

## **Étude de deux pratiques artistiques dansées : le Krump et le Voguing. Enjeux politiques et sociaux**

**Auteur :** Malamba, Laetitia

**Promoteur(s) :** Cormann, Gregory

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en philosophie, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

**Année académique :** 2020-2021

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/13678>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Année académique 2020 – 2021

# Étude de deux pratiques artistiques dansées : le Krump et le Voguing Enjeux politiques et sociaux

Travail de fin d'études présenté par Laetitia Malamba en vue  
de l'obtention du diplôme de Master en philosophie, à finalité  
spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Promoteur.rice.s : G. Cormann & M. Hagelstein

Lecteur : J. Pieron



Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Année académique 2020 – 2021

# Étude de deux pratiques artistiques dansées : le Krump et le Voguing Enjeux politiques et sociaux

Travail de fin d'études présenté par Laetitia Malamba en vue  
de l'obtention du diplôme de Master en philosophie, à finalité  
spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Promoteur.rice.s : G. Cormann & M. Hagelstein

Lecteur : J. Pieron

## Remerciements

Je remercie mon promoteur Grégory Cormann pour son investissement, sa disponibilité et son accompagnement durant ces cinq derniers mois.

Je remercie ma famille pour l'amour et le soutien.

Je remercie le Cube d'avoir nourrit mon âme et ma réflexion par leur amour et leur générosité.

Je remercie Gia, Michèle, Pauline et Cynthia d'avoir été présents dans les moments les plus incertains et de m'avoir aidée.

## Introduction

Mon travail portera sur le *krump* et le *voguing*, deux pratiques de danse assez peu connues du grand public dont je vais tenter de dégager les enjeux politiques. Ces deux danses sont originaires des États-Unis. Le *voguing* se développe autour des années 60 dans les *Ballrooms* de Harlem. Les *Ballrooms* sont les salles de bal dans lesquelles les *dragqueens* noires et latinos ont décidé d'organiser leurs propres concours après en avoir eu assez de se faire discriminer lors des autres concours. Depuis les années 60, la culture de la *Ballroom* a beaucoup évolué et n'est plus uniquement centrée autour de la performance des *dragqueens*. Le *voguing* est resté l'un des éléments de cette culture au travers de laquelle identités sexuelle et de genre cessent d'être stigmatisées et deviennent le point de départ de performances et d'échanges.

Le *krump* est né dans les quartiers sud de Los Angeles entre la fin des années 90 et les débuts des années 2000. C'est la création de jeunes qui ont commencé la danse aux côtés de Tommy le Clown, un clown qui dansait sur du *hip hop*, animait des fêtes et prenait des jeunes sous son aile pour les pousser à se divertir et à s'occuper positivement à travers la danse tout en évitant les gangs et les problèmes de drogue et de violence auxquels ces jeunes sont confrontés dès leur plus jeune âge. Le *krump* est souvent perçu comme une danse agressive, violente et désordonnée. Pourtant, K.R.U.M.P signifie *Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise*<sup>1</sup>, des mots qui évoquent plus une volonté de s'élever, de se rassembler et de mettre sa force au service du positif.

Ce trait commun entre *krump* et *voguing*, cette possibilité pour les membres de ces deux communautés de s'exprimer, mais surtout de le faire à travers leur corps et d'une manière inattendue et même totalement opposée à celle prévue dans la culture dominante américaine, m'a immédiatement intéressé. Mais ce choix de sujet est le fruit de trois choses. Le corps des noir.e.s est une question sur laquelle je voulais continuer de travailler après avoir rendu mon travail de fin de cycle sur Fanon et le rôle du corps dans les rapports entre colon et colonisé. Ensuite, le *krump* et le *voguing* étaient au cœur du travail d'enquête que j'ai dû présenter à la fin de ma première année de master en Analyse et création de savoirs critiques. Et pour finir, je n'aurais peut-être pas choisi ces sujets si je n'avais pas été moi-même danseuse.

Dans mon travail de fin de cycle, j'ai étudié et tenté de discuter des textes de Fanon qui portaient tous sur le lien qu'il fait entre colonialisme et pathologies dans *Le syndrome nord-Africain*<sup>2</sup> et

<sup>1</sup> Traduit par « Royaume radicalement élevé par un puissant éloge ».

<sup>2</sup> F. Fanon, « Le "syndrome nord-africain" », dans F. Fanon, *Oeuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p. 691-703.

les carnets de cas psychiatriques qu'on trouve à la fin des *Damnés de la terre*<sup>3</sup> ainsi que sur *Peau noire, masques blancs*<sup>4</sup>. À partir de *Peau noire, masques blancs*, j'ai étudié le rapport que Fanon entretient avec la phénoménologie merleau-pontienne. Premièrement, lorsque Fanon parle du corps du Noir<sup>5</sup> dans *Peau noire, masques blancs*<sup>6</sup>, on retrouve le vocabulaire développé par Merleau Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*<sup>7</sup>. Au-delà de simplement reprendre quelques concepts, Fanon s'appuient sur et s'approprie la phénoménologie merleau-pontienne pour reconstruire l'expérience vécue du Noir. La différence entre corps et objet et leur spatialité respective, l'élaboration du schéma corporel, les liens de coexistence entre la conscience, le corps et le monde qui l'entoure sont mis au service d'une description phénoménologie de l'expérience du racisme en période coloniale. Pour approfondir cette comparaison mon promoteur, Grégory Cormann m'a dirigée vers un article de Hourya Bentouhami<sup>8</sup>. Dans cet article, Bentouhami compare le corps du colonisé avec celui de l'amputé, du désorienté ou de l'halluciné. En bref, le corps du Noir face à l'expérience du racisme tel que décrit dans *Peau noire, masques blancs* est un corps malade. Si c'est parfois métaphorique ou plus psychologique que physique dans *Peau noire, masques blancs*, cette détérioration du corps du colonisé est on ne peut plus tangible dans *Le « syndrome du nord-africain »* et *Les Damnés*.

Dans *Le « syndrome nord-africain »*, Fanon décrit plusieurs cas de patients d'origine nord-africaine qui se présentaient dans des hôpitaux français métropolitains en déclarant qu'ils souffraient de douleurs auxquels les médecins ne trouvaient aucune lésion pouvant en être la cause. Ces patients étaient donc diagnostiqués comme souffrant du « syndrome nord-africain », un euphémisme qui signifiait que leur douleur était imaginaire ou tout simplement inventée pour servir de prétexte pour ne pas travailler. Fanon propose alors une étude de ces cas en tenant compte de leur « situation ». Le « diagnostic de situation » s'appuie sur sept points qui posent à peu près tous problème dans le cas d'un nord-africain en France métropolitaine parmi lesquels les relations avec l'entourage, la sexualité et le sentiment de sécurité ou d'insécurité. En plaidant pour la reconnaissance de la « situation » des racisés dans leur prise en charge médicale, Fanon ouvre la porte à la reconnaissance de leur douleur jusque-là niée ou ignorée. Les cas repris en

---

<sup>3</sup> F. Fanon, « Guerre coloniale et troubles mentaux », dans F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 283-305.

<sup>4</sup> F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

<sup>5</sup> Je reprends ici la majuscule utilisée par Fanon dans ses textes.

<sup>6</sup> F. Fanon, « L'expérience vécue du Noir », dans F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

<sup>8</sup> H. Bentouhami, « L'emprise du corps : Fanon à l'aune de la phénoménologie de Merleau-Ponty », dans *Cahiers philosophiques*, n°138, 2014.

chapitre final des *Damnés* témoignent de la manière dont la violence de la guerre d'Algérie a impacté les corps des colonisés (résistants ou non) et des colons français. On y retrouve une liste de symptômes développés en réaction à la violence quotidienne de l'Algérie en guerre.

Peu importe par quel texte, je le prenais, le corps du colonisé, du noir, du racisé était malade. Pourtant, Fanon l'affirme au début de *Peau noire, masques blancs*<sup>9</sup>, beaucoup ne se reconnaissent pas dans les descriptions qu'il offre dans son texte. Fanon est psychiatre et s'intéresse donc aux comportements pathologiques, mais partout dans le monde, des gens vivent dans des sociétés racistes, sont impactés par ces conditions, mais pas forcément d'une manière qui les détruisent eux ou leur corps. Certains mêmes se servent de leur corps, censé être une honte, un fardeau qui les maintient dans le rôle de l'agresseur ou du sauvage pour s'élever et subliment ce corps avec une créativité insoupçonnée par ceux et celles qui n'ont pas accès à leur performance. Mon travail de fin de cycle était à peine terminé que j'envisageais déjà d'étudier le corps racisé sous cet angle sans pour autant savoir exactement comment.

C'est là qu'intervient le travail de fin d'année que j'ai dû faire dans le cadre du séminaire en analyse et création de savoirs critiques. Durant ce séminaire, nous avions eu des intervenants romanistes ou philosophes qui étaient venus nous parler de l'enquête sous plusieurs formes. Au terme de ce séminaire, nous devions présenter un travail d'enquête en utilisant la technique du montage. Le sujet et la forme du travail étaient donc libres. Pour ma part, j'ai choisi de travailler sur la danse et de la faire sous la forme d'un montage vidéo. Ce travail m'a donné l'opportunité d'intégrer la danse (et pas juste un discours sur la danse) dans un travail pour l'université. Une opportunité que je n'aurai probablement pas eue dans le cadre d'un autre master. J'ai donc décidé d'enquêter sur des danses afin de leur rendre un ancrage historique, politique et sociologique. En effet, même s'il arrive qu'on voie certaines danses *underground* au cinéma ou dans les théâtres, la culture qui les accompagne est souvent soit caricaturée, soit réduite à quelques éléments superficiels. Or, quand un danseur *freestyle* performe, il a la responsabilité de respecter et de représenter toute la culture de son style, que ce soit en *hip hop*, en *krump* ou en *voguing*. La première version de mon travail portait sur trop de styles différents et ne fonctionnait pas. Julien Pieron et François Provenzano m'ont donc conseillé de me concentrer sur deux styles et de développer mon travail autour d'eux. J'ai choisi le *krump* et le *voguing*. Honnêtement, à la base, c'était parce qu'avec les émeutes de Stonewall et celles de Rodney

---

<sup>9</sup> « Beaucoup de nègres ne se reconnaîtront pas dans les lignes qui vont suivre. Pareillement beaucoup de Blancs. Mais le fait, pour moi, de me sentir étranger au monde du schizophrène ou à celui de l'impuissant sexuel n'attaque en rien leur réalité ». F.Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 12.

King, j'avais beaucoup plus d'images et de matière à développer pour ces deux styles. Mais du coup, ce travail a fait apparaître des similitudes entre deux styles de danses que je n'aurais jamais pensé à rapprocher autrement. La violence dont sont victimes les deux communautés, l'effervescence du *ball* et de la session *krump*, la *house* et la *fam*, toutes ces ressemblances me sont apparues grâce à ce travail.

Comme je l'ai dit plus haut, je suis moi-même danseuse. Je ne suis ni vogueuse ni krumpeuse et quand j'ai commencé ce travail dans le cadre de mon master, je n'avais pas encore de rapports avec le *krump*. En réalité, c'est le hasard qui a fait que j'aie commencé à danser avec des krumpeurs. À la base, je fais de la *dancehall*, une danse jamaïquaine pas très répandue à Liège. Quand j'ai voulu m'entraîner avec d'autres danseurs liégeois pour améliorer ma danse, j'ai donc dû me tourner vers des danseurs *hip hop* et de fil en aiguille, j'ai rejoint un collectif de quatre danseurs liégeois qui s'appelle Le Cube. Pierre que vous rencontrerez dans la troisième partie de ce travail faisait déjà partie de ce collectif. Ce collectif qui avait pour objectif de se donner de la force mutuellement, de s'apprendre et d'apprendre des autres s'est petit à petit transformé en une compagnie qui crée et présente des pièces. Cela m'a permis de développer un contact assez particulier avec le *krump*, car je ne le pratique pas, je ne participe pas à des événements *krump*, mais la contrainte de devoir créer du contenu sur scène qui respecte les styles de danse de chacun et qui permette au public de nous comprendre m'a forcé à m'y intéresser. Je ne sais pas si mon rapport au *krump* se lit vraiment dans mon travail, mais certainement tout le travail fourni avec Le Cube m'a accompagné tout au long de ma rédaction.

Cette rencontre avec le *krump* m'a donc permis d'être en contact avec des krumpeur.se.s et j'ai vite trouvé naturel d'inclure des danseur.se.s dans ce mémoire qui porte sur la danse. J'ai donc cherché autour de moi pour trouver quatre danseur.se.s prêt.e.s à m'accorder un peu de temps. Quand je suis allée à mon premier entretien, celui de Blanche, je ne savais pas exactement ce que j'allais faire de ces entretiens, s'ils allaient figurer tels quels dans mon travail ou simplement m'aider à trouver une manière d'aborder le sujet du *krump*. Je savais simplement que je voulais inclure du vivant, de l'expérience, dans mon travail. Par ailleurs, quand j'ai fait mes recherches pour le montage vidéo du séminaire de savoirs critiques, j'ai découvert le film *Paris is burning* et j'ai redécouvert *Rize*. Quand je cherchais des images de *voguing* et de *krump*, je suis tombée sur beaucoup de séquences de ces deux films et j'ai fini par tout simplement les visionner. Voilà à peu près le matériel avec lequel je suis arrivée au début de mon processus de travail dans le bureau de mon promoteur. Ce travail est construit autour de ces différents matériaux.

Tout ce travail de recherche et de récolte d'information m'a amené à construire mon travail en quatre chapitres. La première partie de ce travail est donc une mise en contexte des différentes structures et des chemins historiques qui ont mené aux situations des jeunes krumpeur.se.s et des membres de la *Ballroom*. Pour pouvoir étudier les enjeux politiques et sociaux impliqués dans les pratiques du *krump* et du *voguing*, il est préalable de comprendre qui sont ces jeunes et en quoi consiste leur situation d'opprimés. Une fois le décor posé, dans le deuxième chapitre, nous irons à la rencontre des jeunes de la *Ballroom* tout d'abord par l'intermédiaire de Jennie Livingston à travers le film *Paris is burning*. Un film de 1991 qui a eu beaucoup de succès à l'époque et a été salué par la critique pour sa subversivité. Mais en quoi ce film est-il subversif, quelles normes remet-il en question et comment ? Dans la deuxième partie de ce chapitre sur la culture de la *Ballroom*, nous verrons comment le film *Paris is burning* s'inscrit dans la critique de la représentation des personnes noires dans les médias de masse de bell hooks. Quels sont les concepts et les raisons qui permettent à hooks d'inscrire *Paris is burning* dans la matrice de réactualisation perpétuelle du suprémacisme blanc ? En quoi sa position de spectatrice noire influence la lecture que hooks fait du film ? Il a également eu un certain succès auprès des universitaires, nous étudierons donc une deuxième lecture, celle de Judith Butler dans *Ces corps qui comptent*<sup>10</sup>. La théorie de la performativité du genre de Butler peut-elle servir à démont(r)er le caractère subversif des performances du *ball* ? Malgré leur préoccupations assez éloignées- l'une militant pour une décolonisation des représentations des personnes noires et l'autre théorisant le rapport en le sujet et les normes de genre et de « sexe »- qu'arrive-t-il quand les discours de Butler et de hooks à propos de *Paris is Burning* se croisent ?

Les deux points de vue de hooks et Butler sur les pratiques du *ball* viennent tous les deux s'inscrire dans des projets plus larges des théories sur la race et la représentation du côté de hooks et sur les rapports entre le sujet et les normes de genre et de « sexe » du côté de Butler. Après avoir travaillé à partir de discours scientifiques sur une production audiovisuelle sur les pratiques de la *ballroom* dans les années 90, nous tenterons de nous rapprocher d'une description plus directe et plus actuelle de la culture de la *Ballroom*. L'étude sociologique effectuée par Marlon Bailey<sup>11</sup> dans la communauté de la *Ballroom* de la ville de Détroit au début des années 2000 nous permettra de remettre en perspective les discours de hooks et Butler.

---

<sup>10</sup> J. Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. fr. C. Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2009.

<sup>11</sup> M. Bailey, *Butch queens up in pumps: Gender, Performance, and Balroom Culture in Detroit*, The University Press of Michigan, 2013.

Pour le krump, je partirai de mes entretiens. À travers sept sujets de discussions, Blanche, Pierre, Siham et Patribe, quatre membres de la communauté *krump* liégeoise nous décriront leur expérience depuis leurs premiers contacts avec cette danse. Dans ces entretiens, on verra que le film *Rize* a joué un rôle central dans l'émergence d'un mouvement *krump* liégeois. C'est donc à ce film que sera consacrée la quatrième partie. *Rize* n'a pas eu le même succès que *Paris is burning* auprès de la communauté scientifique. Dans l'analyse que je ferai du film, je m'appuierai donc sur les matériaux que sont le texte de bell hooks, mes entretiens et ma propre compréhension de *Rize*. C'est sur cette discussion de *Rize* nourrie par les témoignages de nos quatre krumpeur.se.s liégeois.e.s que se conclura mon travail.

## 1. Contextualisation historique : La condition indigne des noir.e.s

Avant de parler de mouvements, de performances ou des pratiques en elles-mêmes, il me semble important de « planter le décor » social et politique qui a vu naître ces pratiques artistiques. Une chose est sûre, la dimension politique du krump, du voguing comme de toutes les danses dites urbaines n'est pas évidente. Ma démarche est de mettre cette dimension en lumière et prend comme point de départ un concept que j'ai trouvé chez Norman Ajari<sup>12</sup>, la condition indigne des noir.e.s. Dans l'introduction de *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Ajari affirme que « la condition noire actuelle est définie par l'indigne »<sup>13</sup>. Je sais que l'idée d'une condition commune aux noir.e.s partout dans le monde est loin de faire l'unanimité, pourtant, cela me semble être l'une des composantes centrales des pratiques que j'ai décidé d'étudier que ce soit en ce qui concerne leur création, leur contenu ou le rayonnement qu'elles ont pu connaître partout dans le monde. Dans un premier temps, je vais donc m'atteler à donner un contenu à cette indignité dans le cas des communautés au sein desquelles le krump et le voguing ont émergé et ont évolué. Pour cela, je m'appuierai tout d'abord sur Elsa Dorlin<sup>14</sup> et la distinction entre corps défendables et corps indéfendables qu'elle théorise dans son ouvrage. Le concept de corps indéfendable me permettra d'étudier la violence à laquelle sont soumis les corps noirs. Ensuite, je m'intéresserai à la crise de la masculinité et de la moralité subie par les familles noires américaines. Je m'appuierai principalement sur XinLing Li<sup>15</sup> et son travail d'analyse de l'importance des performances de virilité au sein des mouvements activistes noirs et ses causes. Pour finir, je m'intéresserais à l'une des structures qui est mise en place pour maintenir les noirs américains dans une situation économique et sociale intenable, la ségrégation résidentielle<sup>16</sup>.

### 1.1. Ajari et la condition indigne des noir.e.s

Je pars de Norman Ajari, car il a su donner un socle théorique à un constat empirique que *Paris is Burning* et *Rize* illustrent chacun à leur manière : le quotidien des jeunes qui ont fait émergé le krump et le voguing est marqué par ce qu'Ajari nomme l'indigne. La théorie de la condition

---

<sup>12</sup> N. Ajari, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, 2019.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>14</sup> E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2019.

<sup>15</sup> XinLing Li, *Black masculinity and hip-hop music. Black gay men who rap*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2019.

<sup>16</sup> N. Dickerson, « Black Employment, Segregation, and the Social Organization of Metropolitan Labor Markets », dans *Economic Geography* 83(3), 2007, p. 283-307.

noire d'Ajari repose sur trois points<sup>17</sup> : Premièrement, qu'il existe une condition noire et une histoire noire essentiellement moderne. Deuxièmement, qu'elles sont caractérisées par une surexposition structurelle à la violence sociale et politique. Troisièmement, que cela constraint les noir.e.s à constamment inventer des stratégies de survie. Mon travail portant sur deux communautés particulières, je ne vais pas apporter grand-chose à la question d'une histoire et d'une condition commune, je vais plutôt m'atteler à comprendre comment se matérialise cette « surexposition structurelle à la violence sociale et politique », en quoi consiste ce quotidien caractérisé par l'indigne qui se distinguerait de celui des personnes blanches.

Depuis les années soixante, aux États-Unis, l'état reconnaît une égalité de droit entre noir.e.s et blanc.he.s. Pourtant, en 2019, à peu près 21% des afro-américains.e.s vivaient sous le seuil de pauvreté contre 10% pour leurs homologues blanc.he.s<sup>18</sup>. En 2018, elles.ils représentaient 1/3 de la population carcérale<sup>19</sup>. La crise du covid-19 a également mis en évidence des inégalités sur le plan sanitaire puisqu'encore une fois, il y a surreprésentation de la population afro-américaine parmi les décédés du coronavirus<sup>20</sup>. C'est donc que dans les faits, une distinction est maintenue aux États-Unis entre les vies blanches et noires, que ce soit au niveau du traitement par les institutions de l'état ou au niveau de comportements individuels tolérés voire soutenus par l'état.

## 1.2. Une surexposition structurelle à la violence : Elsa Dorlin et les corps indéfendables

Dans *Se défendre. Une philosophie de la violence*<sup>21</sup>, Elsa Dorlin analyse la distinction qui a été faite entre corps défendables et corps indéfendables à travers l'histoire. Elle décrit le corps noir comme toujours perçu comme agent violent<sup>22</sup>. Et c'est cette perception des corps noirs comme des agresseurs en toute situation qui explique que la violence de l'état et la police envers eux ne puisse jamais être considérée comme une agression et qu'elle se présente toujours comme une forme de défense ou du moins comme une réponse toujours légitimée. De ce point de vue, la pratique du lynchage lors duquel la foule déchaîne sa violence sur un corps (noir) au

---

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Selon le site du *United States Data Census* URL : <https://data.census.gov/cedsci/table?q=life%20expectancy%20race&tid=ACSDT5Y2019.C02003> .

<sup>19</sup> Horia Mustafa Douine, « Ce que disent les statistiques ethniques des inégalités aux États-Unis », *Le Figaro*, mis en ligne le 04/06/20 URL : <https://www.lefigaro.fr/international/ce-que-disent-les-statistiques-ethniques-des-inegalites-aux-etats-unis-20200604> .

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2019.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

motif de la défense d'un corps (blanc) représente un bon point de départ pour une étude de la surexposition des corps noirs à la violence. Nous nous intéresserons donc à cette question qui fait l'objet d'un chapitre<sup>23</sup> dans l'ouvrage d'Elsa Dorlin. J'y ajouterai également des informations et raisonnements extraits de textes d'Ida Wells<sup>24</sup> qui fut l'une des premières voix noires à s'élever contre la pratique du lynchage et qui s'appliqua à en détruire les justifications morales.

