La Passion, noire et animiste, selon Brett Bailey

Une expérience et une re-connaissance critique d'Exhibit B

Black and Animist Passion According to Brett Bailey. An Experience and Critical Re-exploration of Exhibit B

Marc Maire

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18500>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18500

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 607-636

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Marc Maire, « La Passion, noire et animiste, selon Brett Bailey », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18500> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18500

La Passion, noire et animiste, selon Brett Bailey

Une expérience
et une re-connaissance critique d'*Exhibit B**

Deuxième volet d'une trilogie¹, *Exhibit B*² réfère de prime abord à l'histoire et au modèle des zoos humains³ qui ont largement contribué à la mutation d'un « raciologisme » scientifique en un racisme populaire (Reiss 2004 : 30), propagé par ces exhibitions comme d'autres genres connexes dans toute l'Europe, aux États-Unis et au Japon, et qui ont drainé des dizaines de millions de visiteurs à partir du début du XIX^e siècle jusqu'en 1958, date de l'Exposition universelle de Bruxelles⁴. On pouvait y découvrir des « êtres » exotiques importés des colonies et mis en scène dans des cages ou des parcs aux côtés de bêtes sauvages, comme des objets stéréotypes de propagande impériale devant alimenter l'imaginaire blanc de l'Autre et servir de surcroît à la construction d'une identité occidentale notamment établie par sa supériorité sur celles du reste du monde.

Mais au-delà de cette affirmation de l'artiste, en fondement introductif quasi exclusif de son intention et diffusée avec récurrence telle une accroche de mercatique, *Exhibit B* renvoie inmanquablement au genre du tableau vivant, qui a retrouvé grâce auprès des artistes contemporains depuis les années 1980. Or, à y regarder de plus près, ce genre peut susciter un intérêt

* Cette réflexion doit son aboutissement pour beaucoup à l'enseignement, l'amitié et l'encouragement de Jean-Pierre Cometti, maître et ami aussi généreux que précieux.

1. *Exhibit A, B, et C.*, voir <www.thirdworldbunfight.co.za/productions/exhibit-a-b-and-c.html#2>, <<http://vimeo.com/58880496>>.
2. Présentée au Festival d'Avignon, du 12 au 23 juillet 2013 et plus tard, ailleurs. Séance toutes les 20 minutes de 11 h 30 à 12 h 30 puis de 14 h à 15 h, tarifs 14 et 17 €, <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2013/3477#tabs-2>>.
3. B. Bailey déclare avoir commencé son travail après la lecture de B. LINDFORS (1999). Voir à ce sujet le dossier de presse du Festival d'Avignon, 2013, p. 53.
4. Jusqu'aux années 2000, on trouvait encore des lieux d'exhibition, par exemple près de Nantes avec le « Village Bamboula » sponsorisé par un fabricant de biscuits au chocolat. Dans ce « village africain authentique », une vingtaine d'Ivoiriens, payés au tarif d'Abidjan, dansaient en tenues traditionnelles au milieu d'animaux africains.

tout particulier, puisqu'il recense des œuvres polymorphes susceptibles de revêtir un caractère synchrétique et méta-artistique apparaissant au croisement du théâtre, de la peinture, de la sculpture, de la photographie, de l'installation, de l'art-performance. Sa forme d'image vivante investit l'entre-deux du réel et du simulacre.

« *Exhibit B* parle de trois choses », déclare Brett Bailey dans une de ses nombreuses *interviews* : « du racisme, de la chosification des Noirs et de la colonisation. » Au-delà de sa fonction éminemment historique et politique, l'œuvre interpelle sur la capacité et la pertinence de l'art à véhiculer une mémoire glissée sous le tapis, des affects et un idéal moral. En outre, elle ébranle les places d'auteur, de performeur et de spectateur.

Le propos de cet article voudrait faire état d'une expérience téléologique de l'œuvre *Exhibit B*, afin d'en mesurer la teneur, les propriétés artistiques, et l'incidence sur notre société toujours incapable de penser l'Autre. Dans un monde aujourd'hui globalisé dont le centre de gravité s'est déplacé, la Théorie critique⁵ semble s'épuiser et l'imagination artistique pourrait bien fournir à défaut d'une « utopie de l'art » (Michaud 1997 : 228-240)⁶, des ressources insoupçonnées à une pensée critique résolument moins cloisonnée, si l'on reconnaît aux représentations, outre la capacité de rendre compte du monde tel qu'il est, celle de produire en même temps ce monde même (Goodman 1996 : 53).

