

objets-partiels de la présence. C'est alors que le corps et le livre perdent leur auto-objets-partiels de présence. C'est alors que le corps et le livre perdent leur autorité représentationnelle. La peau noire se clive sous le regard raciste, déplacé en signes de bestialité, de génitalité, de grotesque, qui révèlent le mythe phobique du corps blanc indifférencié tout entier. Et le plus saint des livres - la Bible - porteur à la fois du signe de la croix et du signe de l'empire se trouve étrangement démembré. En mai 1817, un missionnaire écrivait du Bengale : « Et pourtant, tout le monde est heureux de recevoir une Bible. Et pourquoi ? - parce qu'ils peuvent l'exposer comme une curiosité pour quelques liards ; ou s'en servir comme papier de rebut. On sait fort bien que tel a été le destin courant de ces exemplaires de la Bible [...]. Certains ont été échangés sur les marchés, d'autres jetés chez des marchands de chandelles et utilisés comme papier d'emballage<sup>18</sup>. » [...]

# 1994

# Coco Fusco

## L'autre histoire de la performance interculturelle

→ Coco Fusco, « The Other History of Intercultural Performance », dans *The Drama Review*, vol. 38, n° 1, printemps 1994, p. 143-167 ; repris dans *Coco Fusco, English Is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, New Press, 1995, p. 25-37

→ Trad. de l'américain par Fabienne Durand-Bogaert pour cette édition

[...] Notre projet était le suivant<sup>1</sup> : nous exposer trois jours durant dans une cage dorée, en nous présentant comme des Amérindiens venus d'une île, dans le golfe du Mexique, qui aurait échappé à la découverte européenne pendant cinq siècles. Notre île s'appelait Guatinau, et nous-mêmes étions des Guatinauis. Dans la cage, nous exécutions nos « tâches traditionnelles », qui allaient de confectionner des poupées vaudou et déplacer des charges à regarder la télévision et travailler sur un ordinateur portable. Un tronc, à l'extérieur de la cage, indiquait que, pour une somme modique, nous étions disposés, moi à danser (sur de la musique rap), Guillermo Gómez-Peña à raconter les légendes authentiques de notre pays (dans une langue inventée), et que les visiteurs pouvaient se faire photographier à nos côtés. Deux « gardiens de zoo » étaient là pour communiquer avec les visiteurs (puisque nous ne comprenions pas leur langue), nous emmener aux toilettes en nous tenant en laisse et nous apporter des sandwiches et des fruits. Pour la présentation de la performance au Whitney Museum de New York, nous ajoutâmes une prestation sexuelle : moyennant cinq dollars, le spectateur pouvait lorgner le sexe d'un authentique Guatinaui. Un panneau didactique récapitulait les temps forts, dans l'histoire occidentale, de l'exhibition des sauvages, tandis qu'un autre reproduisait un faux article de l'Encyclopædia Britannica,

1. Titre de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña. La performance a été organisée à la Casa de las Américas de La Havane, Cuba, en 1991, et présentée à Madrid, sur le...

accompagné d'une carte fictive montrant notre île dans le golfe du Mexique. À l'issue de ces trois jours – en mai 1992, donc –, nous allâmes présenter le spectacle à Londres, à Covent Garden. Puis ce fut Minneapolis, en septembre, et le Smithsonian Museum of Natural History de Washington en octobre. Nous poursuivîmes avec l'Australian Museum of Natural History de Sydney en décembre, puis le Field Museum de Chicago, en janvier 1993. Début mars, nous étions au Whitney pour l'inauguration de la Biennale – seul lieu où notre travail fut explicitement présenté comme artistique. Avant la toute première présentation à Madrid, nous avons testé la performance, dans des conditions plus ou moins maîtrisées, à la Art Gallery de l'Université de Californie à Irvine.

