qui, elle aussi, à 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 arme³⁰, ramper au sol, observer de tous côtés, rester sur ses gardes) évoquant tout autant l'univers des polars, des films d'aventure ou de guerre³¹, les figures du *Black Panther*, la *Blackexploitation*³², 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, armes aux poings, 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

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

31 Entretien de Latifa Laâbissi avec E.C., 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 ».

32 JULIEN I., « Œdipus 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 un 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 ».

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 rôles. 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 cette violence, euh ??* », question à laquelle répond Sophiatou Kossoko par un ton léger appartenant aux conversations quotidiennes « *Euh, 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 leur arme devenue à l'instar de nos téléphones portables multifonctionnelle : « *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 bande, 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 customisées, avec de la fourrure rose, incrustées de faux diamants, et elles parlent 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 Ku 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 leurs violences sont sources de jouissance associée à la toute puissance.

Elle se termine par le sifflement 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 passive et mièvre) et les sept nains qui ont rempli leur mission.

Dans *Loredreamsong*, certains ingrédients du *blackface* sont reconduits, d'autres délaissés³³ ou modifiés.

Ici, le masque noir ne cherche pas à cacher un visage blanc³⁴. 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 peau et visage 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. J.C. Scott s'est interrogé sur la manière d'étudier les relations de pouvoir lorsque les personnes et groupes dominés sont obligés d'adopter une posture stratégique en présence des puissants et lorsque « *ces derniers ont intérêt à magnifier délibérément leur stature et leur position de maîtres* »³⁵ ? La mise en servitude est liée à son contraire : la résistance. « *Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un "texte caché" aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir*³⁶. (...) « *Le texte caché est en réalité souvent exprimé ouvertement sous des formes déguisées : rumeurs, ragots, fables, chansons,*

33 Notamment toute une gestuelle : genoux brisés, écartés, etc.

34 Dans le Black Show des années 1960, des masques noirs étaient également portés par des hommes noirs énonçant des blagues racistes.

35 SCOTT J.C., *La Domination et les Arts de la résistance, Fragments du discours subalterne*, déjà cité, p. 120.

36 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 ».

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 idéologique ». Dialectique du déguisement et de la surveillance, double sens, ruses s'opposant au *texte public* (l'autoportrait des élites dominantes³⁷) seraient des stratégies de survie : « *Il nous faut aussi habilement déguiser et cacher à la vue de nos adversaires sociaux nos vraies intentions lorsque c'est nécessaire. Recommander cela ne s'agit pas d'encourager à la duplicité mais plutôt à se comporter de manière stratégique afin de survivre* »³⁸. Certaines exagérations de *Loredreamsong* évoquent également le grotesque, une autre stratégie des minorités et du *blackface*. Selon W.T. Lhamon Jr., les sous-cultures résistantes sont grotesques par définition. Le grotesque désigne alors la difformité qui émerge du refoulé. Mikhaïl Bakhtine³⁹ a démontré que son rôle dans la culture populaire visait à tenter de transformer le monde social et politique⁴⁰.

La figure du masque noir fonctionne avant tout comme un appât dissimulant de nombreux hameçons.

37 Ibid, p. 32.

38 Ibid, p. 47.

39 BAKHTINE M., *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

40 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 cherchent à en sonder les contours ». Latifa Laâbissi a invité le chorégraphe brésilien Luiz de Abreu, pour montrer son solo, *O Samba do crioulo doído* (2004, 30 min.), qui explore les relations particulières entre colonisation européenne, cultures amérindiennes et africaines. C. Wavelet le présentait en ces termes : « Samba du créole cinglé. » (...) « Qu'est-ce 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 ».

