



Les espaces de la performance

INTERACTIONS ENTRE LE CORPS DE L'ARTISTE ET L'ESPACE SOCIAL

Nanta NOVELLO PAGLIANTI
(Université de Bourgogne – CIMEOS)

Pour citer cet article :

Nanta NOVELLO PAGLIANTI, « Les espaces de la performance. Interactions entre le corps de l'artiste et l'espace social », *Revue Proteus*, n° 18, L'Art de mentir, Antoni Collot et Gary Dejean (coord.), 2022, p. 70-80.

Résumé

L'article veut interroger quelques composantes essentielles de la performance telles que l'emploi du corps de l'artiste, les interactions avec les publics et la signification de l'espace pendant le déroulement du processus performatif.

Nous allons appliquer ces aspects à une performance intitulée *Two Undiscovered Amerindians visit the West* (1992-1994) de Coco Fusco et de Guillermo Gómez-Peña. La reproduction d'un zoo-humain à l'intérieur de diverses institutions (universités, musées, lieux publics) permettra d'expliquer les possibles interprétations de cette performance.

performance — espace — corps — culture — zoo-humains

Abstract

The article wants to question some essential components of performance such as the use of the body of the artist, the sense of space in the unfolding of performance process and the interactions with the public.

*We will apply its aspects to a performance entitled *Two Undiscovered Amerindians visit the West* (1992-1994) by Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. The production of a zoo-human inside some institutions (universities, museums, public spaces) will allow to demonstrate the different interpretations of the performance.*

performance — space — body — culture — human zoo

Les espaces de la performance

INTERACTIONS ENTRE LE CORPS DE L'ARTISTE ET L'ESPACE SOCIAL

Introduction

« Plus qu'un produit, l'art est une activité¹ », déclare le performeur vidéaste américain Bruce Nauman. Cette affirmation illustre de façon significative l'ouverture du concept d'art à des formes *a priori* moins conventionnelles et met l'accent sur le processus et le déploiement pratiques de cette notion au-delà de son résultat esthétique. En l'occurrence, la performance s'inscrit parfaitement dans la continuité de l'activité artistique, puisqu'elle semble répondre à un minimum de caractéristiques :

La littéralité du temps et de l'espace est une composante de base. Une performance dure souvent le temps du processus qui la sous-tend [...] Mais la performance est plus... Elle est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur².

En déployant pas-à-pas cette définition, trois aspects distincts permettent de saisir les caractéristiques du *performing art* qui seront appliquées dans cet article à un exemple contemporain de performance. Il convient de préciser chacun des aspects génériques de la performance, à savoir : 1- l'opération corporelle, 2- la question de l'espace et 3- la perspective de l'interaction.

D'emblée, la performance pourrait être conçue comme une pratique qui s'ancre d'abord dans le corps. La performance fait du corps son objet de travail et d'exposition. L'artiste se met en jeu en tant que matière visuelle et sonore, en tant que forme et figure, et il se donne à voir en tant que présence. L'incarnation de l'action par le corps, « énonciation ou *embodiment* », constitue une étape

fondamentale qui mérite d'être qualifiée et caractérisée au cas par cas. Son effet de sens n'est pas lié à la représentation mais bien à une présentation qui se jouerait *hic et nunc*. Une tension s'établit entre ces deux pôles que sont, d'une part, le corps de l'artiste en tant qu'objet et résultat de sa propre création, et d'autre part, le corps de l'artiste en tant que sujet de l'acte performatif. Comment cette tension se donne-t-elle à éprouver ?

La deuxième piste de réflexion concerne l'espace de la performance. En constatant la volonté de sortir des performances scéniques³, notre investigation se doit de porter sur le choix de l'emplacement de la performance dans des espaces alternatifs impliquant un « hors-scène » : endroits publics (places et rues), lieux privés et/ou institutionnels. La volonté serait de réinscrire l'action dans des contextes pluriels afin de souligner d'autres aspects de la performance : par exemple, une contradiction entre d'une part des gestes simples et banals et d'autre part des espaces qui montrent au contraire toute leur complexité. De tels liens entre le lieu choisi et les mouvements de l'artiste inscrivent le processus performatif dans un contexte spatio-temporel unique : tout se passe comme si la scène était à même de faire émerger des valeurs spécifiques, nées du syncrétisme temporaire de l'œuvre éphémère et du lieu. Comment le temps éphémère de la performance est-il lié au choix spatial ?

Le troisième point concerne les rapports entre l'artiste et le public. Le geste du *performer* ne vient pas seul : il susciterait des interactions qui prendront sens grâce au contact avec les publics. Nous assistons à une mise en discussion des dispositions sociales, des normes, des conventions qui vont être déjouées et réarticulées sous l'œil du spectateur, mais aussi, via les échanges possibles avec les *performers*. La performance va charger le geste de nouvelles valeurs pour pouvoir discuter,

1. Bruce NAUMAN cité dans : Licia SPAGNESI, « Bruce Nauman », in *Arte*, n° 540, Milan, Ed. Giorgio Mondadori, 2018.
2. Chantal PONTBRIAND, « Introduction : notion(s) de performance », in Bronson & Gale (dir.), *Performance by Artists, Art Metropole Toronto*, 1979, p. 15-16, cité dans : BÉGOC, BOULOUCHE, ZABUNYAN (dir.), *La Performance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 13.

3. Olivier LUSSAC, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 196.

esthétiser et modifier le sens de l'action¹. Comment ce rapport au « spect-acteur² » est-il travaillé par le *performer* ?

Parmi ces questionnements, nous allons nous centrer sur le rôle de l'espace dans le déroulement de la performance. Tout d'abord nous allons revenir sur la notion de performance dans le domaine des sciences sociales et plus particulièrement dans celui de l'art, notion faisant l'objet de ce papier, nous permettra une meilleure contextualisation et compréhension. Nous allons expliciter la performance intitulée *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit the West (1992-1994)*³ de Coco Fusco et de Guillermo Gómez-Peña, présente dans le documentaire de Coco Fusco et Paula Heredia *The Couple in the Cage: Guatianani Odyssey*⁴.