Notre projet entendait se concentrer sur le « degré zéro » des relations interculturelles afin de déterminer l'origine des débats qui font de la « découverte » et de l'« altérité » deux problématiques conjointes. Nous travaillions dans des disciplines qui brouillent les distinctions : entre l'objet d'art et le corps (la performance), entre le fantasme et la réalité (le spectacle vivant), entre l'histoire et la reconstitution scénique (le diorama). Notre performance était interactive, l'accent portant moins sur ce que nous faisons nous-mêmes que sur les réactions des spectateurs et la manière dont ils interprétaient nos actions. Notre performance s'intitulait *Two Undiscovered Amerindians Visit...*, et nous préférons toujours, lorsque c'était possible, éviter toute annonce préalable, publicitaire ou autre. Nous voulions créer une rencontre surprise, susciter l'« inquiétante étrangeté », obliger le public à mener sa propre réflexion quant à ce qu'il voyait, avec pour seul appui quelques indications écrites et le comportement ridiculement didactique des deux gardiens. Placer les gens devant l'inattendu, c'est se donner une chance qu'ils ne mobilisent pas leurs mécanismes de défense comme ils le font habituellement ; les préjugés affleurent plus facilement quand les gens sont pris au dépourvu.

Notre performance prenait appui sur une pratique jadis courante en Europe et en Amérique du Nord : celle d'exhiber des indigènes venus d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique dans des zoos, des parcs, des tavernes, des musées, des foires ou des cirques ambulants. Cette tradition, très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, avait débuté en 1493, lorsque Christophe Colomb, ramenant des Arawaks de son voyage, exhiba l'un d'eux à la cour d'Espagne pendant deux ans. Conçues pour le plaisir esthétique, l'avancée scientifique et le divertissement des Européens et des Nord-Américains, ces expositions sont le revers critique d'une culture de masse dont l'essor est contemporain d'autres développements : l'extension des villes et des populations urbaines, le colonialisme européen et l'expansionnisme américain. [...]

La pratique consistant à s'appropriier et à fétichiser le primitif tout en effaçant sa provenance trouve son prolongement contemporain dans la performance d'« avant-garde ». Jerome Rothenberg, dans un article de 1977 intitulé « *New Models, New Visions. Some Notes Toward a Poetics of Performance* », envisageait ce phénomène sous l'angle purement jubilatoire d'une étroite corrélation entre happening et rituel, art méditatif et mantras, *earthworks* et sculptures amérindiennes, performances basées sur le travail du rêve et transe extatique, body art et automutilation, ou tout autre type de performance inspirée du chamanisme, considéré comme un attribut des cultures non occidentales. À la différence

du modèle impérialiste, qui fonctionne sur le rapport dominant/dominé, la performance d'avant-garde réussissait, selon Rothenberg, à infléchir les rapports vers le « banquet du grand tout », selon une image qui rappelle singulièrement le multiculturalisme triomphant des années 1980. Faisant référence au récit, par Gary Snyder, de la rencontre, en 1902, entre Alfred Kroeber et son (anonyme) informateur mojave, Rothenberg cite la conclusion de Snyder : « Ce vieil homme assis sur le sable et contant son histoire, c'est à lui que nous devons nous identifier - pas à Alfred Kroeber, aussi admirable soit-il<sup>2</sup>. » Et Rothenberg d'affirmer que les artistes sont aux critiques ce que les aborigènes sont aux anthropologues, de sorte que leur image s'en trouve pareillement faussée. « Le conflit qui se joue entre littérature et critique », écrit Rothenberg, « n'est pas différent, pour le poète ou l'artiste, de celui qui oppose l'Amérindien militant à l'anthropologie. Dans les deux cas, c'est la même question du droit à l'autodéfinition<sup>3</sup>. »