### **1.2.1. Accusations de viol et protection de l'ordre établi**

Au niveau de la valeur de la vie d'une personne noire, la seule différence entre avant et après l'abolition de l'esclavage, nous dit Wells, c'est qu'après 1865, la perte d'une vie noire n'est plus une perte financière pour son maître. Torture et meurtres sont perpétrés en toute impunité parfois même sur base d'une simple accusation d'impudence. Comment expliquer que le *Chicago Tribune*<sup>25</sup> recense 728 afro-américains lynchés entre 1884 et 1892 et que jamais l'un.e des participant.e de ces mises à mort accompagnées de tortures physiques n'ait été inquiété.e ? Dans les réponses que d'autres journaux ont faites à ses articles, on voit bien que le lynchage est une manière de remettre le noir « à sa place », de lui rappeler qu'il est et qu'il doit agir comme un être inférieur qui vit dans la servitude ; dans le *Evening Scimitar*<sup>26</sup> du 4 juin 1892, pour expliquer les lynchages, l'auteur met en cause un manque de manières, de respect et une promptitude à l'agressivité de la part des noir.e.s. En effet, toutes ces accusations de viol ne sont qu'un prétexte et cette colère des foules une mise en scène pour un motif qui n'a rien à voir avec la défense des femmes blanches (oui si la victime était noire, alors il n'y avait aucun problème), mais qui est plutôt une tentative de maintien d'un ordre que l'abolition a quelque peu bousculé. Wells insiste d'ailleurs sur le fait qu'avant que cet ordre ne soit mis en danger par l'abolition, pendant la guerre, femmes et enfants blanc.he.s ont été laissé.e.s sous la protection des esclaves et que, alors même que les conditions étaient bien plus favorables, les accusations de viols envers ces derniers ne sont devenues monnaie courante qu'après la guerre.

---

<sup>23</sup> E. Dorlin, « Justice Blanche », dans E.Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2019, p.121-137.

<sup>24</sup> Ida B. Wells, *Southern Horrors. Lynch law in all its phases*, New York, The New York Age Print, 1892 URL : <https://www.gutenberg.org/files/14975/14975-h/14975-h.htm>.

<sup>25</sup> Cité dans Ida B. Wells, *Southern Horrors. Lynch law in all its phases*, New York, The New York Age Print, 1892 URL : <https://www.gutenberg.org/files/14975/14975-h/14975-h.htm>.

<sup>26</sup> Cité dans *ibid.*

Menace, vol, dispute, cambriolage, incendie, viol<sup>27</sup>, c'est une liste non exhaustive des crimes qui ont été évoqués pour justifier des lynchages. Mais c'est l'accusation de viol qui revient fréquemment et qui est mise en avant pour justifier la pratique du lynchage et qui a eu pour résultat de renforcer le stéréotype de l'homme noir « *black-beast-rapist* ». Ce stéréotype a joué et joue encore un rôle important dans la culture américaine et représentait une menace pour tous les hommes (et garçons) noirs, peu importe leur âge et leur position sociale. Elsa Dorlin montre que ces accusations de viol et le motif de la défense des femmes participe à la déshumanisation des femmes noires autant qu'à celle des hommes noirs<sup>28</sup>. Le viol est un crime considéré comme particulièrement honteux et y associer les hommes noirs a donc eu un grand impact sur les représentations des noirs faisant du lynchage un acte acceptable. Ce qui est assez paradoxal vu qu'un lynchage, la plupart du temps, c'est une foule (ou au moins un groupe) armée qui va chercher une personne désarmée dans sa cellule ou dans sa maison au milieu de la nuit pour la torturer et l'assassiner. Par la même occasion, les femmes noires sont exclues de la catégorie des femmes. Lorsqu'une foule se met en marche pour défendre une victime, ce n'est jamais une femme noire.

### 1.2.2. *Stand your ground law* : La légitime défense aux États-Unis.

La pratique du lynchage n'est plus d'actualité mais cette idée de prendre les armes pour se défendre a persisté dans la société américaine et y est considérée comme un droit immuable. Comme le dit E.Dorlin, il participe activement de la « communauté politique imaginaire » états-unienne<sup>29</sup>. Les pionniers, les héros fondateurs des États-Unis ont accompli leurs exploits à l'aide de leurs armes. C'est pourquoi le droit à porter des armes fait partie des dix amendements à la constitution américaine. Ces dernières années, le mouvement *Black Lives Matter*<sup>30</sup> s'est élevé contre l'impunité dont bénéficiaient certains crimes commis sur des personnes noires sous ce motif de l'auto-défense. En lisant quelques articles sur la mort du jeune Trayvon Martin qui est à l'origine du mouvement *Black Lives Matter*, j'ai appris que dans

---

<sup>27</sup> I. Wells, *op. cit.*,

<sup>28</sup> E. Dorlin, *op. cit.*, p. 133.

<sup>29</sup> Elsa Dorlin, *op. cit.*, p.110.

<sup>30</sup> *Black Lives Matter* est une organisation qui est née aux États-Unis en 2013 en réponse à l'acquittement de George Zimmerman du meurtre de Trayvon Martin. Selon leur site internet, leur mission est d'éradiquer la suprématie blanche et d'intervenir en cas de violences sur les noir.e.s perpétrées par l'État ou par des vigilants. Ces dernières années et tout particulièrement depuis l'affaire George Floyd, *Black Lives Matter* est devenu un mouvement international qui dénonce et combat ces violences dans plusieurs pays comme le Canada, la France ou l'Angleterre.

la législation américaine, ce droit de tuer pour se défendre pouvait notamment prendre la forme d'une *Stand your ground Law*.

Les *Stand your ground Laws* sont des lois qui permettent aux citoyens américains de faire usage de la force létale lorsqu'ils s'estiment en danger ou que la personne en face représente un danger pour l'ordre public même s'ils ont la possibilité de fuir le conflit en toute sécurité. Selon les États, cette loi ne s'applique pas dans les mêmes endroits. Par exemple, dans certains États, elle ne s'applique que chez soi ou dans sa voiture et ne peut s'appliquer quand d'autres personnes pourraient être mises en danger dans l'espace public. La seule condition est de pouvoir justifier qu'on ait ressenti que la personne que l'on a tuée représentait un danger. Sur le papier, cette loi s'applique à tout individu dangereux, sans distinction, mais elle fait tout de même l'objet de plusieurs objections comme par exemple le problème de la disproportion de la réponse. Mais l'objection la plus récurrente et virulente provient du fait ces lois ont servi à plusieurs reprises à justifier le meurtre d'hommes noirs.

George Zimmerman, un homme adulte et armé, a suivi un jeune homme de 17 ans, Trayvon Martin, en pleine nuit avant de l'interpeller, de se battre avec lui et de finir par le tuer d'un coup de feu. Zimmerman a été innocenté, le jury estimant qu'il avait des raisons valables d'user de son arme. Plus récemment, Travis McMichael est descendu de sa voiture pour aller interpeller Ahmaud Arbery qui faisait son jogging et lui a pointé une arme dessus. L'altercation qui a suivi a mené à la mort de Arbery. Le premier procureur qui a interrogé McMichael l'a libéré, car il a jugé qu'il avait des raisons suffisantes de se sentir en danger et donc d'user de son arme contre Arbery. Je ne vais pas refaire toute la liste, ces deux exemples suffisent à démontrer comment l'imposition du rôle d'agent de la violence aux personnes noires associée aux lois *Stand your ground*<sup>31</sup> rendent nécessaire pour les noir.e.s(-américain.e.s) de revendiquer que leurs vies comptent. C'est suite à une affaire assez similaire qu'ont éclaté les émeutes de Rodney King en 1992. Pendant plusieurs jours Los Angeles a été le théâtre d'émeutes violentes qui ont marqué la ville et les esprits. La même année, Thomas Johnson s'installe dans un des quartiers touchés par ces émeutes et décide de revêtir le costume de Tommy le clown. Il veut faire danser les jeunes pour les éloigner de la violence qui s'est emparé de leurs quartiers.

---

<sup>31</sup> Ces lois peuvent être appliquées en pratique dans la vie juridique d'états où elles n'ont pas été officiellement adoptées comme la Californie. (« Stand your ground law » dans le *Legal Dictionary* URL : <https://legaldictionary.net/stand-your-ground-law/>.)

### 1.2.3. Aux origines du krump : Les émeutes de Rodney King

En 1992, quand Thomas Johnson décide de créer le personnage de Tommy le clown et d'animer les anniversaires dans les quartiers les plus pauvres de Los Angeles, c'est dans un contexte tendu, car on sort à peine d'une série d'émeutes violentes provoquées par l'acquittement des quatre policiers accusés d'usage excessif de la violence contre Rodney King lors de son arrestation l'année précédente. Le soir de l'incident, King conduit soûl avec deux passagers et refuse de s'arrêter aux sommations de la police. S'ensuit alors une course-poursuite d'une dizaine de minutes. Lorsqu'il finit par s'arrêter, King se débat et l'arrestation dégénère. King est frappé à plusieurs reprises par quatre des policiers présents sur place. L'arrestation est filmée par un habitant du quartier depuis son balcon. Les extraits les plus violents sont repris par les chaînes de télévision et font vite le tour du monde.



32

Pourtant, les tensions ne sont pas seulement dues à cette affaire. Dans les années 80-90, Los Angeles (tout comme le reste des États-Unis d'ailleurs) voit son taux de criminalité grimper et en 1991, quand Rodney King est arrêté, il atteint son point culminant<sup>33</sup>. C'est pour cette raison qu'en 1990, les leaders afro-américain.e.s de South Central (l'un des quartiers les plus pauvres de Los Angeles avec une population principalement noire et latino) et le maire de Los Angeles s'allient pour soutenir la police dans l' « Opération Hammer ». Tout cela part d'une demande des leaders de South Central qui voulaient que la police soit plus présente dans leurs

<sup>32</sup> Capture d'écran de la vidéo de l'arrestation de Rodney King filmée par George Holliday le 3 mars 1991. [https://www.ebony.com/wp-content/uploads/2016/07/rodneyking\\_art\\_caro\\_original\\_48566-480x300.jpg](https://www.ebony.com/wp-content/uploads/2016/07/rodneyking_art_caro_original_48566-480x300.jpg).

<sup>33</sup> Jack Katz, « Culture within and culture about crime: The case of the “Rodney King Riots” », dans *Crime Media Culture*, 2016, Vol. 12(2), p.233-251.

quartiers afin de décourager les gangs, mais a pris la forme d'un vaste programme de tolérance zéro envers les gangs qui octroyait des moyens supplémentaires aux policiers pour mettre fin à l'activité des gangs. D'un autre côté, cette opération permettait aux policiers d'interpeller et d'interroger des jeunes sans autre motif qu'un signe d'appartenance à un gang (tatouage, bandana, vêtement...). C'est donc un système extrêmement répressif qui s'attache plus à criminaliser la culture qui entoure le monde des gangs qu'autre chose qui se met en place à South Central accentuant encore les tensions entre la population et la police<sup>34</sup>.

On comprend donc que durant l'année entre l'arrestation de Rodney King et le verdict du tribunal, l'air soit lourd à L.A. On anticipe déjà les émeutes et les tentatives des dirigeants pour calmer les esprits ne font qu'empirer la situation. Quand le verdict tombe, l'anarchie s'installe immédiatement dans les quartiers sud de Los Angeles dont la population est majoritairement noire et latino. Le verdict y est perçu comme l'autorisation officielle, la légitimation de la brutalité policière<sup>35</sup>. Dans son article sur la question, Jack Katz défend la thèse d'une forme de collaboration involontaire entre le système et les anarchistes<sup>36</sup>, car c'est ce verdict qui a permis à l'explosion de se produire en créant un récit unifiant la population qui est descendue dans la rue contre l'Autorité. Mais selon lui, cette conscience collective n'est pas suffisante pour activer ce genre de comportement. Il faut également une certaine affinité avec la violence et le vandalisme<sup>37</sup> et comme je l'ai dit plus haut, à ce moment-là, la criminalité à Los Angeles est à son paroxysme. Mais il n'empêche que le choix de diffuser le verdict à la télévision à une heure précise a rendu possible l'apparition d'une conscience collective ; ce « tout le monde sait que tout le monde sait ».

---

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Jack Katz, *ibid.*, p. 241.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 242.



38

Après que la situation est revenue à la normale, au-delà des centaines de millions de dollars de dégâts matériels, il y a eu énormément de conséquences sur le plan politique<sup>39</sup>. Pour la première fois depuis des décennies, un maire républicain a été élu à Los Angeles. Et de manière générale, des mesures conservatrices ont été prises dans la gestion de la ville. Autant dire que les tensions ne se sont pas atténuées de sitôt. À l'époque, Tight Eyez et Big Mijo sont encore des enfants qui suivent Tommy le Clown et imitent son Clowning, mais quelques années plus tard au début des années 2000, ces deux jeunes créeront le krump, un moyen puissant et généreux de s'élever hors de cette violence tout en se soutenant et en partageant.

#### 1.2.4. L'impact de l'épidémie HIV sur la *Ballroom*

Marlon Bailey est l'auteur d'une enquête/témoignage sur la communauté de la *Ballroom* dans la ville de Détroit<sup>40</sup>. Dans son étude sociologique, on découvre que pour les participants de la *Ballroom* aussi, la violence est quotidienne<sup>41</sup>. Elle peut prendre plusieurs formes ; pour les hommes trans<sup>42</sup>, elle se matérialise par la question récurrente « *Are you a boy or a girl ?* »,

<sup>38</sup> Photographie prise par Kirk McCoyle le 30 avril 1992. A. Campbell et Matt Ferner, « What Photographers Of The LA Riots Really Saw Behind The Lens », dans *huffPost*, mis en ligne le 30 avril 2017. URL : [https://www.huffpost.com/entry/photographers-los-angeles-riots\\_n\\_5902c4ffe4b02655f83b5a86](https://www.huffpost.com/entry/photographers-los-angeles-riots_n_5902c4ffe4b02655f83b5a86).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>40</sup> Marlon M. Bailey, *Butch queens up in pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, The University Press of Michigan, 2013.

<sup>41</sup> M. Bailey, *op.cit.*, p. 52.

<sup>42</sup> Appelés *Butches* dans le système de genre de la *Ballroom*.

pour les hommes gays<sup>43</sup>, par la course entre le club et la voiture afin de ne pas se faire agresser devant le bar. Mais c'est surtout très dangereux pour les femmes trans<sup>44</sup> qui sont le plus souvent victimes d'agressions lorsqu'elles sont reconnues comme telles. On peut donc comprendre que « passer »<sup>45</sup> pour les personnes transgenres puisse être une forme d'objectif à atteindre, car il s'agit d'une question de survie<sup>46</sup>. D'autre part, la communauté de la *Ballroom* a également énormément été confrontée à la mort à cause de l'épidémie de SIDA. Comme le déplore Bailey, celle-ci vient s'ajouter à toute la matrice de marginalisation qui touche déjà les membres de la *Ballroom*. Il y a une surreprésentation des afro-américain.e.s dans les chiffres des infections du HIV. Presque la moitié des malades et nouveaux diagnostiques sont noir.e.s alors que les afro-américain.e.s ne représentent que 14% de la population américaine<sup>47</sup>. Dans son ouvrage, Bailey défend la thèse d'une homophobie et d'un hétérosexisme institutionnel<sup>48</sup>. Il constate par exemple que les personnes noires touchées par le HIV dans une grande ville comme Detroit n'ont pas accès aux mêmes outils de prévention et de traitement que leurs pairs blancs et que les agences publiques de santé privilégient la santé des hommes gays blancs dans leurs efforts de prévention. Selon lui, les discours sur le HIV/SIDA dans les communautés noires sont structurés et fonctionnent sur base d'un *a priori* qui marginalise et exclut les personnes noires LGBT. De leur côté, les communautés noires utilisent le HIV comme excuse pour exclure les minorités de genre et sexuelles adoptant une mentalité du genre « Si tu n'étais pas gay, tu ne l'aurais pas »<sup>49</sup>. Pour finir, Bailey dénonce un problème de communication autour du virus et donc de désinformation ; ne pas en parler empêche d'avoir une réelle conscience et un comportement responsable face à la possibilité de contracter le virus<sup>50</sup>. Le SIDA a donc eu et a encore aujourd'hui un impact important sur la *Ballroom*.

### 1.3. Moralité et institution de la famille

Dans l'histoire afro-américaine, le modèle familial et le rôle que chacun.e doit jouer au cœur de celui-ci a toujours été un enjeu central. L'un des éléments principaux commun à l'expérience des personnes noires LGBTQIA+ aux États-Unis dont sont issus les membres de la *Ballroom*, c'est la marginalisation, l'exclusion de leur famille. Dans *Black Looks. Race and*

---

<sup>43</sup> Appelés *Butch queens* dans le système de genre de la *Ballroom*.

<sup>44</sup> Appelées *Femmes queens* dans le système de genre de la *Ballroom*.

<sup>45</sup> Rendre sa transidentité indétectable, passer pour conforme au système hétéronormatif.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>47</sup> M. Bailey, *op. cit.*, p. 187.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p 188.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 190.

*Representation*<sup>51</sup>, bell hooks associe les difficultés que connaissent les familles afro-américaines avec une crise de la masculinité. Hooks déplore le fait que, malgré qu'il y ait des hommes noirs qui vivent des masculinités alternatives, c'est un modèle focalisé sur la peur de la castration et la frustration de l'impossibilité d'atteindre le modèle de masculinité blanche qui dicte la définition dominante de la masculinité noire dans la société américaine. Cette crise entraîne des représentations pathologisantes qui pèsent sur les familles noires comme celles de la femme castratrice, de l'homme violent, de la femme à la sexualité débridée ou du jeune délinquant.

Dans son ouvrage *Black Masculinity and hip-hop music. Black gay men who rap*<sup>52</sup>, XinLing Li analyse l'importance que prennent les performances de virilité dans la manière dont les militants noirs et les rappeurs se présentent. Li part du constat de l'usage du spectacle, de la représentation comme outil dans la lutte antiraciste, une manière de prendre le contrôle sur le regard qu'on leur porte, de modifier ce que la plupart des gens pensent savoir des noirs et surtout de se frayer un passage dans la sphère publique. Il cite comme exemples W.E.B DuBois et ses costumes trois-pièces toujours parfaitement coupés mais aussi l'attirail béret noir, veste en cuir et pistolet des Black Panther.



53



54

<sup>51</sup> bell hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.

<sup>52</sup> XinLing Li, *op. cit.*

<sup>53</sup> W.E.B. Du Bois. URL : <https://www.britannica.com/biography/W-E-B-Du-Bois#/media/1/172481/73456> .

<sup>54</sup> Bobby Seale et Huey P. Newton. URL : <https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party#/media/1/68134/8943> .

Li va même plus loin puisqu'il affirme que les spectacles de protestation des Noirs revendentiquent souvent la virilité noire comme le but numéro 1 et la condition de possibilité pour construire une race noire unie. Pour expliquer le fait que ces fameux spectacles mettent en scène une masculinité noire hypervirile, et surtout unique et hétéronormative, l'auteur se tourne tout d'abord vers l'énorme influence qu'ont eu les églises noires dans les luttes anti-racistes. En effet, nous apprend Li<sup>55</sup>, c'est dans ces églises qu'on a entendu en premier un discours qui revendiquait l'adéquation au régime hétéropatriarcal comme un levier dans la négociation des droits pour la déségrégation. L'influence de l'église sur l'institution de la famille dans la communauté noire remonte à plus de quatre siècles, quand l'église représentait pour les esclaves noir.e.s le seul moyen de faire reconnaître leur famille<sup>56</sup>.

S'agissant de l'institution de la famille dans le contexte esclavagiste, Margaret Burnham<sup>57</sup> nous apprend que pendant longtemps, pour un.e esclave, la seule famille reconnue était celle de la plantation avec à sa tête, le maître. Ce dernier ayant tout droit et tout pouvoir sur ses esclaves, il ne pouvait réellement y avoir ni épouse.x ni parent. Cependant, il était tout de même possible de célébrer une cérémonie avec un prêtre à condition d'avoir l'accord du ou des maîtres. Cette cérémonie n'avait aucune valeur légale et les enfants nés de ces unions pouvaient tout à fait être séparés de leur mère dès l'âge de 10 ans tandis que le père n'avait aucun droit ni pouvoir sur eux. Cette situation provient du statut particulier des esclaves aux yeux de la loi. Ils oscillaient entre le statut de personne, lorsqu'il s'agissait de les condamner pour des crimes, et celui d'objets à l'immoralité intrinsèque qui ne pouvaient donc pas être soumis aux mêmes lois morales que les blancs, notamment lorsqu'il s'agissait du droit au mariage<sup>58</sup>. L'exclusivité sexuelle et la permanence implicites dans le mariage sont totalement incompatibles avec le droit du maître de contrôler sexuellement ses esclaves, d'en disposer et de les vendre selon sa volonté<sup>59</sup>. Néanmoins, ce mariage représentait la meilleure opportunité de former un *ersatz* de famille pour les esclaves. Une fois l'abolition de l'esclavage signée, la situation n'a pas vraiment évolué. Même s'ils avaient désormais le droit à un mariage reconnu par loi, les noir.e.s étaient toujours perçus comme foncièrement immoraux<sup>60</sup> et cela a énormément pesé sur la manière dont la communauté s'est construite.

---

<sup>55</sup> X. Li, *op. cit.*, p. 17.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>57</sup> M. Burnham, « An Impossible Marriage : Slave Law and Family Law », dans *Minnesota Journal of Law and Inequality*, 5(2), 1987, p. 187-228.

<sup>58</sup> M. Burnham, *op. cit.*, p. 189.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 225.

Derrière le symbole de la famille se cache donc la question de la moralité des noir.e.s et c'est une valeur qui a énormément été mise en avant durant la lutte pour les droits civils et civiques. D'ailleurs, tout un tas de théories plus idéologiques que sociologiques sur le taux de chômage anormalement élevé des hommes noirs par rapport aux hommes blancs, le niveau moyen d'éducation anormalement bas de la population noire ou la tendance des femmes noires à avoir des enfants hors mariage ont servi de munitions aux accusations d'immoralité et ont été présentées comme des justifications à la discrimination et la ségrégation. Mais l'une des caractéristiques les plus fréquemment retrouvées dans les familles noires, c'est la participation des femmes à la force de travail. En 1870<sup>61</sup>, à la sortie de la guerre de Sécession, la proportion de femmes noires participant à la force de travail était trois fois supérieure à la proportion de femmes blanches dans la même situation. Il a alors été reproché aux femmes noires d'être trop actives dans le monde du travail et d'émasculer les hommes noirs. La crise économique touchant les populations noires a alors été vue comme une crise de la masculinité. Avec cette crise de la masculinité s'est alors répandu un mépris des femmes noires et de l'homosexualité<sup>62</sup>.