Nous allons présenter succinctement les deux auteurs protagonistes de la performance *The Couple in the Cage* que nous allons étudier. La première performeuse, Coco Fusco, est ainsi une artiste, écrivaine et commissaire d'exposition. Née à New York City en 1960 et d'origine cubaine, elle est aujourd'hui mondialement connue pour son engagement dans ses vidéos et dans ses installations questionnant le genre et l'identité. Après un doctorat en Art et Culture visuels en 2005 à l'université de Middlesex, elle enseigne dans différentes facultés en Floride, au MIT et dans d'autres

institutions publiques et privées. Après avoir effectuée cette performance, elle a continué à travailler autour du contrôle du corps féminin de la part de la religion occidentale sur les cultures indigènes (ex : *Voms*, 1999).

Pour ce qui concerne le seconde artiste performeur, écrivain et poète, Guillermo Gómez-Peña, il est né en 1955 à Mexico (Mexique). Après des études de linguistique et littérature américaine, il a vécu à San Diego entre 1983 et 1990. Il a fondé une troupe internationale d'artistes nommée la « Pocha Nostra », ouverte à l'interdisciplinarité et aux multimédia travaillant autour des problématiques identitaires, de genre et de politique⁵.

I. La « performance » une notion éclectique : de la linguistique aux sciences sociales

Il est pertinent de revenir sur certains usages du concept de performance pour comprendre ses différences nuances. Il s'agit d'une notion polymorphe qui a migré d'un domaine à un autre, non sans adapter sa signification. Ce mot d'origine française, comme le souligne Anne Emmanuelle Berger, a ensuite migré dans la langue anglaise. Dans *Le Grand Théâtre du genre*, l'auteure souligne ainsi que « c'est à l'ancien français "parfourmer" que l'anglais a emprunté le verbe "to perform" au sens d'exécuter ou d'accomplir une action. Le mot a pris en anglais le sens de "jouer devant un public" [...] et c'est comme tel que la langue française l'a accueilli à nouveau dans son lexique⁶ ». Cette notion a été partagée entre deux domaines disciplinaires : d'une part un tournant linguistique

1. André HELBO (dir.), *Performances et savoirs*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 183.

2. Étienne Armand AMATO, Jean-Louis WEISSBERG, « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité », in *Interfaces*, Anomalie digital_arts, n° 3, 2003, dossier dirigé par Madeleine Aktypi, Susanna Lotz et Emanuele Quinz, p. 41.

3. Toutes les différentes réalisations de la performance *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit Irvine* sont réunies dans un documentaire tourné par Coco Fusco et Paula Heredia « *The Couple in the Cage: Guatianani Odyssey* (1993) ». Le documentaire constituerait un objet d'analyse à lui seul en tant que genre filmique (Colley, 1993). Dans ce document audiovisuel, les deux auteurs ont construit un assemblage d'images enregistrées de la même performance déroulée dans les différents lieux. Pour une raison de brièveté nous nous centrerons d'une manière plus globale sur le sens de cette performance et sur les réactions qu'elle a suscitées dans les publics.

4. Coco Fusco & Paula Heredia, *The Couple in the Cage*, 1993, 30 min., Color, US, www.twn.org.

5. Les deux auteurs travaillent dans un contexte plus général de performance autour des représentations des populations latino-américaines. Les performances des artistes latinos transférés à Los Angeles, à San Francisco, à San Diego ou encore à New York à partir des années 90, voulaient montrer les traits culturels des exilés pour défendre des traditions différentes de celles appartenant à la culture anglo-américaine. La volonté de transmettre aux générations futures des mœurs provenant d'ailleurs et d'afficher une unité culturelle et spirituelle significative était une des revendications de ces créateurs.

6. Anne-Emmanuelle BERGER, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013, p. 43.

dont l'emploi de J.-L. Austin et J. Searle a été assez connu, de l'autre un tournant pratique qui visait à mettre en évidence l'aspect pragmatique du langage ou mieux les pratiques liées à l'action même.

Dans ce premier domaine, Austin a le mérite d'avoir séparé la parole constative, qui décrit ce qui est, de la parole *performative* qui fait advenir ce qu'elle énonce¹. Ces actes de langage dépendent avant tout du contexte d'énonciation et sont régis par des normes sociales qui les encadrent. Ils peuvent se révéler heureux ou malheureux en fonction du contexte, mais ils ne sont jamais faux. Dans la lecture qu'en donne Searle, spécialiste des actes locutoires, nous constatons la volonté de remettre au centre de l'analyse les règles constitutives qui régissent une langue et qui induisent des conduites sociales. Dans ce cas, la *performativité* serait liée à la fois au contexte et aux conditions d'énonciation.

S'inscrivant dans ce sillage, les contributions de P. Bourdieu, J.-F. Lyotard et J. Butler ont souligné le rôle du contexte comme aspect essentiel de l'aspect performatif du langage. Il n'existe pas seulement la force d'un acte du langage parce que « la force du performatif est plutôt l'effet d'un pouvoir social – combinaison de contextes, d'autorités et d'instruments de censure et d'autocensure² ». Il s'agirait de faire émerger la part cachée par cet acte du langage, à savoir, les rapports de domination qui y sont présents. La simple énonciation serait un aspect qui montrerait plus clairement les clivages présents à l'intérieur des institutions que l'étude de l'articulation langagière. La position des locuteurs à l'intérieur de l'espace social et le pouvoir dont ils disposent, restent des aspects qui ne doivent pas être considérés comme séparés mais comme éléments de construction de la scène performative même, ce qui s'avère essentiel dans le cas du *performing art*.