Vu le nombre croissant d'artistes de couleur qui pénètrent la sphère de l'« avant-garde », la question d'une redéfinition de ces « affinités » avec le primitif, le traditionnel et l'exotique se fait de plus en plus délicate. Ce qui peut apparaître, aux yeux des Européens et des Américains d'origine européenne, comme une identification « libératrice » et « transgressive » fait d'ores et déjà figure de dangereux stéréotype pour les autres. La « parenté » prônée par les premiers transfuges culturels de l'ère moderne et postmoderne repose sur un stéréotype imaginaire, au même titre que la figure du « frère » célébrée par Tristan Tzara<sup>4</sup>. La confrontation avec la réalité pourrait bien ébranler la suprématie de l'usurpateur, à moins d'une stabilité des frontières et des rapports de pouvoir que celles-ci induisent. D'où ce paradoxe : les milieux intellectuels qui glorifient aujourd'hui les tenants du *body piercing* néoprimitif, les penseurs « nomades », les *comadres* anglo-saxonnes et les adorateurs de la terre tendance New Age continuent d'avoir une lecture réductrice du travail des artistes de couleur, montrant ainsi à quel point les différences raciales déterminent notre rapport à la notion de « primitif ». En 1987, lors du procès du sculpteur Carl Andre - accusé d'avoir tué sa femme, l'artiste cubaine Ana Mendieta -, la défense ne cessa d'insinuer que l'œuvre de Mendieta portait la trace de tendances suicidaires nourries de croyances « sataniques » : impossible d'imaginer que l'artiste ait pu délibérément faire référence à la Santería. Lorsque les commissaires français de l'exposition « Magiciens de la terre » (1989) rendirent visite à l'artiste cubain José Bedia, ils insistèrent pour voir son autel personnel afin de s'assurer qu'il était un véritable adepte de la Santería. L'année dernière, un jeune poète afro-américain très apprécié de la critique apprit avec surprise qu'un imprésario du Nuyorican Poet's Café l'avait promu « ancien membre d'un gang de Los Angeles », ce qui était pure fantaisie. Et lorsque, à la fin des années 1980, Gómez-Peña donna sa performance *Border Brujo*, nombre de présentateurs et de spectateurs se déclarèrent déçus d'apprendre qu'il n'était pas un « authentique chaman » et que « sa langue » n'était pas du nahuatl, mais une langue fictive.

Notre performance permet de mettre au jour ces contradictions. La cage devint un écran vide sur lequel le public projetait ses fantasmes, l'idée qu'il se faisait de nous. Puisque nous nous coulions dans le rôle stéréotypé du sauvage domestiqué, le public, lui, se sentait fondé à assumer le rôle du colon, dût-il se

2. Jerome Rothenberg, « New Models, New Visions : Some Notes Towards a Poetics of Performance », dans Michel Benamou et Charles Caramello (éds.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison (Wisconsin), Coda Press, 1977, p. 15.

3. Ibid.

4. Allusion aux Poèmes nègres de Tristan Tzara, que Jerome Rothenberg évoque dans son article [NdT].

sentir mal à l'aise avec ce que ce jeu impliquait. La performance fit surgir de fâcheuses mais importantes associations entre les zoos humains d'autrefois et les dioramas ethnographiques et autres célébrations multiculturelles d'aujourd'hui. Placer l'homme blanc au centre du dispositif, affermir son statut de consommateur privilégié d'exotisme, ériger l'authenticité en valeur esthétique sont autant de stratégies essentielles au spectacle de l'altérité dont beaucoup se repaissent aujourd'hui encore.

Les expositions ethnographiques d'autrefois présentaient souvent les indigènes dans leur « habitat » naturel, qu'il soit reconstitué en plein air ou, lorsque les expositions avaient lieu en salle, sous forme de diorama. Maints témoins ont noté qu'on obligeait les indigènes à revêtir le « costume » primitif - selon l'idée que les Européens se faisaient de la chose - et à accomplir des tâches répétitives, censées passer pour des rituels. On se plaisait parfois à exhiber les gens de couleur au milieu de la flore et de la faune de leur pays, décor que l'on agrémentait de quelques objets « typiques », faux le plus souvent. Les gens de couleur formaient, avec les « monstres » et autres créatures difformes, un vaste continuum de « marginaux ». Au XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>e</sup>, ils furent souvent utilisés pour confirmer l'existence de la hiérarchie raciale prônée par le darwinisme social. Les cas les plus infâmes incluent des gens dont les traits physiques furent déclarés symptomatiques de la bestialité des gens de couleur. Ainsi, peu après l'annexion du Mexique et la publication, par John L. Stephens, du récit de son voyage au Yucatán, qui sensibilisa le public à l'intérêt des cultures précolombiennes, deux microcéphales d'Amérique centrale, Maximo et Bartola, firent une tournée des États-Unis avec le cirque Barnum - qui les présentait comme des Aztèques. Le ton était donné d'une pratique qui allait persister jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Entre 1810 et 1815, les Européens se pressèrent en masse pour aller voir la Vénus hottentote, une jeune Sud-Africaine dont l'ample postérieur était considéré comme l'indice infallible d'une sexualité débridée. Aux États-Unis, certains « Africains » exhibés au XIX<sup>e</sup> siècle n'étaient autres que des Américains endossant le costume de leurs ancêtres pour gagner leur vie - tout comme les Amérindiens endossaient l'habit du Sioux, dont la longue et sanglante guerre des Plaines avait fait l'archétype dominant de l'imagination populaire.