C'est d'ailleurs une thèse assez convaincante pour expliquer que l'homosexualité ait toujours été effacée des récits de luttes des afro-américain.e.s. Dès le départ, le christianisme noir condamne l'homosexualité<sup>63</sup>, mais à partir des années 50, à l'avènement du *Black cultural nationalism* (BPP, NOI, *Black arts movement*), l'homosexualité devient un bouc émissaire représentant un danger pour la race noire. En effet, ces mouvements désigneront l'homosexualité comme une maladie de blanc (« *white disease* ») créée pour détruire la race noire et les gays/lesbiennes étaient donc vus comme des traîtres. Et cela ne concerne pas seulement les *black nationalists* comme la NOI, l'homosexualité a été effacée du récit des luttes antiracistes, Li s'intéresse au sort qui a été fait dans l'histoire de ces luttes à certains artistes et activistes qui ont pu jouer un rôle central dans ces luttes, mais dont le nom a été tu à cause de leur homosexualité ou d'autres dont le nom a marqué l'histoire, mais pour lesquels on a préféré taire l'orientation sexuelle. Bayard Rustin, Audre Lorde, Pat Parker, Anne Braden, Ella Barker et Essex Hemphill : ce sont tou.te.s des activistes noir.e.s dont l'importance dans l'histoire africaine-américaine a été minimisée et qui ont été traités de traîtres.

---

<sup>61</sup> C. Goldin, « Female labor force participation : The origin of black and white differences, 1870 and 1880 », *Journal of Economic History* 37(1), 1977, p.87-108.

<sup>62</sup> L'homosexualité étant associé au féminin dans la culture hétéropatriarcal. XinLing Li, *op. cit.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

Li prend en exemple le *Prophet Jones*<sup>64</sup>, une figure religieuse très connue à Atlanta, très appréciée et dont l'homosexualité était connue de tous. Mais il a soudain perdu sa popularité quand le mouvement pour les droits civiques est apparu et que des militants comme Martin L. King et Adam Clayton Powel se sont positionnés publiquement contre l'homosexualité (ou comme ils l'appelaient cette « *sex perversion* »). Ils la considèrent comme un obstacle à la poursuite du peuple noir pour s'intégrer au régime politique américain en tant que gens respectables qui méritent la citoyenneté complète. Certains leaders associaient la responsabilité civile avec une certaine retenue sexuelle. Il y a derrière tout ça l'idée d'une certaine réhabilitation et un encadrement social. On retrouve donc à nouveau le souci de la moralité des noir.e.s.

À l'église, dans les mosquées de la NOI ou dans les discours de militants du Black Power comme Amiri Baraka ou Elridge Cleaver, l'homosexualité est présentée au mieux comme une faiblesse et au pire comme une trahison. Si l'on y ajoute toutes les pressions exercées sur les familles noires, je pense qu'on a une idée assez générale des raisons qui expliquent que les jeunes, membres de la communauté LGBT ou non, aient un rapport contrarié, à la famille telle que sanctionnée par l'État. En créant un nouveau modèle avec la *house*, cela leur permet de créer des liens en dehors de la sphère d'oppression et de violence du quotidien.

#### 1.4. Chômage et rapport à la *blackness*

La situation économique bien particulière des personnes noires aux États-Unis ne pouvait pas ne pas figurer dans mon travail. À ce sujet, plusieurs éléments sont absolument propres aux États-Unis et méritent d'être sus et expliqués pour comprendre la situation des groupes de jeunes qui forment mon sujet.

À la fin de la guerre civile, en avril 1865<sup>65</sup>, le ressentiment envers les noirs est intact et l'esclavage est tout simplement remplacé par un autre système de servitude des noirs. Les esclaves libres restés dans le Sud sont devenus métayers pour des propriétaires blancs avec des loyers si élevés qu'ils sont aspirés dans une spirale de dettes qui les maintient dans la pauvreté et l'asservissement. Cette catalepsie dans la situation économique des noirs du Sud s'étend jusqu'au plan politique. Pendant presque un siècle, il est très difficile, voire dangereux, pour un

---

<sup>64</sup> Xing Ling Li, *op. cit.*

<sup>65</sup> N. Martin-Breteau, *Corps politiques. Le sport dans les luttes des Noirs américains pour la justice depuis la fin du XIXe siècle*, Paris, EHESS, 2020, p. 33.

homme noir d'exercer son droit de vote. La grande Migration des noir.e.s-américain.e.s du Sud vers les villes du Nord et de l'Ouest dans les années 1880-1910 va donner une toute nouvelle dimension aux problèmes des africain.e.s américain.e.s. Toute cette nouvelle population va être confinée dans des ghettos urbains et des quartiers ségrégés. La population noire des métropoles du Nord se verra encore augmentée de ceux et celles qui espéraient profiter de la prospérité économique que l'industrie de l'armement apportait à certaines villes durant la Seconde Guerre mondiale. Et tout comme leurs prédecesseurs.e.s, ils sont accueillis par la discrimination et il y a même des émeutes. C'est de ces tensions que naît le FEPC (*Fair Employment Practice Committee*) sous la pression des leaders noir.e.s, une tentative de Roosevelt d'ouvrir les emplois liés à l'effort de guerre aux minorités. Ce comité a en effet joué un grand rôle dans la progression économique de la population noire, mais il n'empêche que le nombre de personnes noires au chômage ou occupant des emplois peu qualifiés, temporaires et souvent à temps partiel qui se situent au plus bas de l'échelle des salaires reste disproportionné par rapport aux personnes blanches.

J'ai parlé de ghetto plus haut et c'est ce que Niki T. Dickerson<sup>66</sup> appelle la ségrégation résidentielle. Elle en étudie d'ailleurs l'impact sur les inégalités sur le marché du travail. Elle décrit 5 mesures<sup>67</sup> pour calculer le degré de ségrégation résidentielle d'une zone. L'homogénéité (*evenness*) qui mesure la répartition égale du groupe minoritaire dans les différents secteurs de la zone métropolitaine par rapport au groupe majoritaire. Le regroupement (*clustering*) mesure à quel point les secteurs à prédominance minoritaire sont contigus et regroupés. La concentration (*concentration*) calcule la part de territoire occupée par le groupe minoritaire par rapport au groupe majoritaire. La centralisation (*centralization*) mesure à quel point le groupe minoritaire est agglutiné près du centre de la zone urbaine. Enfin, l'exposition (*exposure*) mesure le degré de contact ou d'interactions potentiels entre les deux groupes à partir des zones résidentielles partagées. D'après les conclusions de Dickerson<sup>68</sup>, en 2000, plus de 50% des métropoles américaines étaient encore fortement ségrégées (en s'appuyant sur les 5 marqueurs que j'ai décrits un peu plus haut). Décomposer ces 5 marqueurs permet également de mieux analyser les différentes composantes de l'influence de la ségrégation résidentielle sur les taux de chômage chez les hommes et les femmes noires. Par exemple, le regroupement et l'homogénéité mènent à une ségrégation scolaire ; aux États-Unis,

---

<sup>66</sup> Niki T. Dickerson, « Black Employment, Segregation, and the Social Organization of Metropolitan Labor Markets », dans *Economic Geography* 83(3), 2007, p. 283-307.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 295.

le financement des écoles dépend des taxes foncières du quartier. Dans les quartiers les plus pauvres, l'éducation est donc de moindre qualité. Une éducation médiocre rend forcément les populations de ces quartiers moins séduisantes pour les employeurs<sup>69</sup>. On sait également que le regroupement crée des quartiers avec un niveau de pauvreté très élevé et bien souvent des ghettos et permet une signalisation spatiale à l'embauche<sup>70</sup>; l'employeur choisit de ne pas engager des gens qui viennent de tel ou tel quartier, car les gens y sont réputés pour être des délinquants, fainéants, chômeurs, etc. Et parfois, les employeurs n'ont même pas besoin de rejeter les CV des postulants de ces quartiers, car un regroupement élevé et une faible exposition permettent de sélectionner les endroits où faire circuler une offre d'emploi et d'ainsi réguler l'accès à cette information. Dans les cas où les industries se sont éloignées des villes pour s'installer à l'extérieur, c'est la distance qui rend tout simplement certains emplois inaccessibles quand la centralisation est élevée comme c'est le cas dans la plupart des métropoles américaines<sup>71</sup>. Il y a un point<sup>72</sup> sur lequel Dickerson insiste et qu'il me semble important de rappeler ici. Lorsque tous les indicateurs sont dans le positif (ou le négatif pour l'exposition), le résultat est un isolement social qui se répercute sur la vie économique du quartier et ferme le champ des possibilités pour les jeunes de ces quartiers.

La question du chômage est bien sûr également un enjeu idéologique et politique, au-delà des chiffres et des tendances démographiques, il y a tout d'abord la discrimination salariale qui ne peut s'expliquer ni par l'inadéquation spatiale ou de compétence, mais uniquement et directement par le racisme bien installé dans le monde du travail<sup>73</sup>. Le taux élevé de chômage chez les hommes noirs a également été repris pour soutenir une représentation raciste de ces derniers à travers des explications comme celle de l'effet dissuasif des aides sociales de l'État. En gros, les noir.e.s préféreraient en bénéficier plutôt que de travailler. Même si l'argument de l'effet dissuasif des aides sociales peut être attrayant pour éviter d'avoir à s'interroger sur la possibilité d'un racisme présent dans tous les rouages de l'économie américaine ou pour comprendre certaines données sur les variations dans les taux de chômage chez les femmes noires (certaines ayant dû abandonner leur emploi pour que leur époux puisse bénéficier des aides), il n'a encore jamais été corroboré par des études<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 288-289.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>71</sup> N. Dickerson, *op. cit.*, p. 305.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

Mais il participe à ce discours dominant qui décrit la *blackness* comme exclue de tout principe de réussite, de richesse et, disons-le, de fortune. Bell hooks<sup>75</sup> va même plus loin en décrivant les États-Unis comme un système qui récompense la solidarité avec la suprématie dans lequel la réussite matérielle ne peut passer que par une dévaluation de la *blackness*. Chemin que beaucoup de personnes noires suivront pour ne finalement obtenir qu'une réussite gâchée par une mauvaise estime de soi. Même si le constat de hooks semble un peu amer, il met le doigt sur les liens entre l'isolement social et la déchéance économique des noir.e.s et leur rapport à la *blackness*. Elle pointe ici le problème d'identité que pose forcément la poursuite d'une réussite dont les critères sont dictés par une culture et des institutions dans lesquelles le racisme n'a jamais cessé d'exister.

Travailler à la construction de nouvelles valeurs, de nouvelles identités de genre, de nouvelles institutions et structures, de nouvelles formes d'expression est donc nécessaire pour les jeunes afro-américains afin d'échapper à une crise identitaire qui semble autrement inévitable ainsi qu'aux crises économiques et sociales. C'est l'une des thèses que l'on retrouve chez Marlon Bailey<sup>76</sup> à propos des jeunes qui fréquentent la *Ballroom*. En partant du constat que la plupart de ces jeunes sont exclu.e.s de la force de travail, il faut redéfinir la notion de travail et reconnaître tout le travail culturel qui est fait au sein de la *Ballroom* pour ce qu'il est. Cette lecture s'étend à d'autres formes de travail comme celui que font les krumpeurs ; s'éloigner des gangs et de la violence, s'offrir un soutien et une structure familiale, partager et se soutenir à travers des performances sont les principaux éléments de ce travail que partagent ces deux communautés.

---

<sup>75</sup> B. hooks, *op. cit.*, p. 17.

<sup>76</sup> M. Bailey, *op. cit.*, p. 17.

## 2. La culture du *ball* dans *Paris is burning* : un travail de déconstruction des normes ?

### 2.1. « You can be anything you want » : ouvrir le champ des possibles

*Paris is burning*<sup>77</sup> est un documentaire de Jennie Livingston qui prend comme protagonistes les membres de la communauté des *Balls* de Harlem. Ces *Balls* sont nés après que les *dragqueens* noires et latinas en aient eu marre de se faire discriminer lors des concours organisés par des personnes blanches. Le documentaire nous offre le portrait de plusieurs grandes figures de la culture de la *Ballroom* comme Angie Xtravaganza, Kim Pendavis, Pepper et Junior Labeija (dernier rang, debout), David Xtravaganza, Octavia Saint-Laurent, Dorian Corey, Willi Ninja, (deuxième rang) Freddie Pendavis (premier rang) et Venus Xtravaganza.



78

<sup>77</sup> J. Livingston (réalisatrice), (1991), *Paris is Burning* [Film], États-Unis, Miramax Films.

<sup>78</sup> K. Austin Collins, «Paris Is Burning Is Back—And So Is Its Baggage», *Vanity Fair*, mis en ligne le 18/06/19 <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/06/paris-is-burning-documentary-drag-jennie-livingston-interview>.

Le film débute sur une anecdote. Une voix sans visage nous raconte comment un père a un jour expliqué à son fils qu’être noir, homme et gay allait lui faire passer un sale moment, qu’il allait devoir être fort. Cette introduction peut paraître anecdotique mais, en fait, elle plante parfaitement le décor pour la suite car la plupart de ses protagonistes sont des jeunes qui doivent affronter de grandes difficultés en dehors du *Ball*. L’homophobie les isole non seulement de la société mais aussi bien souvent de leur famille d’origine. De plus, la situation socio-économique de la population noire dans la société américaine les cantonne trop souvent dans le chômage et dans des emplois sous-payés.

Ensuite, on entre dans le *Ball* et la première chose qui saute aux yeux est l’énergie qui s’en dégage. L’énergie donnée par le public et par le commentateur (qui encourage d’ailleurs le public à donner toujours plus) est un élément central de la performance et surtout de la culture de la *Ballroom*. La performance n’est pas seulement celle du danseur : elle est collective et repose de façon importante sur la communauté que les membres de la *Ballroom* forment.

It’s like crossing into the looking glass... Wonderland. You’re going there and you feel a hundred percent right as being gay. It’s not what it’s like in the world. You know it should be like that in the world<sup>79</sup>.

Dans les témoignages qui arrivent ensuite, que ce soit ceux des personnages connus ou d’anonymes, on retrouve l’éloge du fait d’être entouré.e de gens qui acceptent le fait de ne pas se conformer aux normes de genre qui ont cours à l’extérieur, ainsi que du confort et de la sécurité offerts par l’entre-soi. Le *ball* est présenté comme un divertissement et un moment d’échange et d’exaltation pour les membres de la communauté. Le *ball* permet à tou.te.s celleux qui se font exclure à cause de leur manière d’être ou de leur orientation sexuelle de trouver un endroit où ces derniers ne sont pas une tare et où elles.ils peuvent même être reconnu.e.s et adulé.e.s.

D’ailleurs, la première personne qui fournit un témoignage est Pepper Labeija, la *mother* de la *House*<sup>80</sup> of Labeija fondée par Crystal Labeija. Dans son témoignage, elle discute de la célébrité et la reconnaissance dont elle jouit au sein de la communauté et qui ne seraient pas possibles ailleurs à cause, d’une part, des standards de la société américaine et, d’autre part, de l’importance de son rôle de *Mother* qui lui permet d’accueillir et d’aider des jeunes qui en ont

---

<sup>79</sup> Anonyme dans J. Livingston, *Ibid.*, 4: 08.

<sup>80</sup> La communauté de la *Ballroom* est organisée en *houses* qui sont en compétitions durant les *balls*. Ces *houses* se rapprochent assez d’une famille, elles sont dirigées par des *fathers* et des *mothers* qui inculquent des valeurs et guident leurs *kids* au sein et en-dehors des *balls*.

besoin. De son côté, Dorian Corey qui fait partie du monde de la *Ballroom* depuis longtemps fournit une analyse pleine de sagesse et de vérité sur les pratiques du *ball* et son évolution. Elle discute la catégorie de *executive realness* qui consiste à incarner un cadre dirigeant :

In real life you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now the fact that you are not an executive this is merely because of the social standing of life. That is just pure thing black people have a hard time getting anywhere and those that do are usually straight. In a Ballroom you can be anything you want. You're not really an executive but you're looking like an executive. And therefore you're showing the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one<sup>81</sup>.

Il y a donc un ensemble de possibilités de réinvention de soi en performant un genre, mais également un statut social auxquels les normes dominantes ne leur donneraient pas accès. On en apprend également plus sur la manière dont fonctionne le *ball*, ainsi que sur les éléments qui le composent et les hiérarchies qui y existent. Encore une fois, Dorian Corey nous offre un témoignage intéressant car on sent qu'elle fait partie du monde des *dragballs* depuis longtemps et qu'elle a été témoin de nombreuses mutations qui ont eu lieu dans la culture. Il y a notamment le fait qu'au fur et à mesure du temps, de plus en plus de catégories sont apparues et ont permis de créer un espace pour que de plus en plus de corps puissent briller. Quand on se présente à un *Ball*, peu importe la catégorie, le plus important est de « faire vrai », d'être capable de se fondre dans la catégorie pour laquelle on concourt.

Enfin, c'est Willi Ninja qui nous parle du voguing. Il fait une démonstration et met le voguing en parallèle avec la pratique du *shading* qu'on découvre aussi dans le documentaire. Il y a deux formes de clash décrites dans le film. Le « *reading* » est la forme la plus explicite, cela demande de l'imagination et de l'humour. Le « *shading* » est plus subtil, il s'agit de faire comprendre tout le mal qu'on pense d'une personne sans le dire ouvertement. Willi Ninja décrit le voguing comme une forme de *shading*. Au lieu de se battre verbalement, les danseurs s'affrontent en voguant sur le podium.

---

<sup>81</sup> Dorian Corey dans, J. Livingston, *Ibid.*, 14:16.



82

## 2.2. « Is Paris Burning ?», la lecture de bell hooks<sup>83</sup>

Bell hooks, de son vrai nom Gloria Jean Watkins, est une militante afroféministe et intellectuelle américaine née en 1952 dans le Kentucky. Elle prend ce nom de plume en référence à une ancêtre en 1981 quand elle publie *Ain't I a woman*<sup>84</sup>. *Ne suis-je pas une femme*<sup>85</sup> ne paraîtra en France qu'en 2015 malgré l'énorme influence qu'a eue le texte original sur les mouvements afro-féministes. En 1983, elle défend sa thèse sur l'autrice noire américaine Toni Morrison et devient professeure en *African and African American Studies* à l'université de Santa Cruz et à l'université de Yale. Dans ses écrits et dans ses cours, hooks s'intéresse aux structures de domination et développe une analyse des rapports entre race, classe et genre sans poser l'un ou l'autre comme originel, préexistant aux autres mais en les résitant dans un processus de co-construction<sup>86</sup>. Étudier les pratiques et les performances documentées par le film *Paris is Burning* à travers ce prisme de l'interconnectivité des oppressions de sexe/genre, de race et de classe fait apparaître quelques pistes sur les enjeux politiques et sociaux impliqués dans la pratique du voguing. Nous allons donc nous intéresser à l'essai que hooks a consacré au film *Paris is Burning*.

### 2.2.1. Le problème de la représentation

L'essai de bell hooks intitulé « Is Paris Burning ? » est l'un des douze essais rassemblés dans *Black Looks. Race an Representation*<sup>87</sup>. Dans chacun de ces essais, hooks part d'œuvres, de livres ou de films afin d'interroger la manière dont les médias de masse produisent des

<sup>82</sup> Willi Ninja. Captures d'écran de *Paris is burning*.

<sup>83</sup> Watkins a fait le choix d'écrire son nom de plume sans majuscule pour s'opposer au culte de la personnalité et laisser toute la place au contenu de ses écrits.

<sup>84</sup> bell hooks, *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981.

<sup>85</sup> bell hooks, *Ne suis-je pas une femme? Femmes noires et féminisme*, trad. fr. O. Potot, Paris, Cambourakis « Sorcières », 2015.

<sup>86</sup> E. Ferrarese, « bell hooks et la politique : la lutte, la souffrance et l'amour », dans *Recherches féministes*, n°25, 2012/1, p. 184.

<sup>87</sup> b. hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.

représentations des personnes noires qui renforcent les structures de dominations. Elle nourrit sa réflexion à partir de son vécu et des discussions qu'elle a pu avoir avec des collègues, d'autres activistes ou des étudiants. Sa réflexion sur le problème de la représentation part d'un constat : où qu'on regarde, que ce soit à la télévision, dans les livres, les magazines ou au cinéma, on ne voit que des représentations des personnes noires qui réinscrivent la suprématie blanche, c'est-à-dire l'affirmation de l'infériorité de toute personne non-blanche. La production de ces images incombe selon elle soit à des personnes blanches qui ne se sont pas débarrassées de leur racisme soit à des personnes de couleur qui voient le monde à travers le prisme de la suprématie blanche. Dans les deux cas, on voit que dans la réflexion de hooks, ces représentations sont produites parce que l'affirmation de la supériorité de la blanchité est ancrée dans toutes les structures de la société américaine pour ensuite être perpétuées par un système éducationnel et par des médias de masse qu'elle juge inefficaces à déconstruire la supériorité de race, l'impérialisme et la volonté de dominer.

L'un des outils principaux et les plus actuels de cette volonté de dominer est la marchandisation de la culture noire américaine.

Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can leaven up the dull dish that is mainstream white culture. Cultural taboos around sexuality and desire are transgressed and made explicit as the media bombards folks with a message of difference no longer based on the white supremacist assumption that « blondes have more fun ». « The real fun » is to be had by bringing to the surface all those « nasty » unconscious fantasies and longings about contact with the Other embedded in the secret (not so secret) deep structure of white supremacy<sup>88</sup>.

La marchandisation des corps et de la culture noires s'est présentée comme une nouvelle forme de plaisir. Un plaisir dont elle situe l'origine dans « le désir de l'Autre ». L'Autre matérialisé dans le corps ou la culture noire devient alors un outil pour échapper aux identités fixes de la société dominante. Elle relate une discussion entre des jeunes hommes blancs qui marchaient devant elle en rue en exprimant ouvertement leur désir d'avoir des rapports avec des femmes de groupes ethniques différents et en y ajoutant des commentaires sur la rareté ou la difficulté d'accès à tel ou tel groupe. Dans cette anecdote, les femmes mais également l'ethnie sont perçues comme des marchandises prêtées à la consommation. Entrer en relation avec l'Autre représente une forme de rite de passage qui doit transformer le jeune homme, le faire entrer

---

<sup>88</sup> b. hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 22.

dans un nouveau monde. Dans ce contexte, l'Autre n'existe qu'au service de cette transformation en sujet transgressif qui aurait échappé à la rigidité de la culture dominante. Ce désir de l'Autre, d'aller à sa rencontre, n'implique donc en rien un abandon de la position dominante. Au contraire, elle peut même permettre de réaffirmer ce pouvoir. La critique de hooks met donc l'accent sur le fait que les médias de masse exploitent ce désir de l'Autre d'une manière qui réinscrit le *statu quo*.

### 2.2.2. La marchandisation dans le cas de *Paris is Burning*

Une partie du commentaire que fait hooks de *Paris is Burning* est d'ailleurs consacrée au plaisir que le public blanc a pu ressentir en visionnant le film et à la relation que Livingston entretient avec son sujet. De son point de vue, le film est injustement considéré comme intrinsèquement subversif à cause de son sujet et de l'identité de sa réalisatrice. Hooks propose une tout autre lecture du film :

And no, I didn't just love it. For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people (in this case black gay brothers, some of whom were drag queens) worship at the throne of whiteness, even when such worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The «we» evoked here is all of us, black people/people of color, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates that there is beauty to be found in any form of blackness that is not imitation whiteness<sup>89</sup>.