Comme nous avons pu le constater, la notion de performativité a été extraite de son cadre initial (la philosophie du langage, puis la linguistique) pour être confrontée à des objets et des traditions disciplinaires très différents. Cette migration de la notion continue aujourd'hui. Comme le rappelle J. Denis en reprenant la conception du genre de J. Butler, elle

a profondément marqué le champ des *gender studies* et plus largement des *cultural studies* en y intégrant une réflexion fondée sur la notion de performativité. Attachée à comprendre le « pouvoir des mots » (notamment des insultes), elle montre l'enjeu politique fort de leur manipulation et leur appropriation³.

Il s'agit d'une volonté de construire une théorie genrée qui considérerait le genre comme un « performatif » parce que, comme le propose synthétiquement Jonathan Culler « il ne désigne pas ce que chacun est, mais ce que chacun fait⁴ ». Cette idée d'exécution d'une action permet à l'auteure de repérer les normes figées dans la société pour pouvoir les critiquer en montrant leur construction culturelle.

La tradition anthropologique d'origine anglaise attribue une autre facette à la performativité : sa théâtralisation⁵. Staneley J. Tambiah souligne à propos du rite des Chamula du Mexique qu'il s'agit d'un acte constitutif qui doit être examiné à l'intérieur de la structure performative de l'action sociale⁶. La force perlocutoire du rite n'est pas sa condition nécessaire : dans certains rites, elle est indispensable (les rites funèbres par exemple) et dans d'autres elle n'est pas forcément nécessaire (les rites de soin). La mise en scène du rite, variable dans le temps et dans l'espace, prévoit

1. John-Langshaw AUSTIN, [1962], *How to Do Things with Words (The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955)*, Oxford, Clarendon Press ; tr. fr. *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

2. N. COTTON, « Du performatif à la performance : La "Performativité" dans tous ses états », *Sens Public*, 2016, p. 9. www.sens-public.org/article1216.html, consulté le 15 juillet 2021.

3. Jérôme DENIS, « Préface : Les nouveaux visages de la performativité », *Études de communication* n° 29, 2006, p. 3.

4. Jonathan CULLER, « Philosophy and Literature : The Fortunes of the Performative », *Littérature*, n° 144, 2006, p. 100.

5. Il ne faut pas oublier la contribution de G. Bateson au jeu et à sa spectacularisation, fiction à laquelle l'individu attribue une forte croyance et dont sa performance, dans le sens de son exécution, constitue une étape fondamentale. Voir : Gregory BATESON, & Jurgen RUESH, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1988.

6. Staneley J. TAMBIAH, *Performative Approach to ritual*, London, British Academy, 1981.

une scénarisation qui lui est nécessaire. Le rite peut s'avérer plus ou moins efficace, peut engendrer des effets plus ou moins significatifs mais il nécessite d'un espace (et d'un temps) de disposition, de présentation au public dont le sens de sa mise en scène en dépend¹. C'est cette nuance qui nous intéresse pour l'analyse de la performance de Gomez-Peña et Fusco : la structure de *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit the West* assume la forme d'un rite² grâce à ses phases de séparation (l'entrée dans la cage dorée), de déroulement (les actes accomplis) et la séparation (la sortie). Cet ordre permet une reconnaissance de la part du public de la séquence des événements et une compréhension de l'acte artistique.

Le sens de chaque performance serait caractérisé par le déroulement de l'action et par le surgissement des interactions ou des modifications du cours de l'action qui peuvent y intervenir. Natasha Lushetich³ attribue à la notion de performance certains traits :

Premièrement, cette réalité est socialement construite ; deuxièmement, que la performance est une forme de pensée par l'action ainsi qu'une forme d'émergence, et non la mise en acte d'une idée préexistante ; et troisièmement, que l'utilisation simultanée de deux disciplines supplémentaires crée une enquête interdisciplinaire plutôt que multidisciplinaire⁴.

Une réflexion sur le cours de l'action et sur son sens ne veut pas réduire cette dernière à sa simple exécution. Dans son déroulement, l'action actua-

lise des valeurs, les change (d'artistique à politique par exemple) ou les critique (son caractère contestataire), et cette particularité permet aussi une réflexion sur elle-même. L'accent est posé sur l'action qui est incarnée et énoncée par le corps du performeur qui fait émerger les processus culturels en acte dans la société ou simplement explore une possible appréhension de la réalité. Ce passage par une expression corporelle permet une sollicitation de la chair du spectateur qui est questionné dans son rôle de sujet observateur.

Le simple savoir-faire sur lequel se fondent les conduites sociales, reconnues par une société, est incarné par le savoir-être inventé par le geste performateur qui se présente et s'énonce comme une rupture par rapport au contexte d'où il provient. Cet aspect s'inscrit comme un changement et une remise en question d'une organisation sociale donnée. Le performeur interprète une action, il ne l'exécute pas. D'où la possibilité d'attribuer une autre grille de lecture à l'action et en conséquence de montrer au spectateur une différente interprétation possible (éthique, esthétique, antisociale) de la performance. Attribuer à l'action une signification implique une remise en question de la construction du sens de nos pratiques sociales, de leur codification, et une réflexion sur leur usage.

2. *The couple in the cage* et ses éléments constitutifs : espace, gestualité et décor

Nous allons nous intéresser à une performance un peu datée aujourd'hui qui n'en reste néanmoins très actuelle du fait de son contenu. En l'occurrence, il s'agit de mettre en évidence le rôle joué par l'espace pour la compréhension de cette démarche artistique⁵.

En mars 1992, pour le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, les deux performeurs ont créé une performance intitulée *Two Undiscovered Amerindians Visit the West (1992-1994)*, donnée la première fois à l'Art Gallery de l'Université de Californie-Irvine et ensuite

1. Dans cette perspective de performance comme représentation et exécution de la part d'un acteur d'une conduite ou d'un comportement précis, nous pensons à : Erving GOFFMAN, [1974], *Frame analysis : An essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row, tr. fr. *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

2. Cf. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981.

3. Natasha LUSHETICH, *Interdisciplinary Performance. Reformatting Reality*, London, Palgrave, 2016, p. 1.

4. « First, that reality is socially constructed; second, that performance is a form of *thinking by doing* as well as a form of emergence, not an enactment of a pre-existing idea; and third, that the simultaneous use of two more disciplines creates an interdisciplinary rather than a multidisciplinary enquiry », traduction personnelle, *idem*.