Dans une perspective qui mobilise un faisceau d'approches disciplinaires telles que la théologie, l'histoire et la philosophie de l'art, la psychologie, l'esthétique, la critique, la socio-anthropologie — à la manière d'un conservateur-restaurateur d'œuvres d'art effectuant un parcours de re-connaissance (Brandi 2001 : 30-32)⁷ sous forme d'enquête de type ethnographique ou encore socio-historique comme préalable à toute intervention technique — nous nous appuyons sur l'expérience d'*Exhibit B*, sur des échanges avec l'artiste et avec la plupart de ses interprètes, ainsi que sur des informations et commentaires diffusés depuis la première production d'*Exhibit A* en Afrique du Sud.

Dès l'entrée d'*Exhibit B*, le public est réduit à une dizaine d'individus et filtré par un sas de conditionnement où le silence est de rigueur : chacun doit s'asseoir isolément sur un banc rustique dans une sorte d'antichambre austère et sombre pour acquérir un numéro. Comme avant un décollage aérien, une hôtesse égrène alors un chapelet de consignes ou d'interdictions : ne pas parler ni faire quelque bruit, ni toucher aux objets, ni filmer ni photographier, ni transgresser les limites physiques de la déambulation ni celles

5. Héritée de l'École de Francfort.

6. C'est l'idée que l'œuvre d'art posséderait une universalité qui pourrait unifier un corps social et politique.

7. « La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique en vue de sa transmission au futur. »

du temps imparti. Puis elle entame un tirage au sort qui détermine l'ordre d'accès individuel au sésame. L'acquittement du ticket d'entrée ne permet donc pas une visite à loisir de ce que l'on eût pu confondre avec une attraction foraine ; il exige plutôt de se prêter à un exercice très imposé⁸.

Des mansions

L'ample volume gothique architecturé tout en hauteur de l'église des Célestins⁹ est très vite estompé par des halos de lumière, pâle ou plus vive, projetée sur une série de scénettes surélevées et disséminées dans l'espace en îlots éclairés.

En revanche, l'ouïe ne peut en faire abstraction, tant l'acoustique quasi céleste d'une mélodie psalmodiée par les voix de quatre têtes couvertes de couleur noire et brillante posées chacune sur un socle blanc, plante le décor et présage d'une sacralité. Elles¹⁰ interprètent en chœur une œuvre du compositeur namibien Marcellinus Swartbooi, inspirée de chants de lamentation traditionnels, qui se superposent curieusement à un autre chant, enregistré et en sourdine lui, identifiable comme étant islamique. Plus haut, trois photographies en noir et blanc de visages de captifs namasquas¹¹ décapités en 1906, se détachent d'une atmosphère entre chien et loup. Bailey a donné un titre à cette mise en scène où se conjuguent macabre visuel et sublime audible : « Le cabinet de curiosités du Docteur Fischer¹². »

C'est par la confrontation brutale avec la figure interprétée de Sawtche Baartman¹³ que débute un sinistre pèlerinage. Esclave khoïkhoï¹⁴ originaire d'Afrique du Sud, elle fut exhibée telle La Vénus hottentote à Londres, Amsterdam et Paris entre 1810 à 1815. Son parcours en Europe préfigura toutes les formes d'attractions qui présentèrent des indigènes et l'engouement qu'elles déclenchèrent. Ceux-ci exerçaient par leur corps une double

8. Ce protocole d'accès a été conçu par l'artiste « afin de séparer les couples, les groupes d'amis, et de contraindre ainsi chaque visiteur à une concentration silencieuse et une expérience individuelle » (déclaration de B. Bailey au cours de sa rencontre avec le public, le 18 juillet au Foyer du spectateur, dans la cour de l'ancienne école d'art).

9. Aujourd'hui désaffectée, elle sert d'espace ponctuel d'expositions et son cloître accueille aussi des sans-abris.

10. Il s'agit de quatre chanteurs professionnels namubiens, les seuls permanents du spectacle.

11. Groupe ethnique du sud-ouest africain allemand (aujourd'hui Namibie).

12. L'« anthropologue » allemand Eugen Fischer mena des expériences médicales dans les camps de concentration allemands. Environ 3 000 crânes furent envoyés en Allemagne pour études. En octobre 2011 et après trois ans de négociation, les premiers crânes furent restitués pour être enterrés (ERICHSEN & OLUSOGA 1999 : 225).

13. Rebaptisée Sarah ou Saartjie (« petite Sarah » en hollandais).

14. Groupe ethnique voisin des Bochimans parlant le khoïsan, dont des claquements de langue caractéristiques, perçus comme un bégaiement, sont à l'origine de l'attribution du sobriquet hottentot par les Afrikaners.

fascination dans l'imaginaire du spectateur civilisé : celle de sa primitivité et de l'Éden perdu, comme sa crainte face à des morphologies plus robustes ou moins inhibées que la sienne. Sawtche Baartman constitue aujourd'hui la figure emblématique de cette élaboration fantasmatique du sauvage au service de la supériorité et de la domination de l'humanité occidentale. Ses maintes exhibitions où elle était entièrement nue, laissant libre cours aussi à des attouchements par le public, en disent long sur le caractère obscène et pervers de ces spectacles : « La Vénus hottentote dut son succès à son appréciation en tant qu'objet sexuel, et la combinaison de sa bestialité, supposée doublée d'une fascination lascive qu'elle exerçait sur les hommes, retenait toute leur attention ; ils prenaient plaisir à regarder Saartjie tout en pouvant également se rassurer avec suffisance : ils lui étaient supérieurs » (Gould 1988 : 267).