La chorégraphe utilise les termes de « pièges » et d'« éléments cryptés à décrypter⁴¹ » 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 *habitus* 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 L. Wittgenstein du canard et du lapin qui apparaît à la fin des *Investigations philosophiques*⁴². Un dessin qui, d'après T.W. 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-unienne 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 lapin* »⁴³. La vision tanguée, on voit les deux en même temps⁴⁴. 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

41 Entretien de Latifa Laâbissi avec E. Chérel, 14 février 2011, « Ce sont deux masques qui piègent quelque chose ».

42 WITTGENSTEIN. L., *Investigations philosophiques* (1953).

43 LHAMON JR. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité, 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 ? Est-ce un canard ou un lapin ? Est-ce un canlap ? Il a quelque chose de bizarre, ce canard lapin. »

44 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 ».

véritable signification⁴⁵. La vision cachée est donc le véhicule de la signification. Elle porte le sens malgré nous-mêmes 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 pas⁴⁶. Un processus qui les confronte à la complexité de leurs représentations. 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 et 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'entrevison⁴⁷ (condition d'effectivité du *blackface*) rejouent 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. Homi K. Bhabha a montré toutes les ambiguïtés de l'imitation à travers le concept de *mimicry*⁴⁸. Latifa Laâbissi dans sa

45 Le fait de sentir que le canard est aussi un lapin, et vice versa, est un moment d'entrevison.

46 LHAMON Jr. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité, p. 210.

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

48 BHABHA H.K., *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. Lacan affirme : « L'effet de mimétisme est camouflage. » Le mimétisme colonial vient d'abord de la volonté du colon pour un réformé, reconnaissable Autre, en tant que sujet d'une différence qui est, comme Bhabha l'écrit « presque le même, mais pas tout à fait ». Il est donc une fonction stratégique dominante du pouvoir colonial, qui intensifie ainsi la surveillance et consolide les savoirs "normalisés" et les pouvoirs disciplinaires ». Mais Bhabha voit le mimétisme comme une « vision double qui en divulguant l'ambivalence du discours colonial perturbe également son autorité ».

manière 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 réunir⁴⁹. Elle montre aussi le détour, souvent nécessaire des artistes, des intellectuels, des militants français, par les imaginaires états-unis 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 Carboglace⁵⁰, puis un chant saccadé composé de

Cette double vision est le résultat de ce que il a décrit comme 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 et le regard de cet Autre est la contrepartie du regard du colonisateur. Ainsi, l'observateur devient l'observé et la représentation « partielle » réarticule la notion d'identité.

49 LHAMON JR. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité, 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 ».

50 Entretien de Latifa Laâbissi avec E.C., 4 avril 2011 : « Le *carboglace* est un moment de suspension, un peu comme les furies dans *Quelques notes pour une Orestie africaine* qui sont incarnées successivement en végétaux, animaux, métaphores et potentiels 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 la 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 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 énorme* »⁵¹. Les deux figures sont alors porte-voix ou porte-parole. 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

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.

51 Entretien de Latifa Laâbissi avec E.C., 4 avril 2011.

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 trop de 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 claire⁵² 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, d'imbrications et d'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 leur identité qu'elles situent en un « seuil indéterminé »⁵³, un espace problématique⁵⁴, souvent refoulé. Il n'existe de moi unique pour aucun être humain, qui serait plus réel, plus vrai que les autres, mais un mélange hétéroclite, généré, entre autres, par des tensions conflictuelles. Les artistes sont aussi traversé(e)s par ces dynamiques.

Avec *Loredreamsong*, Latifa Laâbissi contribue une nouvelle fois à faire émerger la problématique identitaire dans le champ de l'art, et plus

52 CHAMOISEAU P. in *Le Point*, hors-série n°22, *La Pensée noire*, 2009.

53 Une expression de l'artiste Trinh T. Minh-Ha, in *When the Moon Waves Red* : « Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, elle se situe sur ce seuil indéterminé où elle dérive constamment vers l'intérieur et l'extérieur. En dépassant l'opposition intérieur/extérieur, elle intervient nécessairement dans un faux rapport à l'intérieur et à l'extérieur. Elle est ce Même-Autre inapproprié qui se déplace avec au moins deux/quatre gestes : celui d'affirmer « je suis comme toi » tout en persistant dans sa différence ; et celui de rappeler que « je suis différente » tout en ébranlant toutes les définitions de l'autre à laquelle on est parvenu ».