5. Cf. Manar HAMMAD, « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire », *Actes Sémiotiques* n° 116, 2013.

rejouée à la Plaza de Colón (Columbus Plaza) à Madrid et au Covent Gardens à Londres. Pour la première présentation, le titre choisi était *The Year of The White Bear : Première partie – Deux aborigènes non découverts visitent Irvine*.

C'est ensuite aux différentes villes américaines de l'accueillir dans des salles prestigieuses : au Smithsonian Institution de Washington D. C., à la Whitney Biennale de New York en 1993, au Field Museum Natural History de Chicago, au Walker Art Center de Minneapolis¹, à l'Australia Museum Natural History à Sydney (Australie) et à Buenos Aires (Argentine) pour la dernière fois en 1994. Les espaces qui ont hébergé cette performance ont été les plus variés : des places publiques aux salles de musée des sciences et d'art. Cette performance a engagé une vraie tournée mondiale qui a parfois pris le nom de « The Guatinaui World Tour² ».

Les deux artistes prétendaient être des habitants d'une île imaginaire appelée Guatinaui, située dans le golfe du Mexique. Ils étaient amenés attachés par une laisse à l'ouverture de ces institutions culturelles par le gardien d'un musée ou par un membre extérieur complice dans une cage dorée de 10 m par 12 m, fermée avec un cadenas. Ils y passaient 8 heures par jour pour 3 jours par semaine, exposés au regard des visiteurs et des curieux. Les Guatinauis s'occupaient en cousant des poupées vaudous, en regardant et en touchant l'écran d'une télévision qui transmettait les premiers films ethnographiques, en lisant des revues sur Christophe Colomb et des livres autour des mexicains vivant aux États-Unis. La cage était composée d'une table et de deux chaises recouvertes en velours, un téléviseur, une stéréo, des

plantes, des livres, des objets de consommation américaine comme une bouteille de coca-cola et des jus de fruits. Un ancien téléphone était mis parfois à disposition des performeurs dans la cage. Les visiteurs pouvaient dialoguer avec les artistes et leur poser des questions. Les réponses étaient fournies dans une langue inconnue qui empêchait toute communication verbale.

Des éléments qui se rapportent à l'univers des explorations passées comme des jumelles ou un globe terrestre étaient disposés sur la table. Face à la cage, le visiteur pouvait lire sur une pancarte muséale l'emplacement de l'île de Guatinaui et quelques explications sur ce couple dont l'homme était censé être le chef de la tribu et la femme, l'épouse, trait reconnaissable par les peintures traditionnelles sur son visage. Les « indigènes » étaient venus s'exhiber au monde entier de leur plein gré. Leurs mensurations corporelles étaient affichées ainsi qu'un petit dessin d'un squelette, censé les cataloguer dans « l'espèce humaine » comme dans les livres des représentations scientifiques du XVIII^e siècle³.

Les parures du corps des artistes étaient constituées de la façon suivante : Gómez-Peña était vêtu d'un caleçon recouvert d'une ceinture extrêmement décorée et couvrante, poitrine nue marquée par un grand plastron, un couvre-chef qui pouvait varier entre les plumes et le cuir. Il portait un masque qui lui cachait presque tout le visage, enrichi d'une tête de serpent, et il se promenait avec un cartable. Coco Fusco était couverte par un bikini, et une jupe de paille. Elle avait le visage peint de plusieurs couleurs, des lunettes de soleil, une perruque des tresses et des colliers de style tribal-africain. Elle chaussait une paire de baskets, lui des bottes en cuir enrichies par des clous.

L'habillement était sciemment chargé, comme d'ailleurs le décor de cette cage dorée. Le guide muséal complice de la performance répondait aux questions des visiteurs/tes parce que les Guatinauis ne parlaient ni anglais ni espagnol mais une langue apparemment inconnue. Pour 50 pennies de dollar, les spectateurs pouvaient les nourrir de

1. En réalité la performance qui a été reproduite dans d'autres espaces publics et dans les musées fait partie d'un projet plus ambitieux qui comprenait aussi un programme radio autour des discours artistiques critiques envers la découverte des Amériques, une exposition d'arts visuels et un observatoire stellaire maya (source www.walkerart.org). Le titre donné à cette occasion dans le centre d'art de Minneapolis a été modifié en « Guillermo Gomez-Peña and Coco Fusco: The Year of the White Bear » à cause du nom donné par le peuple Páez de la Colombie au colon espagnol : « l'ours blanc ».

2. Cf. Jonathan LAMY, « Les Premières Nations, l'art de performance et l'anthropologie performative », *Revue Cultures-Kairos*, n° 4, 2014, p. 2.

3. Cf. Rafael MANDRESSI, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

bananes et de pommes avec des gants hygiéniques fournis par le musée, les entendre raconter des histoires dans une hypothétique langue locale (certains mots d'espagnol pouvaient être reconnus) ou les voir danser. Pour un dollar, le public pouvait être pris en photo par le gardien avec les deux performeurs grâce à un appareil Polaroid et instantanément recevoir une photo-souvenir. Pour cinq dollars, Gómez-Peña pouvait exhiber ses parties génitales. Dans la ville de Sidney, Gomez-Peña jouait avec un serpent vivant pendant les 3 jours d'exposition. Des souvenirs aborigènes comme des cheveux et des faux ongles étaient vendus par le gardien de la cage.

La danse exercée par Coco Fusco et les contes incompréhensibles, racontés par Gomez-Peña, étaient les deux activités les plus demandées par les publics.