D'un côté, on a donc les critiques qui décrivent le plaisir de découvrir cet univers haut en couleur, de voir ces jeunes s'opposer de manière créative et divertissante aux normes qui les oppriment et, de l'autre, hooks qui décrit un spectacle extrêmement triste qui met en scène des jeunes en situation critique qui, loin de se libérer de la culture qui les oppresse et les exclut, s'y soumettent corps et âmes. Cette lecture contraste également avec les attentes que le titre avait fait naître en hooks. En allant voir « brûler Paris », elle s'attendait à assister à la mort et à la destruction de la culture blanche occidentale dominante dont la vraie Paris est un symbole. L'eurocentrisme qu'elle pensait voir prendre fin à travers le film est en fait glorifié, célébré par les performances des participant.e.s au Ball. Le spectacle décrit par hooks est un exemple parfait de la manière dont elle étudie la co-construction des modèles d'oppressions puisque la blanchité idéalisée dans le film inclut aux côtés de l'exclusion par la race, celles par le genre et la classe.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 149.

La joie ressentie par le public majoritairement blanc, de classe privilégiée et apparemment hétérosexuel qui se trouvait dans la salle de cinéma avec elle, serait donc dû au spectacle de voir la culture blanche dominante, « leur » culture, réifiée comme le seul lieu de la joie, de la liberté et du plaisir. À tel point que les protagonistes se lancent dans une course mortelle vers ce lieu inaccessible dans un spectacle qui, du point de vue de hooks, portraitise l’indignité de ces jeunes.

Whether or not desire for contact with the Other, for connection rooted in the longing for pleasure, can act as a critical intervention challenging and subverting racist domination, inviting and enabling critical resistance, is an unrealized political possibility. Exploring how desire for the Other is expressed, manipulated, and transformed by encounters with difference and the different is a critical terrain that can indicate whether these potentially revolutionary longings are ever fulfilled<sup>90</sup>.

*Paris is Burning* ne semble donc pas répondre à cette question posée par hooks dans son essai concernant le « désir de l’Autre »<sup>91</sup>. D’après son analyse, le film satisfait au désir de rencontre avec l’Autre des spectateurs mais le plaisir qu’ils en retirent n’est pas dû à la déconstruction des rapports de pouvoir, mais à leur réaffirmation. Cet échec, hooks l’identifie comme le résultat d’une complicité entre le public du film et Livingston elle-même. Nous allons donc nous intéresser maintenant à la manière dont hooks voit le rôle que Livingston a joué dans son film et la réception qu’il a reçue.

### 2.2.3. Construction d’un « point de vue neutre »

Selon hooks, le choix de Jennie Livingston de totalement effacer sa présence du film entretient l’illusion pour le spectateur de découvrir le *ball* d’un point de vue neutre. Hooks s’appuie sur une réflexion développée par Patricia Williams dans son essai « Teleology on the Rocks »<sup>92</sup> qui interroge cette position de neutralité. Williams rapporte que lors d’une visite organisée de Harlem à laquelle elle participait avec un groupe de personnes blanches, le guide a conseillé aux membres du groupe d’aller observer un service dans une des églises noires du quartier en insistant sur le spectacle que pouvait offrir un dimanche de Pâques à Harlem. Or, selon Williams, cette proposition ne peut paraître acceptable que parce qu’il s’agit de personnes

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>91</sup> b. hooks, « Eating the Other. Desire and Resistance », dans *Id., Black looks. Race and Representation, op.cit.*, p. 21-39.

<sup>92</sup> P. Williams, « Teleology on the Rocks », dans *The Alchemy of Race an Rights*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 55-79.

blanches et d'églises noires. Si des visiteur.se.s noir.e.s s'invitaient dans une synagogue durant les célébrations de Pâques ou dans la basilique Saint-Antoine de Padoue durant la messe juste pour observer, l'acte n'aurait pas manqué d'être décrit comme une intrusion irrespectueuse. Mais dans le cas des églises noires et surtout de visiteur.se.s blanc.he.s, cette remarque ne semble pas être pertinente. D'ailleurs, toute prise en compte de l'impact sur les fidèles de ces églises est évacuée par les bonnes intentions (et même, plus simplement, l'absence de mauvaises intentions) des visiteur.se.s blanc.he.s. Williams nous apprend donc deux choses qui appuieront les critiques de hooks<sup>93</sup>: Premièrement, que cette position de neutralité est un privilège. Deuxièmement, que ce privilège repose sur l'ignorance de l'impact que l'on peut avoir sur l'autre (en l'occurrence, des personnes noires) et donc sur l'incapacité de l'autre à faire entendre son mécontentement<sup>94</sup>.

L'illusion d'un point de vue neutre produite par l'absence de Livingston repose donc sur l'ignorance de l'impact qu'elle peut avoir sur les personnes noires présentes dans le film et parmi les spectateur.rice.s. Hooks constate en effet qu'alors que le plaisir des spectateur.rice.s blanc.he.s à propos de ce film est largement partagé et exprimé, il n'y a aucune expression publique d'un mécontentement ou même juste d'une opinion critique sur la manière dont le film a été réalisé, vu et reçu. Premièrement, hooks nous fait remarquer comment Livingston et même parfois les journalistes évitent la question des rapports de la réalisatrice avec la *Ballroom* et de la manière dont elle a réussi à s'y insérer pour pouvoir tourner son film. Question qui n'aurait pas manqué d'être posée si une réalisatrice noire lesbienne avait pris comme sujet une sous-culture gay blanche comme nous le fait remarquer hooks en poursuivant la comparaison que l'on trouve déjà chez Williams. Deuxièmement, la position de neutralité maintenue par la réalisation de Livingston empêche d'appréhender le fait que le spectacle auquel le film nous donne accès a été préalablement façonné par son point de vue particulier de « réalisatrice blanche lesbienne » et la position que cela lui donne au sein de la communauté. Troisièmement, hooks met en cause le portrait qui est fait de Livingston dans la presse comme d'une bienfaitrice qui offre aux jeunes de la *Ballroom* une visibilité tant désirée. Cette description ne tient pas compte du processus de marchandisation de la culture noire qui la transforme en produit tout

---

<sup>93</sup> *Idem*.

<sup>94</sup> « To live so completely impervious to one's own impact on others is a fragile privilege, which over time relies not simply on the willingness but on the inability of others—in this case blacks—to make their displeasure heard » (P. Williams, *The Alchemy of Race an Rights*, Cambridge, Harvard University Press, 1992 cité dans b. hooks, *Black looks. Op. Cit.*, p. 147).

prêt à être consommé par un public blanc. Pourtant, nous dit hooks, ce processus a tout de même profité à Livingston.

Much of the film's focus on pageantry takes the ritual of the black drag ball and makes it spectacle. Ritual is that ceremonial act that carries with it meaning and significance beyond what appears, while spectacle functions primarily as entertaining dramatic display. Those of us who have grown up in a segregated black setting where we participated in diverse pageants and rituals know that those elements of a given ritual that are empowering and subversive may not be readily visible to an outsider looking in. Hence it is easy for white observers to depict black rituals as spectacle<sup>95</sup>.

Pour conclure cette discussion sur la réalisation et la réception du film, cette distinction entre un rituel et le spectacle qu'il peut représenter pour un regard externe introduit bien ce qui va suivre. Le film semble être en proie à une certaine dualité cinématographique qui rend la dimension réflexive sur les vies des participants et leur culture présente dans le film difficilement accessible à travers les scènes de spectacle et d'apparat. Nous allons donc maintenant nous intéresser à l'analyse que hooks fait de certaines des pratiques et des comportements mis en scènes dans *Paris is burning*.

#### **2.2.4. Le travestissement au prisme du patriarcat blanc**

Cross-dressing, appearing in drag, transvestism, and transsexualism emerge in a context where the notion of subjectivity is challenged, where identity is always perceived as capable of construction, invention, change. Long before there was ever a contemporary feminist movement, the sites of these experiences were subversive places where gender norms were questioned and challenged<sup>96</sup>.

Dans un premier temps, hooks décrit les pratiques du travestissement, du *drag* et du transsexualisme comme des pratiques porteuses d'une critique des normes de genre. Elle replace ensuite ces pratiques au cœur des relations de domination qui régissent la société patriarcale, capitaliste, suprémaciste blanche et en dégage une tout autre lecture, du point de vue de la culture dominante. Dans ce contexte, nous dit hooks, la transsexualité *male-to-*

---

<sup>95</sup> b. hooks, *Ibid.*, p. 150.

<sup>96</sup> b. hooks, *Ibid.*, p. 145.

*female*<sup>97</sup> ou le fait pour un homme d'apparaître/de performer en femme est perçu comme l'abandon dégradant d'une position de pouvoir vers une position de faiblesse.

Ces deux conceptions du travestissement et de la transidentité supportent chacune des pratiques du travestissement bien différentes. Hooks décrit notamment son expérience de femme noire qui a été spectatrice des apparitions de comédiens noirs habillés en femmes à la télévision qui parodiaient les femmes noires dans le but de faire rire et de divertir. Son ressenti sur le moment était que ces prestations ne faisaient que renforcer le pouvoir que tout le monde avait sur les femmes noires. Rétrospectivement, elle ajoute que ces images étaient également des représentations dégradantes de la masculinité noire.

Dans sa démarche de prise en compte de l'interdépendance de différents motifs d'oppression, hooks s'intéresse à ce que cela fait à la conception dominante de la masculinité, qu'un homme noir pratique le travestissement. Elle analyse ainsi les tensions qu'elle identifie entre certains hommes noirs hétérosexuels et le féminin. Le problème est que de nombreux hommes noirs hétérosexuels situent le cœur du problème du racisme dans leur maintien hors de la zone du pouvoir patriarcal réservée aux hommes blancs. Or, à l'extérieur du pouvoir patriarcal, c'est le féminin. Hooks avance donc que ces hommes développent une haine et un mépris du féminin par peur d'y être associés. La démonstration publique d'un mépris des femmes et des hommes gays (car ils sont féminisés par la culture dominante) serait par conséquent un moyen de se dissocier du féminin et de la faiblesse qu'il est censé symboliser.

### **2.2.5. Travestissement et blanchité dans *Paris is Burning***

Les pratiques de travestissement que l'on peut trouver dans le film ne sont pas similaires à celles des comédiens noirs. Hooks précise que le niveau d'implication dans la pratique est un élément à prendre en compte. Ainsi, lorsqu'un homme se travestit *sérieusement*, la vision hétérosexiste dominante de la masculinité noire est challengée par cette pratique. La question reste dès lors de savoir dans quelle mesure les pratiques du *Ball* mises en scène dans *Paris is Burning* s'inscrivent dans le champ de pratiques méprisantes ou dans celui de pratiques subversives.

Yet the subversive power of those images is radically altered when informed by a racialized fictional construction of the « feminine » that suddenly makes the representation of whiteness as crucial to the experience of female impersonation as

---

<sup>97</sup> C'est-à-dire quand une personne assignée homme à la naissance effectue sa transition pour être perçue comme une femme.

gender, that is to say when the idealized notion of the female/feminine is really a sexist idealization of white womanhood<sup>98</sup>.

La première remarque qu'elle tire des performances du film, c'est qu'elles mettent en valeur un idéal de féminité qui repose sur la blancheur et qui donc est la propriété exclusive des femmes blanches. La subversivité qu'implique la pratique du *drag* est donc sapée par la poursuite d'un idéal de féminité construit sur un préjugé racial faisant des femmes blanches les seules tributaires de la féminité. Deuxièmement, hooks dénonce une complicité entre ces performances et les classes dominantes dont elle porte la culture et le mode de vie au statut d'idéaux<sup>99</sup>.

Cette notion de complicité, elle va également la développer sur la base des réflexions de Marilyn Frye à propos du rapport entre l'homosexualité/la pratique du travestissement et les femmes<sup>100</sup>. Frye s'intéresse à la féminisation des hommes gays dans la culture dominante sous prétexte du style efféminé de certains et de la pratique du travestissement (généralement associée à l'homosexualité)<sup>101</sup>. Or, elle remet en question le présupposé que ces performances du féminin seraient basées sur un amour pour ou une identification aux femmes. Au contraire, elle juge ces performances caricaturales et moqueuses. Cela amène Frye à affirmer que ces hommes généralement associés au féminin ne font en réalité qu'exercer leur masculinité dans un jeu consistant dans la maîtrise de ce qui, pour les femmes, est la marque de l'oppression, le féminin. Hooks poursuit cette analogie avec le jeu en comparant le *ball* à une compétition sportive et le « regard masculin de l'audience » à celui, objectivant, que les hommes hétérosexuels portent sur les femmes dans l'espace public.

Hooks s'intéresse ensuite à l'idéalisation du mode de vie de la classe dominante américaine et à la manière dont le capitalisme influence les pratiques du *ball*. Pour cela, elle se base sur le témoignage qu'apporte Dorian Corey sur la culture du *Ball* dans le film :

[Dorian Corey] emphasizes the way consumer capitalism undermines the subversive power of the drag balls, subordinating ritual to spectacle, removing the will to display

---

<sup>98</sup> b. hooks, *Ibid.*, p. 147.

<sup>99</sup> « And yet if the class, race, and gender aspirations expressed by the drag queens who share their deepest dreams is always the longing to be in the position of the ruling-class woman then that means there is also the desire to act in partnership with the ruling-class white male ». (b. hooks, *Ibid.*, p. 148).

<sup>100</sup> M. Frye, *Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Trumansburg, New York: The Crossing Press, 1983.

<sup>101</sup> « One of things which persuades the straight world that gay men are not really men is the effeminacy of some gay men and the gay institution of the impersonation of women, both of which are associated in the popular mind with male homosexuality » (M. Frye, *Ibid.* cité dans b. hooks, *Black Looks, op. cit.*, p. 148).

unique imaginative costumes and the purchased image. Carey<sup>102</sup> speaks profoundly about the redemptive power of the imagination in black life, that drag balls were traditionally a place where the aesthetics of the image in relation to black gay life could be explored with complexity and grace<sup>103</sup>.

Les témoignages de Dorian Corey sont décrits par hooks comme le seul point d'ancrage avec la réalité que le film offre. Ce sont des moments qui permettent au spectateur de regarder en face la réalité qui se cache au-delà de la fantaisie. Dans le film, Corey se montre critique envers certaines mutations que connaît la culture du *ball* et qui introduisent des considérations et des idéaux issus du consumérisme capitaliste au cœur des pratiques du *ball*. Par exemple, alors qu'avant les costumes étaient l'occasion de mettre en avant son imagination et son talent créatif, beaucoup de participant.e.s se sont mis à défiler avec des pièces de haute couture et de grands créateurs. L'une des pratiques les plus créatives du *ball*, la création de tenues, s'est vu remplacer par l'exhibition de signes de richesse.

### 2.3. *Paris is Burning* lu par Judith Butler

Judith Butler<sup>104</sup> est née en 1956 à Cleveland aux États-Unis. Elle est professeure de rhétorique et de littérature comparée à l'université de Berkeley en Californie. Depuis la parution de *Gender trouble* en 1990, elle est devenue une référence mondiale en théorie queer, féminisme et questions de genre. Butler est connue pour traiter les questions de genre et de sexualité à partir de la marge, de l'exception afin de mettre en lumière les limites et les points aveugles du système hétéronormatif. Or, les pratiques présentées dans *Paris is Burning* sont toutes nées en marge des normes dominantes de genre, de sexe et de sexualité.

En 1990, Butler publie *Gender Trouble*<sup>105</sup>. Même si l'on faudra attendre 2005 pour que soit publiée une édition française<sup>106</sup>, ce livre a eu très vite un retentissement énorme dans le monde entier et les thèses de Butler ont influencé les milieux et les théories queer. Parmi les arguments les plus marquants et les plus repris, on retrouve celui de la dénaturalisation du genre par la mise

---

<sup>102</sup> hooks fait cette erreur à chaque fois qu'elle fait référence à Dorian Corey.

<sup>103</sup> b. hooks, *Ibid.*, p. 155.

<sup>104</sup> Pour introduire Judith Butler, j'utilise principalement des informations trouvées dans Sylvie Thiéblemont-Dollet, « Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C.Kraus », dans *Questions de communication* 9, (2006)

URL: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7983>.

<sup>105</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York, Routledge, 1990.

<sup>106</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. fr. C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005.

en lumière du processus d’imitation qui est au cœur de la production de genre selon les normes dominantes.

Affirmer que tout genre est semblable au travestissement, ou est un travestissement, c’est suggérer que l’« imitation » est au cœur du projet *hétérosexuel* et de ses binarismes de genre, que le travestissement n’est pas une imitation secondaire qui présupposerait un genre antérieur et original, mais que l’hétérosexualité hégémonique est elle-même un effort constant et répété d’imitation de ses propres idéalisations<sup>107</sup>.

Dans cette formulation, la thèse de Butler semble permettre une première lecture des performances qui font vivre le *Ball* comme porteuses d’une dimension foncièrement révolutionnaire dans la mesure où leurs auteur.rice.s usent de ce processus d’imitation constitutif des normes qui les marginalisent pour se les réapproprier et incarner ces normes d’une nouvelle manière. Mais Butler développe sa propre lecture de ces pratiques et nous verrons plus tard l’ambivalence entre subversion et consolidation des normes qui les caractérise dans son analyse. Pour l’instant, retenons trois choses sur le travail d’incarnation des idéaux du système de genre dominant que Butler met en avant. Tout d’abord, elle avance que le genre est un effort constant, que ce n’est pas une chose qui est un jour acquise pour le reste de notre existence<sup>108</sup>. Deuxièmement, que ce travail n’est jamais abouti, il est impossible de parfaitement incarner ces idéaux<sup>109</sup>. Troisièmement, elle rappelle que pour construire ces idéaux d’une hétérosexualité hégémonique, il y a tout un domaine des possibilités qui a dû être exclu et hante tous les efforts pour que le système hégémonique perdure<sup>110</sup>.

### 2.3.1. Matérialité du corps, « sexe »<sup>111</sup> et pratiques discursives

Dans *Ces corps qui comptent*, Butler prend le temps de répondre à certains commentaires concernant *Trouble dans le genre*. Dans son introduction, elle s’intéresse au « sexe » et à la matérialité du corps afin de réanimer sa théorie dans les corps, de rappeler que, même si le genre est une construction sociale et le fruit d’un travail d’interprétation constant, il y a une matérialité

---

<sup>107</sup> J. Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. fr. C. Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2009, p. 133.

<sup>108</sup> J. Butler, *ibid.*, p. 133.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> Tout au long du texte de Butler, « sexe » est entre « » car Butler l’utilise pour le désigner « non plus comme un donné corporel sur lequel la construction du genre serait artificiellement imposée, mais comme une norme culturelle qui gouverne la matérialisation des corps ». (J. Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, op.cit., p.17) Butler utilise donc les « » pour marquer ce concept et je ferai de même dans mon travail.

des corps. Mais elle interroge tout de même cette matérialité et la manière dont l'accès qu'on a à cette matérialité produit ou informe le « sexe ». En effet, elle rappelle que la question du « sexe » mais surtout de la différence sexuelle est le plus souvent ramenée à une question de différence matérielle mais selon elle, elle est également indissociable de pratiques discursives.

Ainsi, le « sexe » est un idéal régulateur qui impose sa matérialisation, laquelle prend place (ou échoue à prendre place) au travers de certaines pratiques strictement régulées. En d'autres termes, le « sexe » est une construction idéale qui impose de force sa matérialisation à travers le temps. Ce n'est pas un fait simple ou une condition statique du corps, mais un processus par lequel des normes régulatrices matérialisent le « sexe » et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes.<sup>112</sup>

Butler ne nie donc pas la matérialité du corps, mais rappelle que nous ne pouvons y avoir accès qu'à travers nos constructions sociales et que ces normes qui s'imposent entre nous et cette matérialité produisent le « sexe » tel que nous le connaissons. Cette discussion sur les rapports entre des pratiques discursives et le « sexe » permet de mettre en lumière la manière dont les normes sont importantes dans la formation d'un individu au point qu'elles en influencent la matérialité du corps. C'est une question que Butler approfondit dans le chapitre « Le genre brûle » et dans lequel on trouve également son analyse du film *Paris is Burning* et sa critique plus générale des pratiques de travestissement.

### 2.3.2. Les normes et le sujet

Afin d'introduire la notion de performativité du genre, Judith Butler utilise la conception althusserienne de l'interpellation<sup>113</sup>. Elle reprend la métaphore qu'Althusser met en place pour expliquer sa conception de l'interpellation. Dans cette scène, c'est la police, représentante de la loi, qui est à l'origine de l'appel par lequel le sujet est socialement constitué. Dans un second temps, la réprimande qui vient après l'appel tout en le réprimant et le contrôlant offre la reconnaissance au sujet et le fait entrer dans le domaine discursif, dans le domaine du social. C'est donc par cette mise en relation avec la loi (l'interpellation) et cette réprimande que le sujet est socialement constitué.

---

<sup>112</sup> J. Butler, *Ibid.*, p. 16.

<sup>113</sup> L. Althusser, « Idéologies et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », dans L. Althusser, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 67-125.

Pierre Macherey a écrit sur l’interpellation althusserienne<sup>114</sup>. Il en fournit une description et une analyse détaillée nourries par des mises en situation avec d’autres auteurs. Nous allons donc maintenant nous intéresser au travail de Macherey qui a mis en lumière quelques points qui nous paraissent pertinents pour discuter des pratiques du *Ball*.

Premièrement, Macherey replace le raisonnement sur l’interpellation d’Althusser dans sa démarche plus générale de redéfinition de l’idéologie. Althusser développe une conception positive et surtout productive de l’idéologie et cela passe par la théorie de l’assujettissement : l’idéologie est « la cause ou le principe moteur »<sup>115</sup> d’une manière d’être-au-monde qui est l’être-sujet. En gardant en tête cette démarche, Macherey décrit la scène d’interpellation en analysant la forme du « Hé, vous, là-bas ! » décrite chez Althusser et en tire une analyse qui diffère quelque peu de celle qu’on peut trouver chez Butler.

C’est pourquoi, dans la mesure où il s’agit d’une procédure d’identification, qui aboutit au constat « c’est bien lui », il serait inapproprié de ramener celle-ci au modèle strict d’un contrôle policier d’identité, qui présente, sur fond de culpabilité, un caractère avant tout répressif, dans le contexte d’une traque débouchant potentiellement sur une sanction et sur une relégation.<sup>116</sup>

Dans la lecture de Butler, la réprimande semble suivre systématiquement l’appel et en être indissociable. Macherey s’appuie sur la forme que prend l’interpellation. Si « hé » a pour effet de se faire retourner la personne interpellée, de faire en sorte que l’appel soit entendu, le « vous » qui suit nécessite et produit une identification, un « oui, c’est bien moi ». Ensuite, Macherey poursuit :

Si l’idéologie interpelle, c’est en lançant un appel qui s’adresse à tous et auquel tous sans exception, non seulement doivent répondre, mais répondent effectivement, en admettant, en « reconnaissant » qu’ils ont à se positionner relativement aux formes auxquelles l’appel les destine, de telle manière qu’ils ne sont pas libres de ne pas s’y référer, à défaut d’y adhérer complètement : dans ce cas précis, la réponse est en quelque

---

<sup>114</sup> P. Macherey, « Deux figures de l’interpellation : « Hé, vous, là-bas ! » (Althusser) – « Tiens, un nègre ! » (Fanon) », Exposé présenté le 10 février 2012 dans le cadre de la journée d’études « Le sujet et le pouvoir » de l’UMR STL URL: [https://philolarge.hypotheses.org/1201#identifier\\_52\\_1201](https://philolarge.hypotheses.org/1201#identifier_52_1201).