54 Un phénomène, qui se constitue notamment dans la relation avec autrui à travers les jeux du regard qu'entraîne cette rencontre, formulé par Du Bois par les termes de « double conscience ».

spécifiquement au sein de la danse contemporaine en France. Dans cette pièce, la question de l'identité glisse vers celle de l'identification de soi, deux notions qui résistent ici 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 constamment remise en jeu dans la société française contemporaine. Toute la scène analysée précédemment renvoie à la question de l'altérité et de la différence. Si autrui se dérobe constamment et travestit les codes, chaque spectateur est placé face à sa propre altérité (et 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.

Au cours de *Loredreamsong*, la question du rôle politique de l'art est directement abordé. Premièrement, lors d'une sorte de sketch de plus de six minutes réalisé par Latifa Laâbissi parlant avec un accent suisse (« *Alors il faut quand mêêêeeme qu'on parle de ce qui se passe en ce momennnnnt dans la capitaaale* ») 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 reprenant un texte de Lydia Lunch, écrit pour *Loredreamsong*, chanteuse du mouvement punk new-yorkais des années 1980⁵⁵.

Ne connaissant pas ce texte par cœur, elle ne le récite pas mais le répète⁵⁶, ce qui lui laisse une dimension

55 Elle appartenait à la no wave, entre 1977-83 dans le Lower East SID, cette culture punk influencée par le jazz, le rock, le punk-rock des années 1970-80 et sa rébellion était minimaliste, dissonante, jouant de l'improvisation, de la déconstruction et la déstructuration, refusant la virtuosité (Oko Yono). Elle ne cherchait pas à faire de couplet comme dans le rock mais défendait le bruitiste électro-acoustique (envoyant 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.

56 Entretien de Latifa Laâbissi avec E.C., 4 avril 2011. « Pour éviter

performative (place aux accidents, force énonciative). Le souffle peu à peu coupé, elle prononce les 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, exploiteurs exploiteurs exploiteurs.

(...)

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 tout 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. 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 ?), elle contrebalance certains effets préalables de dissimulation de la critique. Elle dévoile sans ambiguïté la charge et l'attaque portée contre le milieu de l'art et

le surjeu, déconstruire la théâtralité de cette lecture, Sophiatou ne connaît pas le texte par cœur, par des écouteurs, elle entend L. Lunch performer le texte, 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... »

les artistes, leurs acceptations, leurs compromis, voire leur compromission et leur démission. Oui, parlons d'art, de son rôle et de sa responsabilité.

Dans *Loredreamsong*, la pulsion agressive (ses oppositions et ses dualités) est à la fois révélée et moquée, elle est aussi reconduite. 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. Elle produit, un acte activiste, exige un positionnement du spectateur⁵⁷ 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 d'hésitation, ni entre-deux prudent, ni de compromis. La tension irrésolue du *lore blackface* ou de la figure du fantôme provoque ouverture et contradiction. Elle ne donne pas de réponse aux questions soulevées mais maintient ses éléments troubles dans une tension dynamique⁵⁸. Cette dernière aide à faire la part entre 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. Ainsi *Loredreamsong* parle de la difficulté d'inclure les histoires considérées comme « minoritaires » dans la culture officielle et montre que chacun cherche pourtant toujours à se ménager un espace pour exprimer « sa » culture. « *S'ils échouent à la mettre à l'abri des musées, à l'imprimer dans les anthologies ou à la faire figurer dans les programmes scolaires, ils continuent tout de même à l'écrire et à*

57 Selon R. Krauss, l'acte terroriste dans le champ de l'art consiste à prendre le spectateur, à provoquer sa peur, pour l'obliger à être là et à réagir à partir d'une agression.

58 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 » in LHAMON JR. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité.

la réécrire sous la forme de pratiques et de gestes quotidiens constamment rejoués »⁵⁹. Ce duo rappelle également que le processus de médiation par l'art et la culture permet aux gens de s'adapter : « *L'histoire d'un cycle *lore* comme celui du ménestrel atlantique suppose de retracer l'histoire du contrôle des gestes multiculturels. La surveillance n'est pas un concept unidimensionnel* »⁶⁰. 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 toxiques afin de les déjouer et des situations équivoques (jouant avec l'oxymore), *Loredreamsong* démasque les lieux communs et glisse à travers les normes et les contrôles sociaux. Avec humour et gravité, cette proposition de Latifa Laâbissi tourne et retourne tout à la fois la complexité des statuts et de la logique du pouvoir sur le façonnement des identités. La puissance critique de cette proposition face à l'ordre des discours, au contrôle des corps et à l'administration des institutions est, entre autres, liée aux effets d'appropriation d'éléments culturels dominants (notamment le « lieu » de la danse contemporaine) : ils viennent s'inscrire dans des chaînes de significations qui leur échappent, par leur incarnation en des corps et identités diverses, diffractées, changeantes, composites, partagées par des contradictions culturelles et sociales et qui sont la manifestation de résistance et d'invention.