La foule des visiteurs venait poser des questions sur leur origine, sur leurs habitudes de vie, cherchait à toucher leurs corps ou simplement à observer les spécimens exposés. Tout cela rappelle les « zoo-humains¹ », tristement connus à partir du XVIII^e siècle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale et bien au-delà. La performance est censée remettre en discussion l'histoire coloniale, inaugurée par la découverte de l'Amérique par les occidentaux. Le sarcasme de cette exhibition permet de remettre à l'ordre du jour les questions de l'identité, du colonialisme, du racisme, de l'esclavage qui ont marqué l'histoire mondiale.

Ce qui a marqué le plus les deux artistes est la réaction du public. Beaucoup de visiteurs ont cru à l'existence de ce lieu exotique imaginaire, aux deux représentants « indigènes » et plus en général à toute la fiction de vie dans la cage. Quelques personnes se sont scandalisées par la monstration des êtres humains dans une cage, d'autres se sont interrogées sur la langue parlée par les Guatinauis ; d'autres encore ont amené des cadeaux et de la nourriture aux artistes. Une critique d'art a offert une caméra pour permettre aux artistes de filmer les publics. Quand des comportements sexuels étaient à peine exhibés par les perfor-

meurs, le public s'enfuyait. Nombreuses attaques ont été perpétuées envers les deux artistes : insultes, une tentative de vandaliser la cage de la part d'un groupe d'extrême droite, un lancement d'une bouteille remplie d'urine, un incendie.

La presse a révélé, pendant le « Guatinaui World Tour », l'identité des deux artistes qui avaient conçu cette performance. Le public a réagi en protestant contre les musées qui ont dupé les visiteurs en montrant du faux. « Certains spectateurs ont été indignés que les musées autorisent un tel événement à se dérouler à l'intérieur des murs d'institutions censées être dédiées à la "science" et à la "vérité"². » Nous rappelons qu'une des fonctions muséales³ est celle de conserver et de communiquer le patrimoine aux générations futures. Le contrat communicationnel de confiance⁴ entre public et institution est ici falsifié de la part de cette dernière qui expose une fausse vérité grâce à la complicité des performeurs. Au régime de la croyance on substitue celui de la représentation. Comment faire-croire aux publics ? Comment construire une fausse-vérité ?

Voyons la construction de ce processus étapes par étapes.

Le premier aspect concerne les espaces où se sont déroulées les différentes performances. D'abord des lieux d'acquisition du savoir, comme l'université, les musées des sciences et d'art. La cage est placée au centre de ces lieux fermés qui sont censés célébrer et renfermer des objets précieux à conserver soit pour l'acquisition des connaissances, soit en tant qu'objet scientifique soit par leur intérêt esthétique. Des valeurs diverses et variées sont rattachées à ces endroits. La cage est l'objet rare à observer, celui qui devient le point d'appui, à ce moment précis, de l'institution qui légitime cette installation. L'auto-

2. « Some viewers were outraged *that* museums allowed such an event to be performed inside the walls of institutions supposedly dedicated to "science" and "truth" », traduction personnelle, Ruth BEAR, & Bruce MENNHEIM, « In Dialogue The Couple in the Cage: A GUATINAUI ODYSSEY », *Visual Anthropology Review*, vol. 11, n° 1, 1995, p. 118.

3. Cf. Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiations symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

4. Joëlle LE MAREC, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

1. Cf. Pascal BLANCHARD, Gilles BOETSCH, Nanette JACOMIJN SNOEP, *The Invention of the Savage, Human Zoos*, Paris, Actes Sud, 2011.

rité du musée va sanctionner positivement et même mandater cette monstration. Elle est simultanément commanditaire et juge de cette performance qui porte les valeurs du lieu qui l'abrite. Pendant l'accueil de la performance à Irvine, les services d'hygiène de l'université avaient distribué des recommandations concernant la prévention de pertes humaines et une liste de trente maladies transmissibles par les excréments. Le rapprochement avec l'univers dit « sauvage » et le monde animalier, évoqué par ces mises en garde, attribue au visiteur une place bien définie : celle de l'explorateur en terre inconnue.

Les espaces sollicitent différentes typologies de mémoire¹. D'abord la cage qui enferme Fusco et Gómez-Peña est un espace scénique qui offre au spectateur la possibilité de voir, d'observer une scène. La cage délimite un sous-espace à l'intérieur de l'espace plus ample de la salle muséale. Il assume la fonction du cadre permettant de souligner « ce qu'il y a à voir » et de concentrer les regards à l'intérieur d'une scène circonscrite. En même temps un dialogue s'installe entre le « donner à voir » des performeurs dans la cage et le « devoir-regarder » du public, circulant autour de cette installation.

La délimitation de ce sous-espace permet aussi de traiter chaque « objet exposé » d'une façon singulière et autonome et en même temps de le faire entrer en relation avec les autres présents dans le même lieu. C'était le cas au Smithsonian Institution de Washington D.C. où la cage était positionnée dans une grande salle ronde pas loin d'un exemplaire embaumé d'éléphant. Le rappel à la notion d'« exotique », en tant que construction culturelle occidentale revient ici de toute évidence. À ce propos Coco Fusco déclare : « Où commence l'altérité quand le langage même de l'authenticité et de la pureté culturelle a déjà été subverti² ? » La construction des musées des sciences et la conservation des exemplaires animaliers dans le but de classer, d'étudier et de montrer fait partie d'une histoire de la science typiquement occiden-

tale. Ainsi les Guatinauis deviennent-ils des corps-monuments, des reliques à contempler. N'oublions pas que la proximité avec un environnement d'exposition scientifique, chargé d'animaux empaillés et d'objets ethnographiques permet de surligner au visiteur un contexte cohérent avec le paradigme colonialiste.