Publiquement, elle était annoncée comme une attraction de foire, promettant d'exhiber un monstre, avec ses particularités anatomiques¹⁵ apportant la preuve d'une anomalie biologique. Plus insidieusement et par le surnom dont on l'affubla, on suggérait au chaland l'exhalation d'un érotisme exotique par cette femelle callipyge, qu'elle suscita en effet, provoquant des fantasmes répréhensibles et un désir invouable. Si bien qu'ils donnèrent lieu à des abus sexuels lors de séances en salons privés, monnayées à bon prix par ses « *impresarios* » qui n'hésitèrent pas à user de drogues à cette fin.

Après sa mort le 29 décembre 1815 à Paris à l'âge de 26 ans, des complications d'une fièvre s'ajoutant à un alcoolisme aggravé, et que fut moulée en plâtre sa dépouille mortelle, elle fut disséquée en catimini par le baron Georges Cuvier au laboratoire d'anatomie du Muséum d'histoire naturelle, avec la complicité du zoologiste Eugène Geoffroy de Saint Hilaire qui en était l'administrateur. Son squelette, ses organes génitaux et son cerveau furent prélevés pour être immergés par la suite en bocaux. Les conclusions des opérations et observations furent publiées en 1817 par les deux comparses à l'Académie de médecine (Cuvier 1817 t. 3 : 259-274) et « révélèrent » finalement une proximité patente de la Vénus hottentote avec le singe.

Le moulage polychrome de Sawtche Baartman, debout les yeux ouverts, fut exposé au musée de l'Homme, à Paris, à partir de 1937 lors de sa fondation, jusqu'en 1974. Après cette date, il fut extrait épisodiquement des réserves pour figurer dans différentes expositions, encore jusqu'en 1994. Finalement en 2002, les restes humains de Sawtche Baartman cessèrent de faire partie du patrimoine public français et furent restitués¹⁶ à la République d'Afrique du Sud, non sans opposition d'abord et atermoiements ensuite, puis inhumés non loin du Cap, après qu'une organisation de descendants de Khoïkhoïs en eut fait la demande par l'entremise de Nelson Mandela au lendemain de

15. Hypertrophie des hanches et des fesses (stéatopygie) accompagnée de l'hypertrophie protubérante des petites lèvres vulvaires (macronymphie).

16. Loi n° 2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud.

son élection à la présidence. Quant au moulage, il demeure toujours actuellement en caisse dans les limbes méandreuses du musée de l'Homme, dont on peut raisonnablement se demander aujourd'hui, de quelle humanité il serait encore le conservatoire. Son double, vif, dans la même pose debout tournant au ralenti sur un manège, est maintenant à Avignon pour toiser le voyeur à la ronde.

Les autres tableaux, dont les feux de la rampe en séparent les contours de l'obscurité ambiante, racontent un événement ou une période tout aussi tragique, quelque part en Afrique ou dans un pays oppresseur¹⁷. Un couple de Pygmées au garde-à-vous dans un décor de théâtre miniature figure les représentants du groupe ethnique namasquas, victime de la surenchère coloniale européenne. D'aucuns considèrent le massacre de ses ressortissants perpétré par l'armée allemande en Afrique du Sud-ouest à partir de 1904, notamment par la mise en place de camps de concentration et d'extermination¹⁸ d'internés sous-alimentés et mis au travail forcé, comme étant le premier génocide du xx^e siècle.

Les yeux mi-clos, un homme allongé sur le dos, enturbanné, parfaitement costumé à la mode du siècle des Lumières et entièrement blanchi tel un gisant en trompe-l'œil, semble en passe de s'assoupir sur un autel ou sur la table de sa dissection. C'est à Vienne en 1796, que le nègre Solimane Angelo âgé de 75 ans, pourtant historien, mathématicien, philosophe et franc-maçon, confident de l'empereur Joseph et de l'impératrice Marie-Térèse d'Autriche, de Mozart et Haydn, fut suspendu par un crochet de fer planté dans ses côtes jusqu'à ce que mort s'ensuive, avant d'être écorché et empaillé pour être exposé publiquement en vitrine à côté d'animaux jusqu'en 1848.