Pour Gómez-Peña et moi-même, ces zoos humains théâtralistent l'inconscient colonial de la société américaine. Pour justifier le génocide, l'esclavage et le vol des terres, il fallait fractionner l'humanité en catégories « naturelles », c'est-à-dire fondées sur des critères raciaux. Lorsque le métissage est devenu endémique, prouvant que ces différences n'avaient aucun fondement biologique, on a instauré des systèmes sociaux et légaux pour les renforcer. Pendant ce temps, les exhibitions de sauvages continuaient à circuler et à renforcer les stéréotypes, faisant croire que la « différence » se voyait sur le corps même des êtres exposés. On a ainsi « naturalisé » la représentation fétichisée de l'Autre tout en atténuant la peur que suscite la différence.

Dans un essai intitulé « The Other Question<sup>5</sup> », Homi Bhabha explique que la classification raciale, qui opère par le biais du stéréotype, est un élément essentiel du discours colonial : en effet, elle justifie les rapports de domination et masque la crainte qu'éprouve le colonisateur face à son incapacité de toujours

5. Homi Bhabha, « The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism » (1982), dans Russell Ferguson, Martha Gever, Terry T. Minh-ha et Cornel West (éds.), *Of There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art / Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 71-88.

et déjà connaître l'Autre. L'expérience que nous avons vécue dans notre cage nous a permis de constater que, même si l'on répugne à l'idée d'une Amérique colonialiste – puisqu'elle réfute l'autre version, idéologiquement admise, d'une Amérique démocrate –, les réactions du public montraient à quel point les stéréotypes coloniaux sont parfaitement intériorisés.

Les stéréotypes sur les gens de couleur, jadis exacerbés par les zoos humains, restent aujourd'hui vigoureux dans toutes les expressions de la culture – de la plus élevée à la plus populaire. Ancrées dans l'inconscient, ces images forment le socle des peurs, des désirs, des fantasmes qui prévalent encore à l'égard de l'Autre. Dans *Le Nègre et la Psychopathologie* (1967), Frantz Fanon<sup>6</sup> parle d'un stade critique dans le développement des enfants qui grandissent en Occident – indépendamment de leur origine ethnique –, au cours duquel ils assimilent les stéréotypes du sauvage et du primitif par le biais de la culture populaire – bandes dessinées, films, dessins animés, etc. Ces images stéréotypées sont souvent liées au mythe de la supériorité coloniale (par exemple, les cow-boys sont plus forts que les Indiens, les conquistadores triomphent de l'empire aztèque, les soldats coloniaux soumettent le chef africain, etc.). Cette dynamique comporte aussi une dimension sexuelle, qui s'exprime souvent par l'angoisse que l'homme blanc éprouve face à sa propre (toute-) puissance. Octave Mannoni<sup>7</sup> nomme « complexe de Prospero » la peur qu'éprouve continuellement le colon blanc de voir sa fille violée par un mâle de couleur. De nombreux autres stéréotypes alimentent cette angoisse, par exemple celui de la femme blanche menacée dans sa « pureté » par des hommes noirs dotés de pénis gigantesques, des *latin lovers* suaves ou des guerriers indiens au regard farouche. La pratique courante du lynchage des Noirs dans le sud des États-Unis est l'expression ritualisée de la peur ressentie par l'homme blanc. Ces stéréotypes ont leur contrepartie dans l'univers féminin, où ils humilient et rabaissent les femmes de couleur, atténuant ainsi la rivalité sexuelle qui divise le genre. Autrefois, il y avait la servante docile et la *Mamma* obèse, asexuée ; aujourd'hui, on parle plutôt des malheureuses victimes de la violence irraisonnée du mâle basané, dont le vocabulaire n'inclut pas l'expression « liberté des femmes ».