La science a toujours été considérée comme une forme de savoir basée sur « l'objectivité » qui, malgré les multiples dénégations, reste encore ancrée dans notre culture. L'espace du musée de sciences étale ses connaissances face aux intéressés, pour mieux analyser, décortiquer, expliquer et faire connaître, en se basant sur l'équation suivante : voir signifie savoir. La simple monstration, permet de délivrer un savoir aux publics. Les relations entre une structure qui détient le savoir et des visiteurs qui le reçoivent fondent ce système de connaissances. D'où la nécessité de croire à ce que l'on voit. Le musée scientifique est porteur de son paradigme de vérité qui reste la première clé d'interprétation pour le public.

La même performance dans un espace artistique comme le Whitney Museum American Art de New York, attribue des valeurs esthétiques à cette performance. La réception de la part des visiteurs est chargée d'autres significations. La cage située au milieu d'une salle pendant un vernissage d'une exposition a été très visitée par les invités, amusés de se faire toucher les cheveux par les « indigènes » et de se prendre en photo avec eux. La cage a été illuminée pour souligner son contenu et en permettant au public d'y tourner autour. Ce n'est pas une volonté informative mais une curiosité, une fascination pour le corps de l'Autre, exotique et érotique qui a mobilisé une foule de visiteurs. Cette fois la cage était le seul objet à observer comme un chef d'œuvre au milieu d'une exposition. Il s'agit d'un objet destiné à un public, sensible à l'art contemporain, habitué des happenings et des scènes théâtrales.

Les valeurs esthétiques, évoquant la fascination anthropologique pour les cultures exotiques, pour le corps métis et pour les formes féminines, refont surface grâce à la mimique de Fusco. L'attraction pour les formes du fameux cas de la

1. Cf. Patrizia VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milan, Bompiani, 2014.
2. « Where does otherness begin when the very language of authenticity and cultural purity has already been subverted ? » traduction personnelle, Coco Fusco, « Managing the Other » in *Lusitania*, vol. 1, n° 3, 1990, p. 12.

Vénus Hottentote³ ou pour les danses de Joséphine Baker nourrit encore l'imaginaire contemporain. La provocation des corps et l'interaction avec le public caractérisent la performance dans ces lieux où la séduction plus que la vérité semble triompher.

Une différence significative apparaît avec le déroulement de la performance dans des espaces publics en plein air comme les places de Madrid et de Minneapolis et les espaces muséaux fermés dont nous venions d'explicitier le sens.

Dans le cas du plein air, la cage était posée dans l'espace public principal, la place, lieu hautement symbolique et cœur de la ville. Les Guatinauis étaient exposés aux intempéries et les interactions avec le public pouvaient englober une spatialité plus conséquente. La position de la cage était au carrefour de la place, nœud de passage entre différentes rues. La place reste encore aujourd'hui un endroit de rencontres, de revendications, de réclamations engageant, grâce à sa disposition circulaire, une proximité avec le public et en ouvrant à un dialogue possible. Cet événement éphémère a convoqué d'autres valeurs : l'amusement d'un cirque ou d'une fête foraine. Les spectateurs se déplacent pour regarder le divers, le monstrueux, l'exemplaire à étiqueter à cause de sa diversité. L'exhibition des animaux exotiques enfermés mais aussi des phénomènes d'attraction, était malheureusement une pratique courante pendant toute l'époque coloniale. L'ostentation publique des condamnés à mort qui étaient livrés aux regards du peuple pour ensuite être jugés moralement et physiquement reste présente dans la mémoire du lieu. Fusco et Gomez, au centre de l'espace public, se transforment en corps exemplaires livrables au public pour être admirés pour leur diversité, scrutés se montrant en tant qu'étrangers et extérieurs à une culture blanche dominante. L'enfermement exprime d'une façon symbolique le poids des habitudes interprétatives colonialistes sur l'Autre et confirme au public la « dangerosité » de ce couple qui doit être tenu à distance pour protéger les libertés de la communauté occidentale.

La performance *The Couple in the Cage* restituée dans ces espaces publics a suscité des débats et des interrogations, moins de croyance et plus d'ironie. N'oublions pas que l'espace public est un espace dynamique, changeant, vivant qui s'adapte parfaitement à l'esprit de la performance. Pensons encore aujourd'hui aux flash-mob, aux phénomènes d'occupation éphémères comme les fêtes, les apéros-géants et les manifestations diverses et variées qui y surgissent. Ces espaces sont des carrefours de rencontres qui permettent les interactions les plus différentes entre les corps emprisonnés et les publics.

Un deuxième élément qui construit le sens de la performance consiste dans l'interaction avec les publics. Fusco et Gómez-Peña interfèrent avec les spectateurs d'une façon codée. Ils peuvent se faire prendre en photos, réciter des contes imaginaires, se faire nourrir. Une attitude qui relève de la volonté de « réification », de dépendance, vu leur condition d'emprisonnement. Les brèves interactions non verbales qui s'instaurent entre les performeurs et les visiteurs permettent des échanges vivants et ainsi « authentiques ». Quels comportements vont-ils s'instaurer entre libres citoyens et captifs lorsque le langage fait défaut ? Les rapports de domination sont-ils encore d'actualité ?

Les gestes accomplis par les artistes s'inscrivent toutefois dans la quotidienneté et dans l'infraordinaire : écouter la radio, regarder la télévision, manger, lire, tricoter, danser. Notre attention n'est pas retenue par l'accomplissement de ces gestes, qui ne relèvent de rien d'artistique, mais par leur sens pris dans ce contexte particulier. Qu'est-ce que signifie danser quand on se retrouve dans des musées, enfermés dans une cage, sous surveillance et exposés aux regards extérieurs ? Notre attention est portée vers ces gestes qui deviennent des conduites à part entière. Les mouvements des deux protagonistes s'insèrent dans des séquences gestuelles reconnaissables par les publics. Leur lisibilité implique une interrogation sur le sens de ce qui est en train de s'accomplir face à eux. Les spectateurs sont contraints à poser un autre regard sur ces actions. Qu'est-ce qui relève de l'étrange et du familier à une culture ? Quelles pratiques sont codifiées en tant que banales ou en tant qu'exotiques ? L'importance de la reconnaissance et en même temps

3. Cf. Carole SANDREL, *Vénus & Hottentote : Sarah Bartman*, Paris, Perrin, 2010.

de la ridiculisation de l'ordinaire prend tout son sens. Pensons aussi aux performances de Bobby Baker (*Day-Life* 1991-2001), qui malgré toutes les différences culturelles, nous fait repenser au sens des préparations culinaires anglaises et en particulier au rituel qui en découle.