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> *Idem*.

sorte contenue dans la question, sans possibilité d'esquive, ce dont il résulte que le comportement déclenché par l'envoi du message paraît le suivre automatiquement<sup>117</sup>.

C'est donc l'identification, la reconnaissance que c'est bien à lui que s'adresse l'appel qui mène inévitablement le sujet à se positionner<sup>118</sup> d'une manière ou d'une autre par rapport à cet appel et non pas la réprimande. Cela semble également plus correspondre au projet de redéfinition positive, productive et non plus uniquement répressive de l'idéologie.

Deuxièmement, Macherey nous rappelle que cette « scène » de l'interpellation a été mise en place pour rendre le processus de subjectivation plus compréhensible en décomposant les différents éléments. Elle remplit donc un rôle pédagogique, mais elle introduit également deux idées trompeuses sur l'interpellation : en premier lieu, qu'il y a une succession temporelle dans ce processus de subjectivation, ensuite, que les sujets sont interpellés un à un.

Ceci veut dire en particulier que, si l'idéologie (la norme) fabrique du sujet, ce n'est pas en s'attaquant à des individus-qui-ne-sont-pas-encore-des-sujets pris un à un, comme ils sont censés exister à l'état brut, à la façon de l'enfant qui sort nu du ventre de sa mère, mais en élaborant la configuration globale à l'intérieur de laquelle, d'emblée, il n'y a place que pour des sujets : dans un tel contexte, ceux-ci ne coexistent pas à la manière de petits pois contenus dans une boîte, mais sont interdépendants du fait d'être pris dans le réseau de l'idéologie (ou de la norme) qui les retient tous ensemble et non séparément les uns des autres<sup>119</sup>.

L'individu (qui n'a pas encore été interpellé donc) est une abstraction. Avant même qu'ils existent, les sujets sont « attendus » par l'idéologie au même titre qu'un enfant est attendu par sa famille, il est inscrit en tant que « sujet virtuel » dans les structures à l'intérieur desquels l'idéologie pourra le transformer au cours de son existence<sup>120</sup>.

Troisièmement, Macherey enrichit la conception althüssérienne à l'aide du concept sartrien de « situation » et d'une comparaison avec l'interpellation « Tiens, un nègre !»<sup>121</sup> décrite par Fanon. Il y a déjà une différence entre l'interpellation chez Fanon et chez Althusser, c'est que

---

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> Qui est formalisé par le «là-bas» à la fin de l'interpellation.

<sup>119</sup> P. Macherey, *Ibid.*

<sup>120</sup> « Car l'idéologie (la norme) ne transforme que du transformable ; et précisément son action de transformation consiste en tout premier lieu à produire du transformable, c'est-à-dire à instaurer la structure à l'intérieur de laquelle elle insinue ses effets ». P. Macherey, *Ibid.*

<sup>121</sup> F. Fanon, « L'expérience vécue du Noir », dans *Id., Peau noire, masques blancs*, Paris, Éd. du Seuil, 1952, p. 107-137.

chez Fanon, il ne s'agit pas d'une métaphore, c'est une expérience vécue, comme le titre du chapitre dans lequel elle est décrite l'indique. Cette expérience, même si elle peut prendre forme sur le plan du langage, pourrait très bien s'en passer car elle repose sur un regard. Si le sujet d'Althusser est constitué dans l'ordre du dicible, nous dit Macherey, celui de Fanon est constitué dans l'ordre du visible. Le regard qui se pose sur le Noir pour le constituer en sujet noir n'est pas désincarné, comme pourrait l'être la voix qui interpelle chez Althusser, il est incarné par le petit garçon blanc. Althusser a mis en place sa métaphore de l'interpellation en évacuant tout rapport d'intersubjectivité, le sujet se fait « tout seul », alors que chez Fanon devenir un sujet nègre passe par le regard de l'autre, par l'expérience de ce que c'est qu'être noir à travers le regard fixant d'un autre. Selon Macherey, Fanon démontre un échec de l'ontologie à comprendre l'être Noir car « être » ne peut rendre compte de ce que c'est d'être noir dans un contexte colonial c'est-à-dire, être en défaut d'incoloration. C'est à ce moment qu'intervient le concept de « situation » de Sartre<sup>122</sup>.

Une situation, c'est un ensemble complexe de relations qui confronte entre elles des personnes dans un contexte où leurs rapports sont prédéterminés, c'est-à-dire appelés à prendre place dans un certain ordre ou à répondre à certaines normes : c'est donc une combinaison paradoxale de liberté et de nécessité qui, vue sous l'angle de la liberté, est instable, et, vue sous l'angle de la nécessité, est régulée par un conditionnement historique en devenir sur un autre plan que celui des intentions individuelles parce qu'il repose sur l'organisation globale de la société<sup>123</sup>.

La situation, concept développé à partir du cas du Juif chez Sartre et reprise pour décrire l'« être noir » chez Fanon contraste avec la dimension verticale qu'on trouve chez Althusser. Chez Fanon et Sartre, on a plus une dimension horizontale, historique et politique par laquelle on devient sujet en situation. Cela permet de comprendre la manière dont Butler utilise le processus de subjectivation pour parler de *Paris is Burning*, elle a beau partir de l'interpellation althussérienne, elle décrit ses sujets « en situation », elle tient compte de leur historicité.

Revenons donc au texte de Judith Butler. Avec la conception althussérienne de l'interpellation, on voit comment la loi, tout en offrant à l'individu la reconnaissance nécessaire à sa subjectivation, constitue, informe et réprime le sujet. Mais comme je l'ai dit plus haut, Butler travaille depuis la marge et elle poursuit sa réflexion en s'interrogeant sur la possibilité de

---

<sup>122</sup> J.-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954.

<sup>123</sup> P. Macherey, *Op. Cit.*

développer d'autres manières « d'être occupé par la loi et de l'occuper ». Des manières qui ne correspondent pas à ce qui est attendu, qui modifiaient ce rapport de subjectivation qui implique forcément la punition et la réprimande.

Là où est attendue une uniformité du sujet, là où est exigée sa conformité comportementale peut se produire le refus de la loi, sous la forme d'un séjour parodique dans la conformité qui met subtilement en question la légitimité du commandement en répétant la loi de façon hyperbolique, en réarticulant la loi contre l'autorité de celui qui la prononce<sup>124</sup>.

Butler décrit cette forme de désobéissance comme un échec du performatif dans le sens où, au lieu de créer ce dont elle parle, ce qu'elle prescrit, la loi produit autre chose, quelque chose qui excède son cadre.

Butler étend donc la performativité de la loi qu'elle tire de l'interpellation althussérienne à la loi particulière que sont les normes de genre. Cette proposition permet de compliquer ce qu'on a vu plus haut à propos du genre. L'idée que tout genre est semblable au travestissement a parfois mené à une interprétation qui voudrait que le genre soit uniquement une question de choix et de volonté. Or, le détour pas l'interpellation althussérienne nous rappelle que le genre est une loi à laquelle sont soumis les sujets et qui les façonnent. Elle nous rappelle également que la performativité du genre peut échouer lorsque le sujet « réarticule la loi contre l'autorité de celui qui la prononce ».

Ces mots font directement penser à certaines images aperçues dans *Paris is Burning* :



125

<sup>124</sup> J. Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. fr. C. Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2009, p.130.

<sup>125</sup> J. Livingston, *Op. Cit.*, 18:35.

« Banjee! Looking like the boy that probably robbed you a few minutes before you came to Paris's Ball »<sup>126</sup>. C'est le commentaire que fait Junior Labeija, le commentateur du *ball* à propos de la catégorie «Banjee realness». Être un banjee, c'est adopter tous les traits physiques et comportementaux stéréotypiques du « jeune de ghetto ».



127

« O-P-U-L-E-N-C-E... Opulence! You own everything! Everything is yours! »<sup>128</sup>. À nouveau, Junior met le doigt sur l'ironie de la situation.

Il existe donc une possibilité d'aller à l'encontre de ces normes, de s'y opposer. Mais un sujet oppositionnel reste un sujet qui s'est construit sur ces normes. S'opposer à cette construction est donc possible, mais ne peut se faire comme si le sujet était une chose distincte, indépendante des normes auxquelles il s'oppose puisque le sujet est produit par et impliqué dans les normes auxquelles il s'oppose.

Occuper soi-même les termes qui nous occupent, c'est risquer une complicité, une répétition, une rechute dans l'interpellation blessante, mais c'est aussi se donner l'occasion de travailler le pouvoir de mobilisation de cette blessure, d'une interpellation qui n'a jamais été choisie [...] il semble également possible de reconnaître la force de la répétition comme la condition-même d'une réponse affirmative à la violation. Être contraint de répéter la blessure, ce n'est pas nécessairement être contraint de la répéter de la même manière, ou de demeurer entièrement au sein de son orbite traumatique<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> Junior Labeija dans J. Livingston, *Idem*.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 40min44

<sup>128</sup> Junior Labeija dans *Idem*.

<sup>129</sup> J. Butler, *Ibid.*, p. 131.

Si on poursuit la métaphore de l’interpellation althüssérienne, Butler fait une comparaison en disant que « le “sexe” est l’instrument et l’effet du “sexisme”, ou son moment d’interpellation »<sup>130</sup>, et que la race est celui du racisme. Pour le sujet qui est interpellé, constitué par le « sexe » ou la race, il est impossible de les combattre sans y être impliqué, sans les réitérer même si c’est pour s’y opposer. Le *ball* dans *Paris is Burning* semble être un lieu dédié à une remise en question de normes par leur réitération. Mais le film illustre également les dangers d’une telle réitération comme par exemple la mort de Venus. D’ailleurs, Butler en profite pour répondre à une lecture très répandue de « Trouble dans le genre » en affirmant ne pas voir de lien nécessaire entre travestissement et subversion. Vénus, l’une des protagonistes du film est victime d’un meurtre violent transphobe pendant que Livingston tourne le film. Pendant ses entretiens, Venus décrit son rêve de devenir « totalement » une femme, de se marier et de devenir « une femme blanche pourrie gâtée ». Elle nous raconte qu’elle a du succès auprès des hommes grâce à sa petite taille, à ses petites mains, mais aussi qu’elle est parfois exposée à la violence lorsqu’un homme découvre son sexe. Selon les médias, c’est une situation de ce genre qui aurait mené à sa mort.



131

En revenant à Venus et à *Paris is Burning* de manière plus générale, Butler pose la question d’un effet inverse, d’une reconsolidation des normes hégémoniques qui passerait par la dénaturalisation du genre.

---

<sup>130</sup> J. Butler, *Idem*.

<sup>131</sup> Venus Xtravaganza. K. Austin Collins, «Paris Is Burning Is Back—And So Is Its Baggage», *Vanity Fair*, mis en ligne le 18/06/19 URL : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/06/paris-is-burning-documentary-drag-jennie-livingston-interview> .

## **2.4. Regards sur la pratique du travestissement et la place de Livingston : une discussion entre Butler et hooks.**

Butler répond ensuite à bell hooks et à d'autres féministes qui font un sort assez dur au travestissement d'hommes en femmes puisqu'elles le qualifient de misogynie. Butler déconstruit leur argument qui voudrait faire du *drag* une pratique qui concernerait les femmes en premier lieu et qui serait basée sur une répudiation de celles-ci et nous explique en quoi elle est problématique. Butler inscrit hooks dans une tradition de féministes radicales dont Hooks ferait partie aux côtés de Marylin Frye et Janice Raymond. Dans cette tradition, « le travestissement est insultant pour les femmes, et l'imitation repose ici sur le ridicule et l'humiliation »<sup>132</sup>.

Butler relève deux grands problèmes dans les théories des féministes radicales<sup>133</sup>. Premièrement, dans cette tradition, la transsexualité, le travestissement et le drag Male-to-Female sont représentés comme des activités d'hommes homosexuels alors que ce n'est pas toujours le cas. Deuxièmement, ces théoriciennes posent un diagnostic de mysoginie à la racine de l'homosexualité en faisant de l'homosexualité masculine une chose qui concerne les femmes au premier plan. Elle fait un parallèle avec ceux qui considèrent que le lesbianisme ne peut s'expliquer que par une mauvaise expérience avec les hommes ou un dégoût de l'hétérosexualité. Dans l'argument des féministes radicales, le déplacement des femmes est vu comme le but et l'effet du travestissement masculin. C'est donc réduire le travestissement au déplacement et à l'appropriation des femmes. « Ainsi, le travestissement n'est que l'effet d'un amour aigri par la déception et le rejet, il est l'incorporation de l'Autre que l'on désirait à l'origine, et que l'on hait désormais »<sup>134</sup>.

Butler s'intéresse ensuite aux idéaux que les performances qu'on trouve dans le film tente de personnaliser et au travail qui est fourni pour personnaliser et pas juste interpréter. Quels sont exactement les idéaux poursuivis et quel effet est-ce que cela a sur les participants ?

Dans les productions de réalité du bal travesti, nous assistons à la constitution fantasmatique d'un sujet qui répète et mime les normes de légitimation par lesquelles il a lui-même été humilié, d'un sujet fondé par le projet de maîtrise qui impose et trouble ses propres répétitions<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup> J. Butler, *op.cit.*, p. 134.

<sup>133</sup> J. Butler, *idem*.

<sup>134</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 135.

<sup>135</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 138.

Butler pose la question du statut de ces idéaux à l'aide des trajectoires suivies par Willi Ninja et Venus dans le film. Passer n'a pas le même résultat notamment pour Willi et Venus. Venus passe pour une femme à la peau claire ; d'ailleurs elle se décrit elle-même comme *tiny* et le plaisir que les hommes ont à prendre ses petites mains dans les leurs. Mais le fait qu'elle ne passe pas tout à fait a probablement mené à sa mort comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. En tout cas, elle raconte elle-même dans le film que ça l'a déjà mise en danger, qu'elle a déjà dû s'enfuir après qu'un homme qu'elle fréquentait ait découvert son "petit secret". De son côté, Willi qui passe pour un homme hétéro est mis en scène faisant des poses féminines dans des clips et devient un chorégraphe reconnu.



136

Le dialogue que Butler instaure avec hooks est donc l'occasion d'une analyse des performances de genre qu'on peut trouver dans le *ball*. Butler en profite également pour s'intéresser au statut des femmes de couleur et des lesbiennes dans tout ça.

Si les signifiants de la blanchitude et de la féminité -ainsi que certaines formes de masculinité hégémonique construites à travers une position de supériorité sociale – sont des sites de promesse fantasmatique, alors il est clair que les femmes de couleur et les lesbiennes sont non seulement partout exclues de cette scène, mais constituent qui plus est un site d'identification constamment refusé et rejeté dans la recherche fantasmatique collective d'une transsubstantiation à travers les formes diverses du travestissement, du transsexualisme et de l'imitation acritique de l'hégémonique<sup>137</sup>.

En effet, selon Butler, cette culture de l'imitation produit un déni de la réelle condition de la femme noire mais en même temps, les hommes gays sont de toute façon féminisés par la société,

<sup>136</sup> Willi Ninja. Capture d'écran de *Paris is burning*.

<sup>137</sup> J. Butler, *op. cit.*, p.139.

la performativité du ball leur permet de recalibrer cette féminisation. Dans le cas de Venus, son désir de devenir « une femme entière » et de posséder un pavillon en banlieue et une machine à laver pencheraient plus vers une réélaboration du cadre normatif de l'hétérosexualité. Preuve que la dénaturalisation du genre et de la sexualité « n'implique pas une libération des contraintes de l'hégémonie<sup>138</sup>[obj].

Pour finir, Butler répond à hooks sur la question de l'absence intentionnelle de Jennie Livingston de *Paris is burning* et du « regard d'ethnographe ». Butler s'intéresse à la place que prend le désir dans cette relation entre Livingston, les participants et la caméra. Butler pointe du doigt le fait que Livingston en tant que femme blanche est à la fois l'objet et le vecteur du désir.

Dans la mesure où la caméra représente tacitement l'instrument de la transsubstantiation, elle assume la place du phallus, en tant qu'il Est-ce qui contrôle le champ de la signification. La caméra exploite ainsi le privilège masculin du regard désincarné, du regard qui a le pouvoir de produire des corps, mais qui n'est pas lui-même corporel<sup>139</sup>.

En témoigne l'érotisation d'Octavia. Octavia filmée lors d'une séance photo en maillot de bain ne cesse d'évoquer son désir de devenir « quelqu'un » et surtout « quelqu'un de riche ». On la suit dans un casting pour être model, à une séance photo. Dans ce cas, nous dit Butler, la caméra semble être le moyen d'accéder à cette transsubstantiation mais est-ce que ce ne serait pas encore une forme d'exploitation ? Celle de leur désir de célébrité ?

---

<sup>138</sup> J. Butler, *ibid.*, p.140.

<sup>139</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 143.



Elle s'intéresse ensuite à la critique de Hooks sur le fait que l'aspect flamboyant des *ball* prenne le dessus sur la vie et les difficultés des participants. Elle poursuit (je suppose que c'est une manière de répondre à la critique de Hooks) en disant que s'il y a bien une chose réelle, concrète que nous montre le film, c'est le système de parenté et la manière dont il soutient le bal et se construit au cœur de celui-ci pour ensuite intervenir dans chaque moment de la vie des participants. Cela semble être un aspect qui la touche particulièrement et auxquels selon elle beaucoup s'identifieront et devraient entendre parler.

De façon significative, c'est dans l'élaboration d'une parenté à travers la resignification des termes mêmes qui réalisent notre exclusion et notre abjection qu'est créé l'espace discursif et social pour une communauté, de sorte que l'appropriation des termes de la domination les réoriente vers un futur plus ouvert et plus encapacitant<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 144.

## 2.5. *Butch queens up in pumps* : L'enquête sociologique de Marlon Bailey

*Butch Queen up in pumps* est le résultat d'un travail de terrain mené à Detroit entre 2001 et 2007 par Marlon Bailey. Marlon Bailey est docteur en *African American Studies* et se spécialise dans les questions de genre, de sexualité et en “*women's studies*” (peut-être qu'il y a une manière de traduire ça en français mais je ne la connais pas). L'ouvrage qui nous intéresse est une étude ethnographique de la communauté des Ballroom à Détroit. Pendant ces 6 années, Bailey a été un membre actif de la Ballroom, au sein de la House of Prestige. Ses observations, les différents entretiens qu'il a menés et son expérience sont une source d'information très riche qui permettent une lecture plus informée de pratiques à peine effleurées par le documentaire *Paris is Burning*.

Bailey développe trois éléments qu'il considère comme des dimensions inéluctables qui constituent le monde social de la ballroom culture : le système de genre, la structure de parenté incarnée par les houses et l'événement du Ball.

Les membres de la Ballroom ont à vivre dans deux mondes : Le premier impose des prescriptions strictes de genre et de sexualité et le second, la Ballroom, les autorise à choisir et à façonner leur subjectivité de genre et sexuelle à travers la performance. Ils retravaillent et négocient donc leurs corps dans des performances basées sur un système de genre qui, même s'il s'en inspire, permet de corriger et négocier les catégories de genre et sexuelles et leurs normes pour en produire de nouvelles.

Ce système comporte 5 identités. Les *Butch queens* sont des hommes gays. Les *Butch Queens* représentent la majorité des membres de la communauté de la Ballroom en Amérique du Nord. Ils occupent la plupart des rôles importants (Mère, Père, commentateur). Malgré cette importance dont ils jouissent dans la communauté, leur dimension transgressive du point de vue des catégories de genre est trop souvent sous-estimée alors qu'ils offrent une large diversité d'expression de féminité et de masculinité. Les *Butches* sont des trans FTM. Les *Femme queens* sont des personnes trans MTF. C'est elles qui subissent le plus de violences que ce soit à l'extérieur ou à l'intérieur de la communauté. Bailey décrit une femmephobie assez importante au sein même de la ballroom à Detroit. De plus, elles sont victimes de tout un tas de préjugés misogynes comme par exemple celui d'être trop compliquées, de provoquer trop de drames pour justifier le fait de ne pas les accepter dans certaines houses. Les *Butch queens up in drag* sont des hommes qui se travestissent en femmes uniquement dans le cadre du ball. Ils ne vivent

pas en tant que femmes. Les *Men* sont des hommes perçus comme hétéros et les *Women* sont des femmes cisgenre sans distinction d'orientation sexuelle.

Dans ce cas, nous fait remarquer Bailey, “Système de genre” n'est peut-être pas le nom le plus approprié car il ne s'agit pas juste d'une question de genre mais souvent aussi de sexualité. Par exemple Butch queen désigne un homme (genre) gay (sexualité), par contre une Femme queen est une femme transgenre mais son orientation sexuelle n'a aucune importance. On part souvent du principe que les membres de la Ballroom s'identifient comme gays. Or, une femme queen peut totalement n'être impliquée dans des relations qu'avec des hommes, donc hétérosexuelles.

Ce système de genre sert de base à des performances dont le standard fondamental est la *realness*. Elle se base sur des attitudes, des manières de se présenter et des performances particulières qui captureraient l'authenticité de telle ou telle identité de genre ou sexuelle. Les deux fonctions primaires de la *realness* au sein de la communauté sont de servir de guide pour réaliser des performances lors du ball et gagner des trophées et servir de ligne de conduite pour se fondre dans la société hétéronormative et éviter les discriminations, l'exclusion, la violence et dans certains cas, la mort.

Bailey propose deux lectures de la *realness*. La première consiste à la voir comme un outil de résistance aux normes de genre et sexuelles hégémoniques puisqu'elle consiste à échapper aux violences provoquées par ces normes en déguisant sa non-conformité. Dans la seconde, elle est plutôt décrite comme une réinscription de ces normes hégémoniques qui passe par la décision de faire de ces normes les critères de jugements lors du Ball.

Bailey et Butler ont en commun cette idée que les performances de genre que l'on peut trouver lors d'un Ball, en plaçant comme objectif à atteindre l'adéquation (toute relative) aux normes de genre hégémoniques, consolident ces normes qui sont pourtant à l'origine de l'exclusion subie par les membres de cette communauté.

En revanche, avec son point de vue de sociologue, Bailey permet de mettre en évidence le fait que la *realness*, lorsqu'elle est atteinte, est un outil de résistance dans la vie quotidienne puisqu'elle permet d'échapper aux violences du système de genre hégémoniques sans pour autant s'y soumettre. Il me semble donc que s'il a certainement ses limites, le système de genre de la Ballroom peut tout de même être analysé comme un outil de résistance.