Le *blackface*, quant à lui, réunissant ici comique et tragique, permet encore la contestation et la confrontation aux idéologies racistes. 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 la même de réaliser la relation des deux grâce à un acte de parole⁶¹. Citations, fictions, narrations,

59 LHAMON JR. W.T., *Peaux blanches, Masques noirs*, déjà cité, p. 126.

60 Ibid, p. 125.

61 Sur cette différence essentielle entre « parler à » et « parler de », voir l'important texte de Trinh T. Minh-Ha, « Coton and Iron »,

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 et qu'elle réunit et articule. L'écriture de cette pièce chorégraphique est constituée d'une série de substitutions, de renversements et de répétitions dissemblantes. Elle est une forme de différence qui défie toute catégorisation et toute appropriation. Selon Jacques Derrida, la différence « *produit ce qu'elle interdit rend possible cela même qu'elle rend impossible* »⁶².

La dernière séquence de *Loredreamsong* rompt avec les propos de J.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'anonymat* »⁶³, elle invite à une interruption, à réagir. Cette pièce chorégraphique, qui n'est sans lien avec les avant-gardes du début du XX^e siècle⁶⁴, renouvelle les représentations et demande à son spectateur de considérer la condition historique de sa définition et de son action, ceci est la clef de la transformation de la condition démocratique. L'action politique est toujours possible car l'histoire n'est pas finie. Le duo laisse donc entrevoir une puissance d'agir et d'exister qui reconnaît à l'être humain (et à l'artiste) son potentiel de révolte et de création.

Emmanuelle Chérel, 2011.

FERGUSON R., GEVER M., MINH-HA T.T., WEST C., *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, New York, The New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1990. « Parler de » assure la maîtrise à celui/celle qui parle, je suis au c ur 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 ».

⁶² Ce qui n'est pas énoncé est aussi important que ce qui ne l'est pas. DERRIDA J., *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

⁶³ SCOTT J.C., *La Domination et les Arts de la résistance*, déjà cité, p. 154.

⁶⁴ Pour rappel, Latifa Laâbissi est notamment influencée par Valeska Gert, qui au début du XX^e siècle, jouait avec certains des procédés qu'elle utilise.

ps : À Paris, en mars 2014, Latifa rajouta un « Gare au Gorille » en hommage à C. Taubira présente dans la salle.

DISTRIBUTION

Conception: **Latifa Laâbissi** Interprétation : **Sophiatou Kossoko, Latifa Laâbissi** Conception scénographique : **Nadia Lauro** Costumes : **Nadia Lauro et Latifa Laâbissi** Création Lumière : **Yannick Fouassier** Son : **Olivier Renouf** Accompagnement vocal : **Dalila Khatir** Collaboration dramaturgique : **Bojana Bauer**

MENTIONS

Coproduction : Les Spectacles vivants – Centre Pompidou – Paris, Bonlieu Scène nationale d'Annecy, Le Quartz – Brest, Le Vivat scène conventionnée d'Armentières, Bozar – Bruxelles, Centre Chorégraphique National de Caen / Basse-Normandie, le réseau Open Latitudes* : Les Halles de Schaerbeek (Bruxelles – Belgique), La Maison Folie de Mons (Belgique), Latitudes Contemporaines (Lille – France), Festival Body Mind (Varsovie – Pologne), Arsenic (Lausanne – Suisse) avec le soutien du programme Culture de l'Union Européenne. Figure Project est soutenue par le Ministère de la Culture – DRAC Bretagne au titre des compagnies conventionnées, le Conseil régional de Bretagne et la Ville de Rennes.