Le troisième et dernier élément qui caractérise cette performance est le décor. Le but est de reconstituer un environnement fortement connoté qui devrait être parfaitement reconnaissable par les spectateurs. Un intérieur bourgeois avec une table et des chaises, des objets d'inspiration coloniale. Le décor est accentué pour héberger les deux acteurs dont l'un se recouvre d'un masque de guépard et de fausses fourrures. Cette caricature du bon sauvage amène les visiteurs à s'interroger sur la relation que les colons entretenaient avec les populations locales. Les observations des premiers anthropologues¹ sur le terrain, la reconstruction à l'identique d'un décor occidental servent à mettre en parallèle les deux identités : celle indigène et celle coloniale. Accentuer ces contradictions, les souligner d'une manière encore plus exaspérée permet d'ouvrir le sens sur les dichotomies qui ont marqué l'histoire occidentale : les conquérants et les exploités ; les gagnants et les vaincus ; les « civilisés » et les « sauvages ».

Les trois éléments soulignés par cette performance ont le mérite d'afficher les contradictions inhérentes au monde de l'art :

remettant en question la volonté séparative de l'art de se distinguer de la pratique quotidienne de l'existence, les approches furtives, *invisuelles* et à faibles coefficients de visibilité artistique témoignent d'une autre intention : celle d'étendre le champ de l'action dans une vision élargie de l'art².

1. Sur la construction des paradigmes anthropologiques je renvoie à : James CLIFFORD [1998], *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press; tr. it. *I frutti puri impaz-ziscono : Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993 ; et à : Akhil GUPTA & James FERGUSON, *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*, Durham & London, Duke University Press, 1997.

2. Michel COLLET, Éric LÉTORNEAU (dir.), *Art performance,*

2. 1. La structure de la performance : de l'entrée dans la cage à la séquence d'actions choisies

Dans ce paragraphe nous cherchons à identifier une structure qui soutient les différentes « mises en scène » (Washington D.C., New York, Minneapolis, Madrid, etc.) de cette performance de Fusco et Gómez-Peña. Le dénominateur commun de *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit Irvine* est, mise à part l'installation de la cage dans l'espace dont nous avons déjà parlé, l'entrée des artistes dans l'espace d'exposition qui correspond au début de la performance. Ils sont accompagnés, comme indiqué auparavant, par des fausses guides muséales, et ils sont attachés par une chaîne disposée à leur cou. Ils sont conduits jusqu'à l'entrée de leur cage par deux gardiens et enfermés dans cet espace. Ce moment représente la première phase de la performance : le début de cette monstration publique qui perdure tout au long des horaires d'ouverture de l'institution muséale ou pendant une journée dans les espaces publics. Les corps assument le statut d'objets d'exposition, placés parmi d'autres dans l'espace muséal. Ce parcours se réalise sous les yeux curieux des visiteurs qui assistent en tant que spectateurs à la composition de la scène d'exposition. Aucune interaction entre publics et artistes se vérifie. Fusco et Gómez-Peña accomplissent un parcours direct vers leur cible : la cage qui les accueillera. Il s'agit d'un trajet sans interruption et toujours composé des deux actants principaux : les artistes et les « gardiens » de l'institution. Les deux affichent volontairement le statut qui le lie les uns aux autres : les rapports de dominants/dominés qui sont reconnaissables par les visiteurs à cause de leurs vêtements, de leurs rôles et de leurs actions.

La deuxième phase de cet art-action consiste dans les séquences d'action. C'est à ce moment-là que la performance s'explique dans le sens strict du terme en tant que déroulement sous les yeux du public. Tout au long de leur « exposition », les deux artistes vont à la rencontre des visiteurs grâce à des actions déterminées : ils posent pour

manœuvre, coefficients de visibilité, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 9.

être photographiés pour 50 cent, ils se font nourrir en acceptant des fruits, ils dansent, ils racontent des faux comptes traditionnels et il se déshabillent. Du langage verbal à celui non-verbal, les actions déjà préétablies par Fusco et Gómez-Peña, interpellent les visiteurs, obligés à interagir selon une modalité fixée : la domination. Les uns captivés, les autres libres de circuler, de s'exprimer et de commenter la scène en acte. Ces activités ont le mérite de pousser à l'extrême les pratiques esclavagistes des siècles passés, pour faire émerger toute leur absurdité. Le visiteur en étant obligé à assumer ce rôle, se retrouve pris au piège dans ses contradictions : participer ou s'abstenir ?

En réalité il s'agit d'un faux dilemme : la seule visite de l'exposition rend l'institution et en conséquence le public, déjà complices de cette action performative. Le déroulement d'activités n'est pas constitué selon un protocole rigide et ritualisé mais laissé à un ajustement continu avec les publics à une condition préalable : l'émergence de rapport de pouvoir doit être reconnaissable pour ensuite être démantelée dans son idéologie profonde.

La phase conclusive de *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit Irvine* montre la sortie des protagonistes de leur enfermement pour ensuite disparaître dans les coulisses du musée à l'abri des regards. La procédure de sortie est la copie inversée du protocole d'entrée : les surveillants ouvrent la cage, attachent les deux artistes par la chaîne et les conduisent ailleurs.

Le but étant de parcourir le musée assez rapidement pour sortir de l'espace de visite. La cage reste vide et ouverte, marquée par les traces du vécu de deux protagonistes : les objets, les restes de nourriture, des habits, etc.