Le second élément décrit par Bailey est le système de parenté que constituent les houses. Une des composantes principales de l'expérience des personnes noires LGBT aux US, c'est la

marginalisation et l'exclusion de leur famille. C'est dû à un phénomène plus amplement décrit chez Bell Hooks de pathologisation de la famille noire par le reste de la société américaine. En réponse à la pression et à la stigmatisation subie, les familles noires ont eu tendance à reproduire strictement et même à renforcer le modèle de ce que devrait être une bonne famille américaine. Les noirs de la communautés lgbt ont donc un rapport assez contrarié à l'institution de la famille telle que sanctionnée par l'Etat. En créant un nouveau modèle avec la house, cela leur permet de créer des liens en dehors de la sphère d'oppression et de violence du quotidien.

Chaque house est dirigée par un ou deux parents. La plupart du temps les relations entre les parents d'une house sont non romantiques et platoniques. Tout d'abord parce qu'ils ne sont pas impliqués dans une reproduction hétéronormative, il n'y a donc aucune nécessité pour que ce soit le cas. Ensuite, on devient parent d'une house parce qu'on l'a décidé ou parce qu'on a été nommé. Pour finir, il arrive très souvent que les parents ne se voient pas comme des partenaires compatibles, le Père peut être une *Butch Queen* et la Mère une femme cis par ex.

La mère d'une house remplit un rôle de soins, d'écoute, elle s'occupe de tout au sein de la house et prend soin de ses membres. Ce genre de qualités sont largement considérées comme des qualités féminines. C'est pourquoi les Butch Queens qui endossent le rôle de Mère sont féminisés contrairement à ceux qui endosSENT celui de Père. C'est également pourquoi les femme queens ne peuvent pas endosser le rôle de Père. On voit donc que les catégories de masculinité et de féminité de la société hétéronormative influencent la manière dont les membres de la Ballroom se voient les uns les autres et les rôles qu'ils endosSENT.

Le père prend plus un rôle de guide et son importance se joue plus dans la sphère publique, c'est une question d'image de la house. Le rôle du Père est construit sur base d'une masculinité fétichisée et sexualisée. La plupart des Pères sont masculin/viril est concourent dans les catégories masculines (male body) comme executive realness, thug realness et sex siren. Ils fournissent également un travail représentationnel plus largement pour la communauté lgbt en créant une alternative à l'image de l'homme gay efféminé. Clairement, la séparation des tâches entre les parents de la house réinscrit le schéma hétéronormatif mais d'un autre côté, la paternité et la maternité peuvent être attribués à des corps totalement différents que dans la société hétéronormative.

Pour le reste de l'organisation de la house, les parents donnent des titres à leurs enfants qui identifient qui sont les plus vieux (expérimentés) parmi les enfants. Les princes et princesses par exemple sont comme des grands frères et des grandes sœurs.

C'est le troisième élément décrit par Bailey, celui de l'événement du Ball qui m'intéresse le plus (même si sans houses, il n'y aurait pas de Balls). C'est pendant le Ball, que prennent place les performances de voguing qui sont quand même le sujet de mon travail. Sur l'événement de manière générale, Bailey fournit de précieux renseignements. Notamment sur le rôle que chacun doit jouer. Il distingue 3 groupes : les juges, les participants/public et le(s) commentateur(s). Les juges sont des membres reconnus de la Ballroom qui ont été sélectionnés par les parents de la house qui organise le Ball pour juger les différentes performances. Les participants montent chacun à leur tour sur scène pour concourir mais pendant la plus grande partie du ball, ils sont dans le public et prennent part aux différentes performances qui ont lieu en encourageant les membres de leur house, en ponctuant les moments forts de certains passages par leur appréciation et même en marquant le rythme sur lequel la performance doit se calquer. Le commentateur joue un rôle central dans le ball. C'est lui qui donne le point de départ des festivités et qui donne le rythme de la soirée mais également des performances grâce à ses chants. Il joue un rôle de médiateur entre juges et public/participants. Il est en position par exemple de recadrer un juge s'il manque d'impartialité ou de recadrer des participants qui ne respecteraient pas les critères de la catégorie. Le commentateur est également le gardien des traditions, en début de ball, il commémore la mémoire des figures du ball. Il peut également rappeler les critères de base d'une catégorie durant le ball s'il pense que c'est nécessaire. Bref, il fait en sorte que les jeunes kids (selon leur moment d'entrée dans la ballroom et non pas la durée de leur vie) connaissent l'histoire et la culture.

Il y a deux catégories de voguing, l'Old way et la New way. L'Old way était populaire dans les années 60, 70 et 80. Elle s'inspire entre autres du break, de la capoeira et des arts martiaux de manière générale et fut fortement influencée par la musique disco qui était très populaire au sein de la communauté lgbt noire à l'époque. La New way est influencée par la house et le hip hop qui sont aujourd'hui beaucoup plus populaires que le disco. Cette influence de la house change du tout au tout la rythmique, le danseur doit être capable d'aller chercher les "inner beats" alors que le disco prescrivait un rythme plus linéaire. Lors du ball, les compétiteurs sont jugés sur 3 critères : La maîtrise des éléments de bases de la danses (duckwalk, catwalk, spins, dips et hand performances), le respect du rythme établi par la musique, le commentateur et le public et il doit être capable de se distinguer de ses adversaires grâce à sa personnalité, son intensité ou des capacités particulières.

Tout au long de son livre, Bailey insiste sur le travail collectif qui est effectué par la communauté. Évidemment, organiser un ball, préparer sa participation à la compétition, ce sont

des choses qui demandent du travail mais Bailey insiste sur le fait que le système de genre, la house et l'événement du ball demandent tous un travail perpétuel et collectif pour être maintenus.

### 3. Entretiens sur l'émergence du krump à Liège : quatre expériences du krump

J'ai discuté avec quatre krumpeur.se.s pour essayer d'avoir une idée plus claire de la manière dont ceux qui le pratiquaient vivaient le krump. Blanche, Pierre, Siham et Patribe ont accepté de passer chacun à peu près une heure à répondre à mes questions. Pierre et Patribe font partie de la première génération de krumpeur.se.s liégeois.es et ont fondé les BBF<sup>141</sup> en 2009. Blanche krumpe depuis 2015 et Siham a commencé en 2018. J'ai discuté avec Blanche autour d'un café en terrasse, mais pour les autres, malheureusement les échanges ont eu lieu par appel vidéo.

#### 3.1. Leur rencontre avec le krump

L'histoire de Blanche avec le krump débute avec le film *Rize*. Avant cela, elle écoute déjà des instrumentaux de krump, mais, à l'époque, elle ne le sait pas encore. Aux alentours de 2009, elle voit pour la première fois le documentaire *Rize* qui la touche et la passionne immédiatement. Blanche est très impressionnée par la danse qu'on voit dans le film et tout particulièrement par la scène finale, mais elle n'a pas encore conscience de la place que le krump va prendre dans sa vie. Elle voit ce mouvement comme une de ces modes éphémères qu'on copie sur les États-Unis, mais qui ne perdurent pas comme le *jerk* ou le *doogy*. Et surtout, elle voit le krump comme une danse « pour eux », pour les jeunes qu'on voit dans le film, mais pas pour elle. Quand Blanche commence à krumper seule, dans sa chambre, elle n'a donc pas conscience que d'autres pratiquent très sérieusement le krump à Liège et partout dans le monde. Quand elle découvre les BBF<sup>1</sup>, elle a encore du mal à s'identifier comme une krumpeuse. Bien sûr, elle est intéressée par sa découverte de krumpeur.se.s ici, à Liège, et elle va souvent les voir s'entraîner, mais elle a encore du mal à s'imaginer krumpeuse. Le krump a vraiment un aspect étrange et, même si c'est une danse qui la touchait, elle avait du mal à imaginer son corps bouger de la même manière. C'est en 2014 qu'elle contacte Pierre pour qu'il la forme et elle commence finalement les entraînements en 2015.

Pour Pierre, l'histoire est assez similaire. Elle débute avec *Rize*. Aux alentours de 2006, la grande sœur de Pierre achète le DVD du documentaire et se met à krumper. C'est à ce moment-là que Pierre découvre le krump. En grandissant, il rencontre de plus en plus de jeunes qui

---

<sup>141</sup> La *Bangerz Buck Fam* est un collectif de krumpeur.se.s liégeois.es qui est à l'origine de l'émergence du krump à Liège.

connaissent le krump et aiment cette danse. Ils se réunissent pour danser et créent le collectif BBF en 2010.

Siham est plus jeune que Pierre et Blanche et elle a commencé le krump plus tard. En fait, c'est via Pierre qu'elle l'a vraiment découvert. Siham était déjà danseuse et suivait une formation de danse *hip hop* dans laquelle les participantes s'entraînaient une fois par semaine avec les BBF. C'est donc durant ces sessions hebdomadaires qu'elle a essayé de krumper pour la première fois. Pierre l'a ensuite invitée à rejoindre sa *fam*. Siham m'a raconté que quand elle faisait du *hip hop*, elle avait du mal à trouver son identité et n'avait jamais eu assez confiance pour aller en battle. Dans le krump, il y a des bases à respecter tout comme dans le *hip hop* mais elle a également réussi à y trouver sa propre identité. C'est ce qui l'a poussé à arrêter le *hip hop* et à se consacrer au krump.

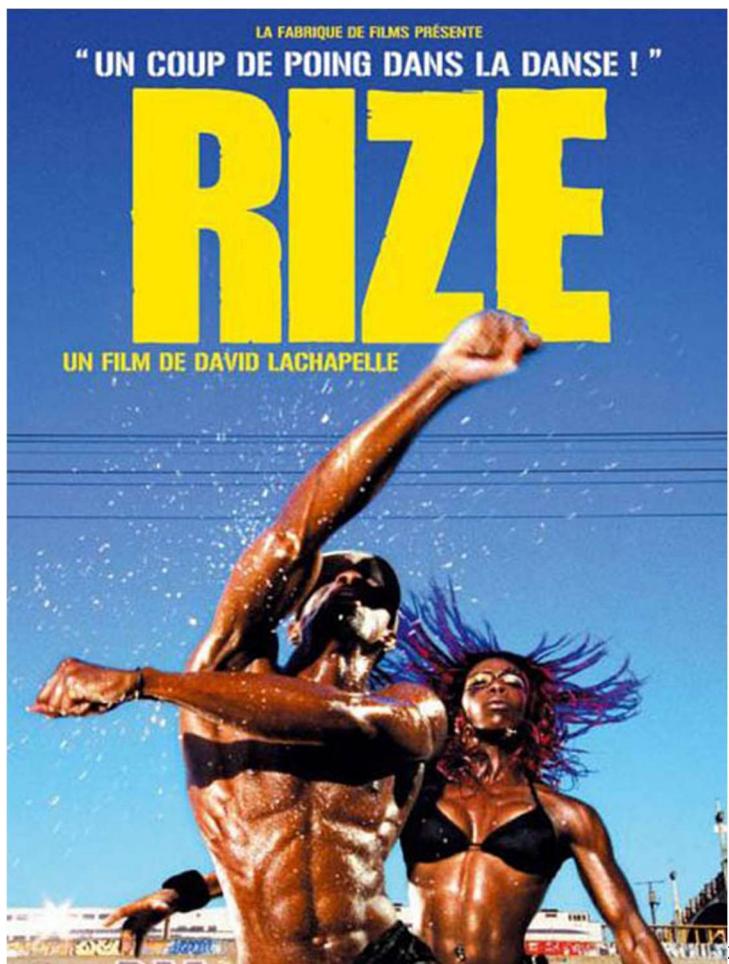
Tout comme Pierre et Blanche, Patribe a découvert le krump à travers *Rize*. C'est d'abord l'affiche qui l'a intrigué pendant plusieurs mois. Il avait l'habitude d'aller dans un magasin qui portait la fameuse affiche avec Miss Prissy et Lil C sur sa façade. À chaque fois qu'il voyait cette affiche, il demandait à sa mère de louer ce film. Le jour où c'est enfin arrivé et qu'il a regardé le DVD de *Rize*, il a directement ressenti la force de ce film. Il avait déjà vu *Street dancer*<sup>142</sup>, mais il a directement su que *Rize* aurait un tout autre impact dans sa vie. Il a découvert qu'en dansant, il était possible de « *get off* », de sortir de soi en dansant à condition de se concentrer et d'y mettre suffisamment d'énergie. À l'époque, il avait l'habitude de surfer sur un site internet qui permettait de regarder des vidéos de krump ainsi que de fusionner deux vidéos pour créer un battle virtuel. Après s'être amusé à faire ça pendant quelque temps, Patribe a décidé de commencer lui aussi à krumper. Il a commencé tout seul dans la chambre de ses parents. Dans *Rize*, les krumpeurs portaient des pantalons larges et de grosses chaussures. Patribe allait donc mettre les pantalons et les chaussures de son père et krumrait devant le miroir de la chambre de ses parents. C'était aux alentours de 2006, il avait donc 13-14 ans. Patribe divise ses premiers pas dans le krump en deux phases. Une première phase d'essai durant laquelle il ne s'identifiait pas comme un krumpeur. Et une seconde phase dans laquelle il avait acquis la certitude qu'il voulait être krumpeur. La première phase a été cruciale, car c'est le fait d'avoir essayé qui l'a fait plonger dans le krump plutôt que dans une autre danse. L'appel du krump était plus fort que celui des autres danses.

---

<sup>142</sup> *Street dancers* est un film de Chris Stokes sorti en 2004 qui porte sur le monde des battles et de la danse *hip hop*. Ce film a eu un impact important sur la communauté *hip hop* car c'est la première fois qu'on pouvait voir des battles dans une salle de cinéma.

### 3.2. *Rize*, à l'origine du krump liégeois

Mes entretiens m'ont appris que le film *Rize* avait joué un rôle important dans la diffusion du krump à Liège. Comme je l'ai déjà dit, Blanche a été très impressionnée par *Rize* et, tout comme Patribe, elle a tout particulièrement été marquée par l'affiche du film.



L'énergie et la force qui se dégagent de cette photographie de Miss Prissy et Lil C, l'ont immédiatement poussée à en découvrir davantage. À travers *Rize*, Blanche a construit une première compréhension de ce qu'est le krump. Elle le voit comme l'échappatoire qui a été apportée pour sauver des jeunes, là-bas, aux États-Unis, qui étaient mal dans leur peau et avaient du mal à trouver leur place dans la société. C'est la manière dont elle a ressenti l'histoire racontée par *Rize*. C'est l'histoire de jeunes qui pratiquent le krump comme une échappatoire concrète, mais aussi spirituelle, qui dansent avec leurs tripes. Blanche dit avoir directement eu conscience de ne pas pouvoir danser avec la même intensité, entrer dans les mêmes transes qu'eux en dansant, parce qu'elle n'a pas leur vécu.

Toutes les réponses de Pierre sont très courtes et celle-ci doit être une des plus courtes. Pour Pierre, « *Rize*, c'est "réel" ». Il retient du film son authenticité et l'authenticité des protagonistes. Et même si c'est une autre époque, qu'ils sont aux États-Unis et nous en Belgique, ça ne change rien à ses yeux. Les problèmes sont différents, mais l'authenticité reste la même.

Selon Siham, quand on commence le krump, il faut absolument regarder *Rize*. C'est ce qu'elle a fait. Elle a compris que ce n'était pas juste une danse, qu'elle pouvait aussi énormément apporter au quotidien. Elle a par la suite revu le film durant le confinement et a découvert une nouvelle lecture du film. Après ce second visionnage, elle a conclu que la danse et les valeurs étaient inséparables. Elle a découvert l'importance de transmettre toutes ses valeurs à travers sa danse et que tout le monde a des valeurs à transmettre. C'est pour cette raison qu'elle se sent krump. Et pour elle, pas besoin de vivre les mêmes choses que Tight Eyez ou Lil C pour être krump.

Patribe n'a regardé *Rize* qu'une seule fois. Il était jeune et me raconte qu'il ne faisait pas vraiment attention au message, mais qu'il garde une impression générale du film très marquante. Voir ce groupe de jeunes créer tout un mouvement et sa propre identité lui a permis de voir que ses racines africaines étaient une chose qu'il pouvait s'approprier et revendiquer fièrement.

### **3.3. Leur parcours : les progressions personnelles et la fam**

La communauté krump est organisée en *fam*, des groupes dirigés par des *big homies* et dans lesquels chaque membre a un grade.

Blanche est dans la Sosa *fam*. Elle a commencé en tant que Princess Sosa, puis Sista Lossa, puis Princess Liboma et elle est redevenue Sista Lossa. Si j'ai bien compris, elle est donc montée puis redescendue en grade. Elle m'a expliqué que les grades sont assignés ou retirés par le *big* en fonction des actes, de l'implication, de la loyauté et de ce qu'on apporte et ce qu'on fait dans le krump. Ces critères dépendent du *big* (en l'occurrence, Pierre) et des valeurs qu'il veut inculquer à sa *fam*. Parfois, les grades sont mis en compétition : les membres de la *fam* s'affrontent pendant un battle pour le gagner.

Ma question portait sur leur parcours. Blanche m'a décrit son évolution au sein de sa *fam* alors que Pierre a été beaucoup plus général. Il décrit son parcours comme une succession d'évolutions, de claques, de leçons de vie qui se poursuivent encore aujourd'hui.

Siham m'a décrit son parcours au sein de ses différentes *fams* tout en y ajoutant l'impact que cela a eu sur sa personne. Elle a commencé dans la Purge *fam* en tant que Baby Princess Purge. Elle ne connaissait pas bien les autres membres de la *fam*. Ce qui l'a le plus marquée, c'est la manière dont cela a influencé sa danse. Elle a vu ses mouvements s'ouvrir et s'agrandir au fur et à mesure qu'elle trouvait sa place au sein de sa *fam*. Participer à des battles lui a également permis de prendre confiance en elle. Après une pause de plusieurs mois, en 2020, elle a repris le krump et est entrée dans la Sosa *fam*. Elle a débuté en tant que Baby Sosa et, au bout de trois mois, elle est devenue Princess Sosa. Quelques semaines plus tard, Siham est devenue Princess Purge, atteignant ainsi son objectif d'être *Princess* dans ses deux *fams*. Au niveau de sa danse, elle dit que prendre confiance en elle lui a également permis de trouver son propre personnage à interpréter dans sa danse et de ne pas juste danser comme ses *bigs*.

Patribe a dansé quelque temps tout seul dans la chambre de ses parents. La première fois qu'il a dansé en public, c'est à l'école, pendant un battle improvisé dans la cour de récréation. Patribe le raconte comme un très beau souvenir. Il faisait figure d'*outsider* car son adversaire était un bboy dont le talent était déjà connu de tous alors que peu de gens savaient que Patribe dansait et encore moins qu'il était doué. Sa victoire a donc surpris beaucoup de monde et elle n'en a été que plus belle pour lui. Par la suite, pendant quelque temps, il croise beaucoup Pierre durant des sessions, dans des réunions de famille, à la gare Palais et à la Maison de Jeunes du quartier des Vennes. En 2009, ils ont la même idée au même moment, celle de former un groupe de krumpeur.se.s. À Liège, c'est la naissance des BBF. Au début, les membres de BBF ne s'affrontaient qu'entre eux. Mais Pierre avait un talent pour les réseaux sociaux et il a découvert qu'il y avait des krumpeur.se.s à Bruxelles. Les BBF ont donc commencé à se déplacer à Bruxelles pour faire des battles contre la Likiyo *fam*<sup>143</sup>. Ensuite, Pierre est entré en contact avec des krumpeur.se.s de Paris. Les BBF ont donc commencé à se déplacer jusqu'à Paris. Ils ont travaillé et ont commencé à avoir des niveaux corrects. De son côté, Patribe a très vite eu l'ambition d'élever la communauté krump de Belgique au niveau de celles de France ou de Russie. Ces dernières années, il a donc participé à tous les événements krumps organisés en Belgique, a organisé ses propres événements et a donné un coup de main à ceux des autres. Patribe fait également partie d'une *fam* française, la Zepek *fam* dans laquelle il a le grade de Lil Zepek. Quand il a commencé à krumper, Patribe ne voulait pas entrer dans une *fam*. Mais aujourd'hui, faire partie de cette *fam* depuis bientôt dix ans est une de ses plus grandes fiertés.

---

<sup>143</sup> La Likiyo *fam* est une *fam* fondée par trois frères bruxellois. À ma connaissance, c'est la plus ancienne *fam* encore active à Bruxelles.

### **3.4. Temps, travail et énergie : leur investissement dans le krump**

Selon Blanche, c'est l'investissement énorme que le krump demande qui fait qu'elle a persévétré. Au début de sa formation, elle a connu beaucoup de difficultés dues à un manque de confiance en soi et en ce qu'elle pouvait apporter au krump. Mais elle voulait se prouver qu'elle pouvait y arriver, qu'elle pouvait tenir le coup. Elle a ainsi appris à ne pas abandonner et à se surpasser. Cela lui a permis d'accéder à un grand nombre d'opportunités artistiques et de rencontres. Blanche décrit le krump comme une danse qui demande un investissement constant et un mental solide. Si ces deux conditions ne sont pas remplies, cela se ressent immédiatement dans ses mouvements et dans le message qu'elle dégage à travers sa danse. Il faut toujours être complètement investi que ce soit en battle, en session ou même en l'enseignant.

Du point de vue de Pierre, le krump est une danse qui demande du travail, mais qui se nourrit surtout de la vie et des expériences. C'est la raison pour laquelle il estime qu'il ne suffit pas de se concentrer uniquement sur le krump pour faire évoluer sa danse. Il faut également prendre le temps de se concentrer sur soi-même et de changer d'énergie et d'environnement pour revenir plus fort. Il insiste également sur le fait qu'il y a du travail à fournir au niveau technique et au sein de la communauté. Pour lui, être *big*, c'est comme être père de famille. Il doit s'investir auprès de ses *lils* et véhiculer une certaine éthique dans sa *fam* et dans sa danse.

Siham décrit son investissement dans le krump sous trois formes différentes : la foi, la discipline et le travail mental. Le manque de foi ou d'un mental sain se répercute visiblement sur la danse qui perd en intensité et en efficacité. S'imposer une discipline est également nécessaire pour évoluer. En ce moment, Siham a pour objectif de faire de grands battles internationaux, elle s'impose donc deux heures de travail sur son krump par jour. Ces deux heures peuvent être consacrées à la maîtrise des bases de la danse, à du lab mental<sup>144</sup>, à suivre des cours, etc. Siham a d'ailleurs pu constater les résultats du travail fourni toute cette année au niveau de son évolution.

Pour Patribe, le temps qu'ils ont donné au krump pendant toutes ces années, c'est du temps qu'ils se sont donné à eux-mêmes pour évoluer et se développer. À son tour, il se compare à un père. Il considère que le krump était comme un fils qu'il devait protéger. Et grâce au krump, il a vécu des choses qu'il n'aurait jamais cru pouvoir vivre. Ils ont donc tous énormément donné

---

<sup>144</sup> Travailler sa créativité et organiser des passages mentalement, sans réellement danser.

au krump et en contre-partie, le krump les a nourris pendant toutes ces années, il a été leur carburant.