Ces stéréotypes ont fait l'objet de quantité d'analyses depuis plusieurs décennies, mais notre expérience dans la cage nous donne à penser que la rationalisation ne suffit pas à résorber leur impact psychique. L'inquiétude constante des spectateurs quant à notre « authenticité » prouvait leur besoin d'être rassurés sur l'existence d'un « vrai primitif » – que nous soyons crédibles ou pas, et qu'il soit ou non possible d'identifier un primitif à l'œil nu. Selon l'anthropologue Robert Bartra, c'est là une manifestation du besoin caractéristique qu'ont les Européens d'un « Autre non civilisé » pour définir leur identité d'Occidentaux. Dans son livre *El Salvaje en el espejo*<sup>8</sup> [Le Sauvage dans le miroir], Bartra retrace l'évolution du « sauvage » qui, d'habitant des forêts mythologiques, devint cet être (homme ou femme) farouche et souvent velu que les foires et les films d'horreur, même à l'époque moderne, se plaisent à montrer. Avec le temps, l'iconographie chrétienne finit par absorber ces archétypes et les projeter sur les indigènes du Nouveau Monde, les faisant passer tantôt pour de pauvres païens susceptibles d'être réformés, tantôt pour d'irrécupérables démons qu'il fallait à toute force éliminer.

6. Frantz Fanon, « Le nègre et la psychopathologie », *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1971.

7. Octave Mannoni, *Prospero et Caliban*, Paris, Éditions universitaires, 1988.

8. Roger Bartra, *El Salvaje en el Espejo*, Mexico, Ediciones Era S.A de C.V., 1992.

Si la « structure » du soi-disant primitif a sans doute été assimilée par l'avant-garde européenne, le divertissement populaire que représentaient les zoos humains a, quant à lui, cédé la place à la culture de masse des sociétés industrialisées. Rien d'étonnant donc si le succès des zoos humains a diminué avec l'émergence d'une autre forme de voyeurisme commercialisé, le cinéma, qui en a repris, sous la forme du documentaire ethnographique, la fonction didactique. Les pionniers du genre - Robert Flaherty ou John Grierson, par exemple - continuaient d'exiger des « sauvages » qu'ils s'adonnent à leurs rituels « traditionnels », mais ces rituels s'accomplissaient désormais devant la caméra. L'un des plus célèbres pourvoyeurs de spectacle humain aux États-Unis - William Frederick Cody, dit « Buffalo Bill » - interpréta le rôle principal d'un film inspiré de son grand show *Wild West* [L'Ouest sauvage], qui mettait en scène des cavaliers aux prises avec des guerriers autochtones. C'est ainsi que naquit le western, qui constitue l'expression la plus populaire des fantasmes coloniaux de notre pays. Cette « réalité » de la vie de l'Autre, qui fonde depuis toujours le documentaire ethnographique, est en fait une fiction dans laquelle la culture occidentale « découvre » sa propre négation à travers quelque chose d'*authentiquement* et de *radicalement* différent. Exportés du documentaire à la fiction, ces paradigmes ont aussi fondé un certain cinéma hollywoodien qui, dans les années 1950-1960, traitait d'autres parties du monde - l'Amérique latine ou le Pacifique sud, par exemple - où les États-Unis avaient des intérêts économiques et militaires.