Ceux des parties de la performance marquent le début et la fin et se font écho comme dans un miroir. Elles signalent la durée de cet événement et le ritualisent en utilisant le même schéma qui ouvre et clôture l'action performative.

3. Conclusions : les valeurs en jeu dans la performance

À partir de *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit Irvine*, nous avons pu étudier les différentes composantes de la performance dont le sens semble être celui d'incarner l'action afin de pouvoir la communiquer aux spectateurs.

Au final, il apparaît que l'espace est doté d'une signification spécifique puisque son rôle crucial serait celui de solliciter des valeurs et une mémoire collective afin d'interpréter le sens de la performance. Les lieux mobilisent des catégories sociales, des idées, des habitus, des attentes de vérité dans le cas du musée, qui permettent d'attribuer un nouveau sens à l'action. Les visiteurs assistent à un glissement des valeurs : de la critique pour ce qui est exposé à la réflexion autour de la construction de l'action performative en elle-même. Dans *The Year of the White Bear- Part One : Two Undiscovered Amerindians visit Irvine*, Fusco et Gómez-Peña, jouant sur les stéréotypes, proposent de fait un questionnement qui n'a de cesse de troubler : qui sont les regardés et les regardants de cette performance ? Les « indigènes » observant les publics et leurs réactions ou les visiteurs curieux de s'approcher à des inconnus ? Tout le jeu de la performance est justement de ne pas apporter de réponses définitives, mais seulement d'amener à poser un regard différent qui ouvre une quête de sens.

Par ce jeu sur l'espace social ou muséal, les interactions que suscitent la performance avec les publics se chargent de sens et d'émotion : le vécu personnel dépend aussi de la culture de chacun, de ses souvenirs et de sa participation à une mémoire collective. C'est une expérience collective qui, par son inscription spatiale, touche chacun dans son individualité (identité, genre, origines), voire dans sa curiosité. La performance agit sur les habitudes gestuelles et sur les stéréotypes pour créer des échanges qui remettent en question ceux établis par la société. Ce jeu, en rejouant les normes sociales, participe à une déconstruction sociale qui touche le corps social autant que le corps de chacun : performer, c'est jouer avec son corps pour déjouer les normes ; c'est incarner le message en faisant du corps

exposé un média, c'est faire du corps-à-corps avec le public un dialogue alternatif ; c'est réinventer un espace social constitué.

Cette performance a été inscrite dans une période de « cultural performance¹ » qui encore aujourd'hui reste d'actualité grâce aussi à la performance *Take a Picture with a Real Indian* de James Luna pour le Columbus Day au Washington D.C. (2010) ou à la contribution du collectif espagnol *Luzinterruptus* qui en 2013 a réalisé une intervention d'art public nommée *Colón washes Whitber* sur l'ancien monument érigé en hommage à la figure de Christophe Colomb.

C'est une manière dans une époque contemporaine de brassage identitaire sans frontières² comme la nôtre, d'interpeller silencieusement la société par une question cruciale : comment la relation avec l'Autre se construit-elle aujourd'hui ?

J'aimerais terminer cet article par une déclaration de Coco Fusco revenant très récemment sur les retombées de cette ancienne performance :

Je peux enfin partager une bonne nouvelle. Le MoMA a acquis une partie de mon travail sur mon aventure *Caged Amerindians* avec Guillermo Gómez Peña. Je suis très heureuse que le musée n'ait pas attendu ma mort pour acheter mon travail, triste sort de tant de femmes artistes. Cela fait presque 30 ans que je n'ai pas mis les pieds dans cette cage dorée et je ne sais pas si je serai un jour autorisée à en sortir. C'est peut-être difficile à croire pour certains, mais à l'époque, nous étions injuriés par beaucoup, ignorés par les historiens de l'art et rejetés par la plupart des critiques d'art. Lors d'une conférence que j'ai donnée en 1992, une artiste féministe bien connue et ultra hautaine de SoHo m'a demandé si je n'avais pas échoué parce que le public ne comprenait pas que j'étais un faux (ce moment est décrit dans l'impression ci-dessous). Je vous laisse le soin de décider ce que signifie cette question. La scène artistique new-yorkaise de l'époque n'était pas capable ou désireuse de traiter un geste postcolonial - les grands penseurs de SoHo ne voulaient lire qu'Edward Said et Homi

Bhabha, tandis que les bureaucrates bienfaisants qui géraient la culture voulaient que les personnes de couleur être simple, direct et véridique. C'était tellement ennuyeux. Coudre des poupées vaudou dans une cage et écouter les fantasmes racistes des visiteurs du musée était beaucoup plus amusant et beaucoup plus éclairant³.

(Coco Fusco, 18 février 2021, 22h26)

Nanta NOVELLO PAGLIANTI

1. James CARLSON MARVIN, *Performance a critical introduction*, New York, Ed. Routledge, 2004.

2. Cf. Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot & Rivage, 2010.

3. « Finally I can share some good news. MoMA has acquired some of my work about my *Caged Amerindians* adventure with Guillermo Gómez Peña. I am very glad that the museum did not wait until I was dead to buy my work, the sad fate of so many women artists. It has been almost 30 years since I stepped into that golden caged and I don't know if I will ever be allowed out. It may be difficult for some to believe but at the time, we were reviled by many, ignored by art historians and dismissed by most art critics. At one lecture I gave in in 1992, a well-known SoHo based and ultra haughty feminist artist asked me if I had not failed because audiences did not understand that I was a fake (that moment is depicted in the print below). I leave it to you all to decide what that question means. The New York art scene at the time was not able or willing to process a post-colonial gesture - the great thinkers of SoHo only wanted to read Edward Said and Homi Bhabha, while the do-good bureaucrats that managed culture wanted people of color to be simple, direct and truthful. It was so very boring. Sewing voodoo dolls in a cage and listening to the racist fantasies of museum goers was much more fun and much more illuminating », traduction personnelle depuis le site de Coco Fusco : <<https://www.facebook.com/coco.fusco.10>>, consulté le 20 février 2021.