### 3.5. Le statut des américain.e.s

À la base, cela ne faisait pas partie des sujets que j'avais pensé à aborder. C'est la manière dont Blanche faisait une distinction entre elle et les protagonistes de *Rize* qui m'a fait aborder le sujet également avec Pierre, Siham et Patribe. Ma question était donc de savoir si les krumpeur.se.s américain.e.s avaient un statut particulier au sein de la communauté et lequel.

Blanche m'a expliqué qu'encore aujourd'hui, les américain.e.s et tout particulièrement les habitant.e.s de Los Angeles dansent d'une tout autre manière que les européen.e.s, car c'est là-bas que se trouve l'essence du krump. Blanche note tout de même que certaines personnes qui vivent hors des États-Unis, mais qui ont des conditions de vie proches de celles des jeunes de *Rize*, des personnes que la danse a sauvées peuvent s'être imprégnées du krump de la même manière qu'un.e américain.e. D'après Blanche, la manière de vivre modifie la manière dont on s'imprègne du Krump. Une manière de vivre différente implique un message différent. C'est pour cela que, bien que le krump se soit adapté à des pays et des manières de vivre différentes, son essence reste aux États-Unis. Il existe donc un grand nombre d'interprétations du krump et les *bigs* jouent un rôle important dans ce processus de transmission. Chaque *big* transmet le krump à sa *fam* à sa manière. D'après Blanche, en voyant danser un.e krumpeur.se, on sait directement déterminer sa *fam* car cette influence des *bigs* sur leurs *lils* est visible. Mais même si chaque Big et donc chaque *fam* a son propre style de krump, sa façon de danser, il y a aussi une homogénéité par pays. Blanche a d'ailleurs évoqué des difficultés à comprendre le krump de certain.e.s danseur.se.s d'autres pays. À Liège, le krump est arrivé très tard et par l'intermédiaire de gens très jeunes. Tandis qu'en Russie, par exemple, il est arrivé très tôt. Les *bigs* russes ont déjà été aux États-Unis, aux origines du krump. Ils ont également plus voyagé. On peut voir que leur danse est plus mature. Partout dans le monde, le krump est apprécié et adapté en fonction des différentes sociétés, mais partout, les krumpeur.se.s font en sorte de garder cette danse pure. En effet, on trouve rarement des cours de krump dans les écoles de danse. Selon Blanche, ce n'est pas quelque chose qu'on apprend bien au chaud, devant un miroir, une heure par semaine, sur des comptes de huit temps. C'est et cela doit rester « *street* ».

Pour évoquer la place des américain.e.s dans le krump, Pierre ne veut pas parler de hiérarchie, mais il estime tout de même que chacun a sa place. C'est une question de respect envers les créateurs et les anciens. Pour ce qui est des plus jeunes, ils ont tout de même cet avantage d'être en contact avec les sources de la danse et ses créateurs. C'est ce qui fait la différence entre les américain.e.s et le reste des krumpeur.se.s. D'un autre côté, il estime qu'aujourd'hui, tout le monde peut être excellent sans pour autant être américain. Dans le monde entier, il y a tellement de belles interprétations du krump que tout le monde a la possibilité d'impressionner, peu importe son origine. Mais attention, il y a tout de même des informations à connaître, à transmettre et à rattraper et cela peut prendre du temps.

Dans la réponse de Siham, il y avait également beaucoup de respect ainsi que de la reconnaissance. Elle décrit les krumpeur.se.s américain.e.s comme une inspiration pour elle. Quand elle manque de motivation ou d'inspiration, elle regarde des vidéos de leurs passages. À ses yeux, la question n'est pas vraiment qu'ils soient meilleurs, mais plutôt qu'ils soient à l'origine, que ce soit grâce à eux qu'elle fait du krump. Elle estime que pour capter l'essence du krump, il faut avoir eu directement accès à la source. C'est dans ce sens uniquement qu'elle les envie. Elle a également ce rêve de pouvoir affronter des américain.e.s mais plus dans un esprit de rencontre et pour le challenge personnel d'affronter les gens grâce auxquels elle danse plutôt que dans un esprit de compétition.

Patribe ne considère pas Tight Eyez ou Mijo<sup>145</sup> comme de simples danseurs. Il les considère comme des entrepreneurs et le krump comme un produit. Patribe compare Eyez, Mijo et les autres fondateurs du krump à Elon Musk ou Steve Jobs. Même si cela n'est pas comparable d'un point de vue financier, ils ont tout de même réussi à vendre leur produit à la terre entière et ils méritent le respect pour cela. D'ailleurs, plus qu'un produit, ils ont créé une nouvelle culture. Ils ont réussi à faire en sorte qu'un russe, qu'un belge et un britannique partagent la même culture, désirent les mêmes choses indépendamment de leurs origines. Même si un jour quelqu'un réussit à les vaincre dans un battle, ils resteront au-dessus des autres pour cette raison.

### **3.6. L'échange comme nécessité pour évoluer ?**

Blanche définit sa pratique comme très personnelle et même égoïste. Elle a donc des objectifs assez restreints selon ses propres mots, car elle ne recherche aucune reconnaissance. Ses

---

<sup>145</sup> Même s'il n'est pas aussi présent que Lil C ou Tight Eyez dans *Rize*, Mijo est également considéré comme l'un des créateurs du krump.

objectifs consistent donc à obtenir un bon niveau de danse sans pour autant se challenger à travers des grands battles ou en voyageant (au-delà de la France). Elle krumpe pour elle. C'est la mentalité qu'elle tente de véhiculer au sein du mouvement, car elle trouve que certain.e.s ont oublié quelles étaient les objectifs du krump. Pour Blanche, être un.e bon.ne krumpeur.se, ce n'est pas gagner les prix les plus prestigieux, c'est « être dans l'âme, être dans la vérité, exceller dans ce qu'on fait et le faire pour soi ». À la base, le krump n'est pas né pour les battles, il est né pour que chacun.e aie l'opportunité de faire quelque chose de bien, d'évoluer pour ensuite exceller dans sa pratique. Une fois ce stade atteint, que l'on considère avoir un bon niveau, il faut se challenger et c'est en cela qu'elle se considère comme égoïste, parce que ce n'est pas quelque chose qu'elle fait spontanément. Blanche n'apprécie pas vraiment les battles, mais apparemment, c'est un passage obligatoire pour faire grandir sa danse, l'expérimenter et « faire partie du jeu » (de la communauté, j'imagine). C'est la raison pour laquelle elle ne peut y échapper et doit se forcer à participer. Pourtant, l'échange reste un élément très important de sa pratique. Blanche décrit les sessions avec sa *fam* comme une échappatoire, une manière d'exterioriser sa frustration, son bonheur ou n'importe quelle autre émotion. Elle décrit le Krump comme une danse encore pure. Cette pureté, Blanche l'explique par la manière dont cette danse vit et existe à travers les échanges que permettent les sessions, les *calls out*<sup>146</sup> et les *battles*. Blanche conclut en insistant sur le fait qu'être fort.e en krump, ce n'est pas non plus être dans le *show business* ou danser pour de grandes stars, c'est se montrer à la hauteur dans tous les moments d'échanges qui se font dans la rue. D'ailleurs, ceux qui font des carrières dans le *show business* ont déjà fait leurs preuves dans la communauté en travaillant, en voyageant et en transmettant.

Pierre a surtout parlé de l'importance de voyager, de continuer à apprendre et d'aller chercher des énergies différentes. Pour nourrir la personne, le langage et la danse. En résumé : « Bouger, ça rajoute de la matière pour ta personne et pour ta danse ».

Pour Siham aussi, voyager est une des choses les plus importantes dans n'importe quelle danse. Cela permet de rencontrer de nouvelles personnes qui ont développé d'autres mouvements, mais aussi qui ont peut-être une autre manière de vivre la danse.

Patribe s'entraîne assez peu avec d'autres personnes et participe rarement aux battles. Il compare sa pratique du krump à celle que certains pourraient avoir du yoga. Il s'entraîne tous

---

<sup>146</sup> Proposer un battle à une autre personne, soit pour se challenger, soit pour prouver qu'on est meilleur.e, pour régler des comptes...

les jours, mais chez lui, tout seul. Cela ne l'empêche pas d'apprécier un battle de temps en temps contre un adversaire intéressant. Il apprécie quand même toujours les défis.

### **3.7. Croisements avec leur parcours professionnel et leur épanouissement personnel**

Le krump a permis à Blanche de faire des expériences enrichissantes et de belles rencontres. Mais ce qu'elle en retient le plus, c'est la force physique et mentale que cela lui a apportée. Comme c'est une danse qui demande beaucoup à ces deux niveaux, cela l'a forgée et renforcée. Blanche s'investit énormément dans le krump notamment à travers l'organisation d'événements depuis un an. Elle considère que c'est une démarche nécessaire pour offrir des opportunités à la nouvelle génération et leur permettre d'évoluer. Au sein de sa *fam* aussi, elle a des responsabilités à assumer. En tant que *lil*, elle doit montrer à son *big* et à sa *fam* qu'elle travaille, qu'elle a de l'intérêt pour le krump et une volonté d'évoluer. Tout comme un.e *big* a des responsabilités envers ses *lils* et doit tout faire pour que les membres de sa *fam* n'abandonnent pas et évoluent. Au niveau de la danse, la partie la plus compliquée pour Blanche a été d'être elle-même en dansant. Elle a dû effectuer un travail important sur sa confiance en soi. Pourtant, en dehors du krump, elle passe pour quelqu'un qui a confiance en soi, qui sait ce qu'elle veut et qui fait ce qu'il faut pour atteindre ses objectifs. Mais quand elle krumpe, elle perd tout cet aplomb. Le krump demande aux artistes de toujours danser avec leur réalité, de donner et montrer leur personne dans chaque passage. La timidité, la retenue, la mauvaise gestion de l'énergie n'ont pas leur place dans un passage et contrastent avec la personnalité originale et spontanée qui caractérise Blanche en dehors du krump. Encore aujourd'hui, elle poursuit son travail dans ce sens. Mais elle n'est pas la seule que ce problème concerne. Être soi-même à travers sa danse reste un défi même pour des krumpeur.se.s de haut niveau.

Siham a également dû travailler sur sa confiance en soi. Mais contrairement à Blanche, c'est cette obligation d'être authentique, de choisir qui on veut être et comment on veut se présenter dans le krump qui lui a permis de prendre confiance en-dehors de la danse aussi. Le krump est arrivé au bon moment dans sa vie. Elle était jeune et le krump lui a permis de mieux définir le message qu'elle voulait transmettre dans sa danse, les valeurs qu'elle voulait défendre et de garder les pieds sur terre. Elle a également grandi grâce au krump. Elle a appris à être un peu moins naïve, car, comme partout, il y a de la compétition et des gens pas toujours bien intentionnés. C'est aussi grâce au krump qu'elle sait qu'elle veut être artiste

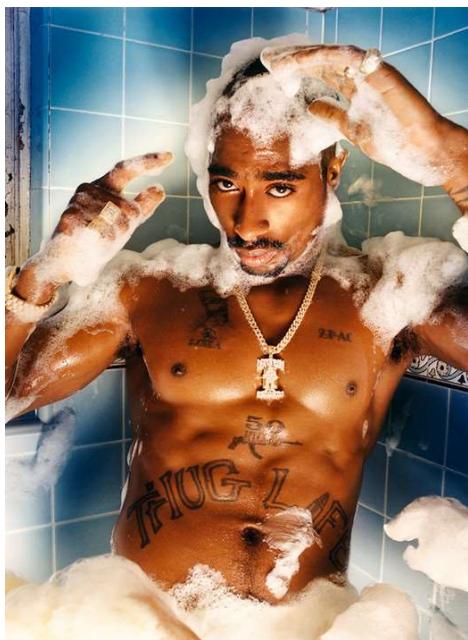
professionnellement. Travailler et garder les pieds sur terre sont les deux leçons qu'elle retient du krump et qui lui permettent encore aujourd'hui de surmonter ses moments de faiblesse.

C'est le fait de krumper qui a mené Patribe à devenir éducateur en maison de jeune. Il a toujours eu une approche du krump liée au bien-être. « On krumpe pour être bien et le bien-être, ça se transmet ». Il a donc commencé à fréquenter les maisons de jeunes autrement et à développer des projets, notamment avec un IPPJ et un centre psychiatrique. Patribe a donc travaillé à développer une partie du krump qui est un peu oubliée et qui consiste à « propager la bonne parole » selon ses termes. C'est en développant ce genre de projet qu'il a obtenu un poste en tant qu'éducateur à la Baraka, la maison de jeune du quartier Sainte-Marguerite. Le krump a également eu un impact sur la manière dont il se comporte avec les autres. Patribe se décrit comme un ancien timide. Le fait de devoir tout le temps sortir de sa zone de confort dans le krump lui a permis de prendre la parole en public aisément. Le krump est également une danse qui demande énormément d'ouverture d'esprit. Il considère que plus il est entré dans le krump, plus son esprit s'est ouvert. Cette ouverture d'esprit a changé sa manière de voir les autres, et lui a appris à aller vers les autres sans les juger *a priori*.

## 4. La passion du krump dans *Rize* : un travail de redéfinition des normes

### 4.1. « We ain't thugs. What we are is oppressed »

*Rize* est un film de David LaChapelle sorti en 2005. David LaChapelle est un photographe et réalisateur. Il commence sa carrière dans les années 80 avec l'aide d'Andy Warhol et depuis les années 90, il collabore avec les plus grands noms de la culture pop et est devenu un artiste très influent. Depuis trois décennies, Lachapelle produit des portraits de stars, des clips et des visuels pour les célébrités tout en incluant toujours une critique sociale dans son travail et en faisant perpétuellement évoluer son esthétique.



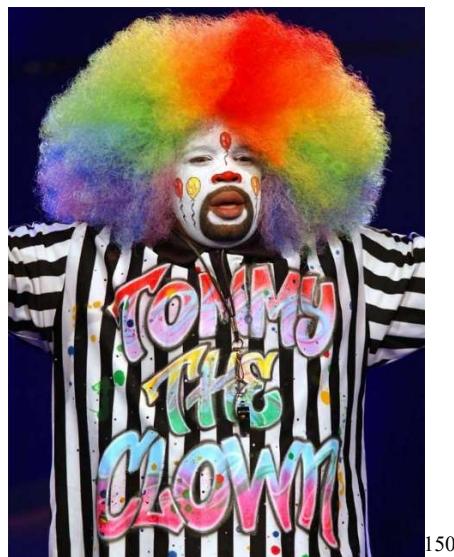
En 2004, il sort son premier reportage, *Krumped*, un court-métrage sur les danses qui se développaient dans les quartiers du Sud de Los Angeles. Et l'année suivante, il sort *Rize* qui traite du même sujet mais qui est un long-métrage.

Le film débute sur des images des émeutes de Watts qui ont eu lieu en 1965, puis de celles des émeutes de Rodney King en 1992. Le film s'intéresse ensuite à plusieurs mouvements de danse qui ont émergés dans les quartiers de Los Angeles touchés par ces émeutes ; les clowns, les stripper dancers et les krumpeurs.

<sup>147</sup> David LaChapelle, *Tupac Shakur*, 1996.

<sup>148</sup> David LaChapelle, *This Is My House*, 1997 Chromogenic Print.

*Rize* s'attache moins à fournir des détails sur la manière dont les krumpeur.se.s s'organisent, se rencontrent que *Paris is burning* peut le faire avec les krumpeur.se.s. En revanche, la danse y est beaucoup plus présente que dans *Paris is Burning*. Ce qui est mis en avant dans *Rize*, ce sont les corps des danseurs, Lachapelle est également photographe de mode et on sent tout au long du film, une volonté de mettre les corps en valeur. Si le film est rythmé par la danse, on y trouve quand même des entretiens avec les jeunes et Tommy le clown<sup>149</sup> qui nous permettent de comprendre l'importance de la danse dans la vie des jeunes. Pour certains des membres du T-crew, les jeunes qui dansent avec Tommy le clown, ce dernier a pris le rôle d'un père dans leur vie et les tient loin des problèmes.



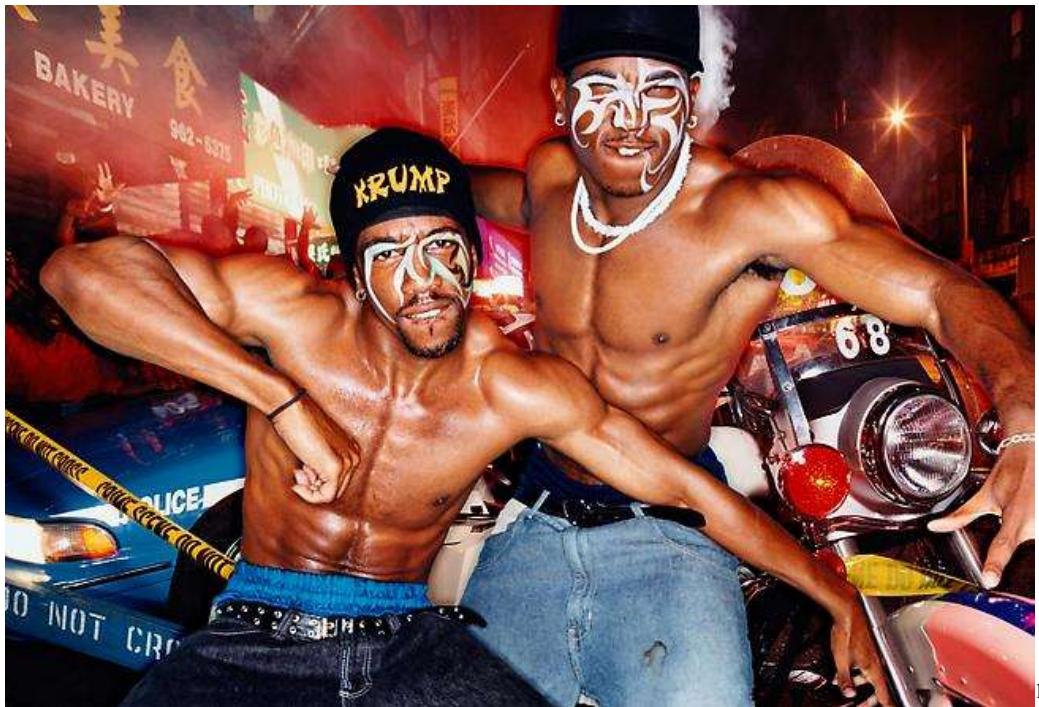
150

Au sein du groupe des krumpeur.se.s aussi on retrouve ce genre de soutien et de protection notamment entre Tight Eyez et Lil Tight Eyez. Dans les entretiens, on découvre aussi des jeunes qui doivent faire face à des deuils et à un quotidien particulièrement violent dans des quartiers qu'ils décrivent comme mortels et qui leur offrent peu d'opportunités de s'épanouir dans autre chose que le sport. Face à l'absence d'écoles d'arts, d'infrastructures dans lesquels ils pourraient développer leurs talents artistiques, Eyez, Lil C et les autres ont décidé de se rassembler et de créer le krump.

---

<sup>149</sup> Thomas Johnson, connu sous le nom de Tommy le clown, est un habitant des quartiers sud de Los Angeles. Muni de sa tenue de clown, il anime les jeunes du quartier en dansant sur de la musique *hip hop* aux anniversaires ou dans la rue. Il a également formé la T-squad, un groupe de jeunes qui l'accompagnent dans ses performances. Tommy le clown est un personnage reconnu dans ces quartiers pour son travail d'éducateur sur les jeunes.

<sup>150</sup> Tommy le clown. Photo trouvée sur plusieurs sites internet sans copyright.



151

Le refus de ces jeunes de se définir par les opportunités réduites qu'ils ont (devenir sportif, criminel, drogué) ou celles qu'ils n'ont pas et leur volonté de créer une identité et toute une culture nouvelles qui tiennent compte de qui ils sont et ce qu'ils vivent sans pour autant reposer sur les normes qui les oppriment, c'est cela que j'appelle leur travail de redéfinition des normes.

Dragon décrit le krump de cette manière : « Anything that negative that has happen in your life you can channel that into your dance and you can release that in a positive way. Because you release it into art, art of dance »<sup>152</sup>. C'est une idée que l'on retrouve dans plusieurs des entretiens des krumpeur.se.s. Malgré son aspect violent ou agressif, le krump n'est absolument pas une danse négative qui propage la haine. D'ailleurs, le film montre l'amour qu'ils se portent les uns aux autres durant les sessions et en dehors des sessions.

Dans les entretiens, les krumpeur.se.s et leur entourage évoquent également la dimension spirituelle du krump, l'« esprit » du krump. Ils le décrivent comme un moyen de renouer les liens avec leurs racines et leur spiritualité. LaChapelle a d'ailleurs fait le choix de mélanger des séquences de krump avec des images de danses tribales pour montrer à quel point certains aspects du krump se rapprochaient de ces danses rituelles. Le « Battle Zone » est un des temps forts du film. Clowns et krumpeur.se.s s'affrontent devant un public survolté. *Rize* se conclut sur une scène de danse intense qui a marqué beaucoup d'esprit mais avant cela, il donne tout de même

<sup>151</sup> Lil C et Tight Eyez. Deux des créateurs du krump. (David LaChapelle).

<sup>152</sup> Dragon dans D. Lachapelle, *Rize*, 2005, 28:23 .

la parole à des krumpeurs qui ne sont pas noirs mais qui ont trouvé leur place dans cette danse et dans cette communauté.

## 4.2. Les trois perspectives de hooks : *Rize* face à son public

Dans son essai<sup>153</sup>, hooks décrit le problème de la représentation des personnes noires et de leur culture dans les médias de masse américains et la manière dont ils font trop souvent l'objet d'une marchandisation censée satisfaire le désir de transgresser les règles d'un public blanc. Dans son analyse du film *Paris is burning*, hooks prend en compte plusieurs point de vue : le sien, en tant que spectatrice noire, celui de la presse et du public blanc privilégié qui était dans la salle avec elle lorsqu'elle a vu le film et le point de vue neutre que construit la réalisatrice Jennie Livingston. À partir des réflexions de bell hooks et avec les outils dont je dispose pour le *krump*, je vais tenter de reconstituer ces trois perspectives en les appliquant à *Rize*. Je travaillerai sur trois problématiques. Premièrement, la complicité entre la réalisatrice et le public dans le processus de marchandisation. Autrement dit, comment hooks définit-elle ce processus et en quoi *Rize* diffère-t-il de *Paris is burning*? Deuxièmement, la déconstruction de l'illusion d'un point de vue neutre à l'aide de l'impact sur la culture observée. Le point de vue neutre également appelé point de vue ethnographique que Livingston dans *Paris is burning* repose sur l'ignorance du point de vue de l'Autre comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail. Que se passe-t-il si on prend en compte le point de vue de l'Autre dans une analyse du film *Rize*? Troisièmement, la transformation de rituels en spectacle. Hooks illustre ce problème par les choix de montages de Livingston. Je tenterai de démontrer que les publics ont également un rôle à jouer dans ce processus.