Si l'exhibition d'êtres humains est devenue pratique moins courante au xx<sup>e</sup> siècle, elle n'a cependant pas entièrement disparu. Les organes génitaux de la Vénus hottentote sont toujours conservés au Musée de l'Homme à Paris. Les restes de milliers d'Indiens - têtes décapitées, scalps, membres arrachés et rapportés en guise de butin ou de trophées - sont encore entreposés au Smithsonian. Peu avant notre arrivée en Espagne, nous avons eu vent d'un scandale qui avait secoué une petite ville près de Barcelone : une délégation africaine en visite officielle avait déposé une plainte au motif qu'un Pygmée naturalisé était exposé au musée local. L'instigateur de la plainte menaçait d'organiser le boycott africain des Jeux olympiques de 1992 - les habitants, quant à eux, revendiquant ce qu'ils considéraient comme leur droit à conserver « leur Noir ». Nous avons aussi appris que Julia Pastrana, une femme à barbe mexicaine qui avait été exposée en Europe jusqu'à sa mort en 1862, restait disponible sous forme embaumée pour les chercheurs et les musées que cela pouvait intéresser. L'été dernier, on a beaucoup parlé d'Ota Benga, un Pygmée exposé avec les singes au zoo du Bronx en 1906, quand on a su que Hollywood projetait une adaptation filmée d'un livre récemment paru sur le sujet. Et l'été dernier, nous avons pu voir « Tiny Teesha, la Princesse des îles » à la Minnesota State Fair - en fait de princesse, c'est une naine originaire d'Haïti qui gagne sa vie en s'exhibant de foire en foire.

Si l'exhibition d'êtres humains prend aujourd'hui des formes moins violentes - au sens où personne n'est exposé contre son gré -, le désir d'observer l'Autre dans des conditions de distance sécurisée et calculée est toujours vivace. D'après ce que j'ai pu observer derrière les barreaux de ma cage, ce désir est suffisamment puissant pour que le public rejette la possibilité que l'Autre puisse donner de lui-même une image volontairement ironique ; même ceux qui avaient

compris qu'il s'agissait d'une performance semblaient prendre plaisir à cette fiction, et payaient pour nous voir exécuter des tâches parfaitement stupides ou humiliantes. Lors de l'inauguration de la Biennale au Whitney, un homme d'un certain âge, accompagné d'une femme très élégante, voulait me donner une banane. Le gardien l'avertit qu'il lui en coûterait dix dollars : l'homme s'empressa de payer, tout en se faisant photographier pour fixer le geste. D'abord surpris de voir des êtres humains engagés, les spectateurs laissaient vite voir qu'ils connaissaient parfaitement le scénario auquel nous faisons allusion.

Nous n'avions pas prévu que ce qui constituait pour nous une parodie critique du zoo humain serait perçu comme crédible. Nous sous-estimions la confiance que le public accorde au musée, dernier bastion de la vérité, et réciproquement, nous sous-estimions l'investissement du musée dans ce rôle. Mais plus encore, nous ne pensions pas que notre travail serait interprété de façon aussi littérale. Dans toutes les villes, plus de la moitié des visiteurs ont cru à notre fiction et nous ont pris pour d'« authentiques » indigènes. Sauf au Whitney, où cette erreur s'est transposée au monde de l'art, certains spectateurs pensant que nous n'étions pas des artistes, mais des comédiens qui avaient été engagés par un autre artiste. Lorsque nous sommes passés de la place publique aux musées d'histoire naturelle, les conservateurs ont commencé à faire pression, nous obligeant à rectifier les erreurs d'interprétation du public. Nous avons trouvé cela d'autant plus ironique que le personnel des musées est bien placé pour savoir à quel point on peut déformer la réalité lorsqu'on répertorie les artefacts produits par d'autres cultures. Autrement dit, nous n'étions pas les seuls à mentir ; nos mensonges racontaient simplement une histoire différente. Parce que nous mettions cela en évidence, nous passions alternativement pour de bons sauvages ou d'horribles escrocs, d'hypocrites dissimulateurs discréditant les musées et trahissant la confiance du public. Lorsque certains membres de l'équipe du musée, à Sydney ou à Chicago, comprirent que des groupes entiers de touristes japonais prenaient notre fiction pour argent comptant, ils en conçurent un véritable malaise, craignant que les Japonais ne repartent avec une image désastreuse du musée. En 1993, à Chicago, le *Sun-Times*<sup>9</sup> fit paraître, juste à côté d'un compte-rendu de notre performance, un questionnaire demandant aux lecteurs si le Field Museum *avait eu raison* de nous exposer - auquel 47 % des lecteurs répondirent non, et 53 % oui. Nous nous demandons très sérieusement si l'on fait peser de telles responsabilités morales sur les artistes blancs qui présentent des fictions dans des contextes non artistiques. [...]

9. *Chicago Sun-Times*,  
19 janvier 1993, p. 2.