### 4.2.1. Le point de vue de hooks contre celui de la presse : la marchandisation

Hooks dénonce le cercle vicieux dont les médias de masses américains sont prisonniers. Selon elle, ils ne produisent que des représentations des personnes noires qui renforcent les structures de domination en réaffirmant l'infériorité des personnes noires et de leur culture. Je dis que c'est un cercle vicieux car ce sont des gens qui ont été bercés et en partie éduqués par ces médias de masses qui produisent à leur tour ce genre de représentations viendront à leur tour renforcer le racisme présent dans la culture américaine. L'un des outils de cette affirmation de l'infériorité des personnes noires est le processus de marchandisation.

---

<sup>153</sup> b. hooks, *Race and Representation*, Op.cit.

Dans le cas de *Paris is Burning*, la différence de réception de ce procédé de marchandisation est essentielle. Hooks se sent triste et ne prend aucun plaisir dans le visionnage de *Paris is Burning* alors que le public présent avec elle dans la salle rit et exprime largement son plaisir tout comme la presse *mainstream*. Hooks, de son côté ne voit que des jeunes malheureux et opprimés qui se soumettent aux normes et valeurs de leurs oppresseurs. Son désir de voir « brûler Paris » est balayé par le spectacle de la réactualisation de la suprématie blanche par ceux qui en souffrent le plus.

Mais alors, quel est ce plaisir auquel elle ne semble pas avoir accès en tant que spectatrice noire ? C'est le plaisir de consommer l'Autre, ou, comme elle intitule l'essai qui porte sur la question, *Eating the other*<sup>154</sup>. Cela passe par la consommation d'éléments de la culture noire américaine comme des produits qui viennent épicer la culture dominante sans pour autant la remettre en question. Mais également par la consommation des corps noirs à travers la rencontre avec pour but d'être transformé, d'atteindre un nouveau stade dans son humanité mais à nouveau sans remettre en cause les rapports de domination qui sont à la base de cette rencontre. Dans les médias, cette rencontre exprime souvent une nostalgie impérialiste :

In mass culture, imperialist nostalgia takes the form of reenacting and reritualizing in different ways the imperialist, colonizing journey as narrative fantasy of power and desire, of seduction by the Other. This longing is rooted in the atavistic belief that the spirit -of the "primitive" resides in the bodies of dark Others whose cultures, traditions, and lifestyles may indeed be irrevocably changed by imperialism, colonization, and racist domination. The desire to make contact with those bodies deemed Other, with no apparent will to dominate, assuages the guilt of the past, even takes the form of a defiant gesture where one denies accountability and historical connection<sup>155</sup>.

La question de la marchandisation, la transformation de corps ou d'éléments de culture noirs en produits de consommation pour un public blanc pour satisfaire son désir de rencontre de l'Autre peut être posée dans le cas de *Rize*.

---

<sup>154</sup> B. hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 21-40.

<sup>155</sup> B. hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p.25.



156

Cette séquence dans laquelle LaChapelle entrecoupe des images de krumpeurs en train de danser de scènes de danses tribales semble être l'illustration-même de la nostalgie impérialiste telle que hooks vient de la décrire. Mettre ces jeunes côté à côté avec des danses tribales donne directement l'impression d'un retour en arrière pré-impérialiste. Pour le spectateur, l'impression d'entrer en contact une forme de vie primaire. On en revient au fait que ce désir de l'Autre repose sur le plaisir de se servir de l'Autre pour se transformer soi-même, avoir l'impression d'échapper à la rigidité de la société dominante tout en conservant la position dominante tant dénoncée par hooks. LaChapelle a évoqué cette séquence avec un journaliste du magazine *Voice of Los Angeles* :

In LaChapelle's iconographic universe, a more interesting move is splicing in clips of African tribal ritual. « The first time the kids saw the African archival footage », recalls the director, « their reaction was jubilation. People were literally punching the air, screaming, and hugging me ». Earlier in the film, dancer Dragon says of krumping, « It's in our DNA », a comment LaChapelle says inspired him to look for the footage. « They all said, "Where'd you get that idea ?" » says LaChapelle, « and I'm like, "You got the idea" ». He was struck that « they didn't have any African studies in the schools or African art in their houses, or any reference ». He says the sequence was for him one of the most important parts of the film<sup>157</sup>.

Ce commentaire de LaChapelle nous rappelle que les protagonistes de ces films aussi ont une prise sur ce qu'on voit dans *Rize* et *Paris is burning*. Les notions de racines et d'origines sont évoquées par les krumpeurs durant le film et, selon LaChapelle, c'est eux qui sont à l'origine de ce rapprochement avec des danses tribales africaines. Lors de mon entretien avec Patribe, je n'avais pas vraiment compris ce qu'il voulait dire quand il m'a affirmé que *Rize* lui avait appris qu'il pouvait être fier de ses racines africaines. Revoir cette séquence du film m'a permis de

<sup>156</sup> Captures d'écran de *Rize*.

<sup>157</sup> Laura Sinagra, « Blow up », dans *The Village Voice* (2005), p.34.

comprendre que l'héritage africain faisait partie des inspirations des krumpeurs même si apparemment ils n'avaient pas conscience qu'il y avait autant de similitudes. Le krump n'est pas une imitation des danses tribales, puisque c'est quand LaChapelle leur a montré ses archives que les jeunes ont découvert des images auxquelles ils n'avaient jamais eu accès dans leur éducation. Cependant, d'une manière ou d'une autre, leur travail de création d'une gestuelle propre a mené les krumpeurs à un résultat proche de ces danses. Cette séquence met ainsi en lumière ce travail de recherche et une des inspirations qui sont mobilisées pour mener à la gestuelle unique qui fait l'identité du krump.

#### 4.2.2. Construction d'un point de vue neutre.

Pour rappel, hooks appuie sa critique du point de vue neutre que construit Jennie Livingston dans *Paris is Burning* sur un texte de Patricia Williams<sup>158</sup>. Elaboré autour d'une anecdote vécue par Williams, ce texte épingle la position de neutralité que certaines personnes blanches adoptent dans leurs relations à l'Autre. Williams raconte sa surprise en entendant un guide proposer à un groupe de personnes blanches de se rendre dans une des églises noires de Harlem pendant le service de Pâques. Williams imagine la situation inverse, c'est-à-dire un groupe de personnes noires entrant dans une église<sup>159</sup> remplie de personnes blanches non pas pour prier mais pour observer et il lui paraît évident qu'un tel acte serait immédiatement perçu comme une intrusion irrespectueuse. Si la question ne se pose pas dans ce cas-ci, c'est parce que l'impact que la présence de ce groupe d'observateur.rice.s sur les fidèles noir.e.s est neutralisé par l'absence de mauvaises intentions de la part des visiteur.se.s. C'est cette même position de neutralité que hooks reproche à Livingston d'avoir adopté dans *Paris is Burning*. Dans le cas de *Rize*, Lachapelle évoque lui-même la question lors d'une interview :

LaChapelle says some have questioned his motives: « It's like, "Oh the rich gay photographer goes into the ghetto to exploit the poor children." But you know what? These kids want people to see their work. As artists, they want people to see what they do. » Some may also wonder why the film is soundtracked by overlaid music rather than the music the kids actually danced to. LaChapelle brushes it off with a shrug. His enthusiasm, like their dancing, is a force of nature<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> P. Williams, « Teleology on the Rocks », dans *The Alchemy of Race and Rights*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 55-79.

<sup>159</sup> Williams prend l'exemple de la basilique de Saint-Antoine de Padoue. Mais la comparaison me paraît tout aussi valide et encore plus frappante avec une église *lambda*.

<sup>160</sup> Laura Sinagra, « Blow up », dans *The Village Voice* (2005), p. 34.

Dans cet extrait, le journaliste interroge un des choix de montage de LaChapelle, celui de remplacer la musique sur laquelle dansent les jeunes par des bandes originales spécialement créées pour le fil. Cela peut paraître un détail, mais quand on regarde le film, on a réellement cette impression qu'ils dansent sur la musique qu'on entend, qu'on a un accès, direct, brut, aux sessions des krumpeurs. Cette remarque du journaliste remet donc l'opération de montage qui a été faite par LaChapelle dans l'esprit des lecteur.rice.s. Elle nous rappelle que ce que nous voyons, c'est via la perspective de LaChapelle que nous le voyons. Or, les images et le son sont montés et travaillés par des individus qui, comme le rappelle hooks<sup>161</sup>, occupent eux aussi une position dans les rapports de domination dénoncés *Paris is burning* et *Rize*.

Ce que LaChapelle dit de son intervention dans la vie des krumpeurs est assez similaire à ce qui est dit dans la presse à propos de Livingston : les deux réalisateurs sont présentés comme des bienfaiteurs qui donnent à ces jeunes l'attention et la visibilité qu'ils désirent. LaChapelle est tout à fait conscient de sa position de « riche photographe gay », mais il se défend de toute volonté d'exploiter. D'ailleurs, on voit ensuite que LaChapelle ne considère absolument pas ces jeunes comme des sujets tristes ou exploités :

« I approach these kids as Olympic athletes rather than as disenfranchised or sad. » he says. « Because they're not. They're not sad. Yes, they are oppressed. This is a story about people breaking out of oppression. »<sup>162</sup>

En effet, en ce qui concerne les séquences de danse, LaChapelle s'est attaché à les montrer comme des performances physiques autant qu'artistiques. Il a fait en sorte de rendre compte du côté spectaculaire du krump et de la prouesse physique qu'il pouvait représenter, du travail physique autant que créatif effectué par les krumpeurs.

---

<sup>161</sup> Bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 151.

<sup>162</sup> Laura Sinagra, « Blow up », dans *The Village Voice* (2005), p.34.



La construction d'un point de vue neutre pose un autre problème selon hooks<sup>164</sup>. Elle n'est rendue possible que par l'incapacité de l'Autre d'exprimer son mécontentement. En effet, le seul moyen pour ignorer totalement l'impact que l'on peut avoir sur l'Autre est de maintenir cet Autre dans l'incapacité de prendre part à la discussion, d'ignorer son point de vue. En ce qui concerne *Rize*, mes entretiens montrent que la communauté krump s'est approprié le documentaire pour en faire un objet de transmission. Pour Blanche, Pierre et Patribe, leur parcours de krumpeur.se débute avec *Rize*. Cette appropriation commence dès le premier visionnage : quand Pierre dit « eux, ils sont là-bas et ils ont leurs problèmes, moi, je suis ici et j'ai mes problèmes mais ça n'a aucune importance, on est les mêmes », quand Patribe prend conscience que ce film va changer sa vie. Ensuite, ils s'intéressent à la danse, tentent de la comprendre, en regardant des vidéos, en manipulant ces vidéos et finalement en essayant avec leur corps. D'abord tous seuls, dans leur chambre puis, entre eux, puis dans la rue, à la gare, à l'étranger, avec d'autres krumpeurs. Et quand c'est à leur tour de transmettre le krump aux plus jeunes comme à Siham, ils leur conseillent de regarder *Rize*.

<sup>163</sup> Photographies de David LaChapelle

<sup>164</sup> Bell hooks, *op. cit.*, p. 150.

#### 4.2.3. Le traitement de rituels en spectacles

D'après hooks, Jennie Livingston et son public passent à côté du contenu réel des performances du *ball*, à savoir les rituels, pour ne voir que le spectacle. Selon hooks, « Le rituel est cet acte cérémoniel porteur de sens et de signification au-delà de ce qui apparaît alors que le spectacle sert essentiellement de représentation dramatique divertissante »<sup>165</sup>. Dans le cas de *Paris is Burning*, hooks reproche à Livingston de présenter le *ball* comme une fantaisie complètement déconnectée de la vie réelle. Les protagonistes ne sont, selon elle, présentés que sous l'angle de la *Ballroom* et les éléments issus de la vie en dehors du *ball*, comme le décès de Vénus, présents dans le film sont noyés par les scènes de divertissement. Les entretiens portent sur la *ballroom* ou sur les rêves et aspirations des participants mais assez peu sur ce qui fait leur vie hors du *ball*. En se limitant à la sphère du *ball* Livingston aurait vidé le sens et la signification des rituels qui constituent le *ball*.

Si on applique cette analyse à *Rize*, le choix de LaChapelle de montrer les danseurs chez eux, au sein de leur famille, de discuter avec les mères de certain.e.s, de montrer les liens qui les unissent entre eux mais également en dehors de la communauté des krumpeur.se.s lui permet d'éviter le biais de la fantaisie dénoncé par hooks. En tout cas, mes entretiens démontrent que le film a su conserver suffisamment du sens et de la signification du krump pour influencer la pratique de certain.e.s danseur.se.s. Chez Siham, on retrouve une certaine éthique, chez Patribe de l'investissement et chez Pierre, de l'authenticité.

Je n'ai pas eu accès à des témoignages aussi directs sur le film *Paris is Burning* mais en faisant quelques recherches sur internet, je me suis rendu compte que ce film avait, encore aujourd'hui, un impact important sur la communauté LGBTQIA+. Des hommages sont rendus aux protagonistes du films, dans plusieurs articles, blogs et vidéos. Cette seconde lecture de l'analyse que fait bell hooks de *Paris is burning* n'a pas pour objectif de mettre en compétition les films *Rize* et *Paris is burning* mais plutôt de faire entrer dans cette discussion, aux côtés des réalisateur.rice.s, des intellectuelles, d'un public aveuglé par son désir de l'Autre, un autre public, celui qui est entré dans l'église pour observer, s'est levé pour hypé et a fini par se mettre au centre et krumper.

---

<sup>165</sup> b. hooks, *op. cit.*, p. 150.

## Conclusion

Nous avons commencé ce travail avec le concept d'indignité. Mais ce mémoire ne portait pas sur l'indigne. Tout au contraire, il avait pour sujet des pratiques artistiques productrices de dignité, certes dans des situations indignes. De mon expérience en tant que danseuse et en tant que public, j'ai acquis la conviction de la puissance d'une session, d'un échange, d'une performance sur les individus, sur leur rapport à l'identité, leur rapport à l'autre et leur rapport au corps. Dans l'histoire du krump et du voguing, tout part de l'individu. Des conflits que son identité telle que dictée et même imposée par des normes qui viennent se matérialiser dans le regard de l'autre, dans les possibilités qui sont offertes, dans le discours qui est porté dans les médias. Chacun.e des quatre danseur.se.s interrogé.e m'a parlé d'identité, d'authenticité, de trouvé sa personnalité, son personnage, de se montrer tel.le qu'on est. Dans Paris is burning aussi, on retrouve cette idée d'être authentique, de ne pas jouer la comédie. Le *krump* et le *voguing*, dans un premier temps, c'est ça, une porte ouverte à l'expression oscillant entre lâcher prise et représentation maîtrisée d'un « moi » qui n'a pas forcément sa place ailleurs.

Cependant, pour pouvoir approcher ces sujets, il a fallu prendre en compte la perspective collective, indissociable, indispensable à l'épanouissement individuel. Le travail collectif, culturel dont témoignent Marlon Bailey, *Paris is Burning* et *Rize* est colossale. Il entretient un rapport aux normes dominantes complexe qui excède d'ailleurs les productions filmographiques ou philosophiques. Les entretiens compilés dans la troisième partie permettent d'insuffler du sens et de la vie dans mes recherches. Les individus que sont Blanche, Pierre, Siham et Patribe ancrent la pratique du krump dans la réalité, dans leur réalité. Grâce à ces discussions, on a pu voir leur engagement dans leur pratique personnelle autant que dans la communauté et leur *fam*, du travail d'adaptation et d'appropriation effectué par chacun pour trouver sa place dans cette culture toute jeune, du travail éthique de redéfinition de ses valeurs, de prise en charge de ses responsabilités au sein de sa *fam* et de la communauté que chacun a dû effectuer pour avoir droit à s'identifier comme krump.

Pour essayer de transposer tout cela dans un mémoire en philosophie, j'ai dû trouver des discours qui mettent en avant ces dimensions dans la pratique du krump et du voguing. Le point de vue des philosophes nous a permis d'isoler les concepts de sujet, de normes, d'observer et de déconstruire les rapports de dominations. Des concepts qui peuvent représenter des clefs de lecture de la portée philosophique qui peut se cacher derrière du mouvement et des rituels. Mais finalement, la dignité, tout comme l'indignité, telle que je la comprends, ne peut être totalement saisie par un raisonnement ou une liste de conditions matérielles, c'est une manière d'exister.

Et si, comme Ajari l'affirme, l'indignité se caractérise par des conditions politiques subies, j'ai tenté de montrer que la dignité pouvait se caractérise par une manière d'être qui passe par mon corps, par celui des autres et , dans le cadre de ce mémoire, par la danse.

# Bibliographie

## Filmographie

David LaChapelle (réalisateur), (2005), *Rize*, États-Unis, David LaChapelle Studios

Jennie Livingston (réalisatrice), (1991), *Paris is Burning*, États-Unis, Miramax Films

## Ouvrages cités

Norman Ajari, *La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, 2019

Marlon M. Bailey, *Butch queens up in pumps: Gender, Performance, and Balroom Culture in Detroit*, The University Press of Michigan, 2013

Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2019

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002

bell hooks, *Black looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992

XinLing Li, *Black masculinity and hip-hop music. Black gay men who rap*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2019

Nicolas Martin-Breteau, *Corps politiques. Le sport dans les luttes des Noirs américains pour la justice depuis la fin du XIXe siècle*, Paris, EHESS, 2020, p. 33

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

Ida B. Wells, *Southern Horrors. Lynch law in all its phases*, New York, The New York Age Print, 1892 URL : <https://www.gutenberg.org/files/14975/14975-h/14975-h.htm>

## Articles cités

Margaret Burnham, « An Impossible Marriage : Slave Law and Family Law », dans *Minnesota Journal of Law and Inequality*, 5(2), 1987, p. 187-228

Hourya Bentouhami, « L'emprise du corps : Fanon à l'aune de la phénoménologie de Merleau-Ponty », dans *Cahiers philosophiques*, n°138, 2014

A. Campbell et M. Ferner, « What Photographers Of The LA Riots Really Saw Behind The Lens », dans *huffPost*, mis en ligne le 30 avril 2017. URL : <https://www.huffpost.com/entry/photographers-los-angeles-riotsn5902c4ffe4b02655f83b5a86>

K. Austin Collins, «Paris Is Burning Is Back—And So Is Its Baggage» , *Vanity Fair*, mis en ligne le 18/06/19. URL : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/06/paris-is-burning-documentary-drag-jennie-livingston-interview> .

Nicki Dickerson, « Black Employment, Segregation, and the Social Organization of Metropolitan Labor Markets », dans *Economic Geography* 83(3), 2007, p. 283-307

H. Douine, « Ce que disent les statistiques ethniques des inégalités aux États-Unis », *Le Figaro*, mis en ligne le 04/06/20 URL : <https://www.lefigaro.fr/international/ce-que-disent-les-statistiques-ethniques-des-inegalites-aux-etats-unis-20200604>

Frantz Fanon, « Le "syndrome nord-africain" », dans F. Fanon, *Oeuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p.691-703

C. Goldin, « Female labor force participation : The origin of black and white differences, 1870 and 1880 », *Journal of Economic History* 37(1), 1977, p.87-108

Jack Katz, « Culture within and culture about crime: The case of the “Rodney King Riots” », dans *Crime Media Culture*, 2016, Vol. 12(2), p.233-251.

## Sites internet

Article sur les Black Panthers dans l'encyclopédie Britannica  
<https://www.britannica.com/topic/Black-Panther-Party#/media/1/68134/8943> .

Article sur la « Stand your ground law » dans le Legal Dictionary  
<https://legaldictionary.net/stand-your-ground-law/>.

Biographie de W.E.B. Dubois dans l'encyclopédie Britannica  
<https://www.britannica.com/biography/W-E-B-Du-Bois#/media/1/172481/73456> .

Photographie de Rodney King [https://www.ebony.com/wp-content/uploads/2016/07/rodneyking\\_art\\_caro\\_original\\_48566-480x300.jpg](https://www.ebony.com/wp-content/uploads/2016/07/rodneyking_art_caro_original_48566-480x300.jpg)

Site du United States Data Census  
<https://data.census.gov/cedsci/table?q=life%20expectancy%20race&tid=ACSDT5Y2019.C02003> .

## Table des matières

Remerciements .....	4
Introduction .....	5
1. Contextualisation historique : La condition indigne des noir.e.s .....	11
1.1. Ajari et la condition indigne des noir.e.s .....	11
1.2. Une surexposition structurelle à la violence : Elsa Dorlin et les corps indéfendables	
12	
1.2.1. Accusations de viol et protection de l'ordre établi .....	13
1.2.2. <i>Stand your ground law</i> : La légitime défense aux États-Unis .....	14
1.2.3. Aux origines du krump : Les émeutes de Rodney King .....	16
1.2.4. L'impact de l'épidémie HIV sur la <i>Ballroom</i> .....	18
1.3. Moralité et institution de la famille .....	19
1.4. Chômage et rapport à la <i>blackness</i> .....	23
2. La culture du <i>ball</i> dans <i>Paris is burning</i> : un travail de déconstruction des normes ? .....	27
2.1. « You can be anything you want » : ouvrir le champ des possibles .....	27
2.2. « Is Paris Burning ? », la lecture de bell hooks .....	30
2.2.1. Le problème de la représentation .....	30
2.2.2. La marchandisation dans le cas de <i>Paris is Burning</i> .....	32
2.2.3. Construction d'un « point de vue neutre » .....	33
2.2.4. Le travestissement au prisme du patriarcat blanc .....	35
2.2.5. Travestissement et blanchité dans <i>Paris is Burning</i> .....	36
2.3. <i>Paris is Burning</i> lu par Judith Butler .....	38
2.3.1. Matérialité du corps, « sexe » et pratiques discursives .....	39
2.3.2. Les normes et le sujet .....	40
2.4. Regards sur la pratique du travestissement et la place de Livingston : une discussion entre Butler et hooks .....	47
2.5. Butch queens up in pumps .....	51
3. Entretiens sur l'émergence du krump à Liège : quatre expériences du krump .....	56

3.1.	Leur rencontre avec le krump.....	56
3.2.	<i>Rize</i> , à l'origine du krump liégeois .....	58
3.3.	Leur parcours : les progressions personnelles et la <i>fam</i> .....	59
3.4.	Temps, travail et énergie : leur investissement dans le krump.....	61
3.5.	Le statut des américain.e.s.....	62
3.6.	L'échange comme nécessité pour évoluer ? .....	63
3.7.	Croisements avec leur parcours professionnel et leur épanouissement personnel ....	65
4.	La passion du krump dans <i>Rize</i> : un travail de redéfinition des normes.....	67
4.1.	« We ain't thugs. What we are is oppressed ».....	67
4.2.	Les trois perspectives de hooks : <i>Rize</i> face à son public .....	70
4.2.1.	Le point de vue de hooks contre celui de la presse : la marchandisation.....	70
4.2.2.	Construction d'un point de vue neutre.....	73
4.2.3.	Le traitement de rituels en spectacles.....	76
	Conclusion.....	77
	Bibliographie.....	79
	Filmographie.....	79
	Ouvrages cités.....	79
	Articles cités .....	79
	Sites internet .....	80