Dans un encadrement de fenêtre agrémenté par un lot de victuailles, tel un décor de nature morte du xviii^e siècle, se distingue le buste d'un esclave masculin en chair et en os dans une pénombre lugubre, la tête ceinte par un masque de fer d'où jaillissent deux étincelles vives. Ce traitement était infligé aux esclaves afin qu'ils n'attendent pas à leurs jours en avalant du sable ou en se mutilant. Titre de cette nature morte au corps vif : « L'âge d'or hollandais. »

À Brazzaville en 1904, sur le lit d'une chambre d'officier français aux murs et mobilier garnis de trophées de chasses, de photographies de famille, d'animaux empaillés, de bibelots, de bottes militaires, soit toute la panoplie du colon tout-puissant, une femme noire est assise de dos, le buste dénudé, enchaînée par un carcan, le visage face à un miroir qui renvoie son regard. Elle reste là à regarder son reflet, en attente d'être violée. C'est la seule façon qu'elle a de nourrir sa famille.

Fichu noué sur la tête, une vieille femme assise immobile sur un tabouret au centre d'une sorte de ring et derrière des fils barbelés, un tesson de verre dans une main, un crâne humain dans l'autre, interpelle de son seul regard.

17. La composition d'*Exhibit B* a été pensée pour sa présentation en Belgique et en France.

18. Luderitz, Swakopmund et Windhoek.

Dans un camp de concentration de Hereros¹⁹, elle était chargée de curer des têtes décapitées et bouillies afin que les crânes puissent être envoyés à des instituts de recherche allemands.

Deux cierges allumés veillent la scène suivante, où décor et personnage congolais, propriétés exclusives du roi des Belges entre 1895 et 1908, semblent avoir été recouverts et figés par un nuage de cendre blanche. On découvre par la lecture pourquoi un homme, assis les yeux hagards, tend à bout de bras un grand cabas rempli de mains droites coupées : celles d'esclaves dont le quota de récolte de caoutchouc avait été jugé insuffisant. On les tuait alors d'une seule balle, qui valait reçu de la mutilation. Un bras manque à un petit crucifix de prière accessoire.

Beaucoup plus proche de notre temps, un jeune Somalien, Mariame Getu Hagos, âgé de 24 ans, arrivé en France seul et sans-papiers en provenance de Johannesburg. Il est là, assis sur un siège d'avion, bâillonné par un ruban adhésif, la tête inclinée sur une épaule, ligoté aux accoudoirs, les pieds liés. Une fiche signalétique très agrandie décline son identité, le lieu et la date de son étouffement par la police des frontières lors de son expulsion : Roissy-Charles De Gaulle, France, 1999. Mais ses yeux demeurent ouverts.

Le titre « Objet trouvé n° 1 et 2 » désigne deux demandeurs d'asile contemporains. Un réfugié congolais, trouvé près d'Avignon, en *t-shirt* noir et jean, portant le numéro 0435766 placardé sur le torse. Plus loin Alganesh T. venue d'Érythrée, débarquée sur l'île de Lampedusa et vivant aujourd'hui dans la région²⁰. Leur fiche signalétique d'inventaire précise en particulier qu'ils ne sont pas tuberculeux.

Au bout du chemin, Céleste Beryl Pieterse, le regard empreint d'une étrange douceur lasse, est assise à côté des attributs de la femme de ménage dans une sorte de cage à poules grillagée. Mulâtresse, elle a subi l'annulation du mariage de ses parents à l'avènement de l'*apartheid*. En bas à gauche, un panneau de signalisation indique : « Les Noirs ont été nourris »... or il n'y a qu'un individu dans la cage. Cette mention pourrait aussi suggérer, malicieusement cette fois, que les interprètes se sont effectivement repus de chaque visiteur.

Passé le rideau de ce barnum²¹ tragique et avant le retour à la lumière aveuglante de juillet à Avignon, on débouche dans un autre sas qu'on pourrait qualifier de « décompression ». La parole des interprètes est affichée aux murs sous leur portrait photographique en noir et blanc. L'un après l'autre, ils révèlent laconiquement et à leur manière, des tranches de vécus du racisme, de la ségrégation, de la discrimination, ainsi que la fierté de leur présence ici

19. Le massacre des Hereros et des Namas est aujourd'hui considéré comme le premier génocide du XX^e siècle (GEWALD 2004).

20. Ces identités peuvent être fictionnelles ou réelles, au choix des performeurs.

21. L'ironie de l'histoire nous révèle qu'un certain James Anthony Bailey, héritier du cirque Hachaliah Bailey, s'est associé avec le resté célèbre Phinéas Taylor Barnum pour fonder le Barnum-Bailey Circus en 1881, fameux pour son *greatest show on earth*...

et de leur africanité noire. Comme avant de s'effacer définitivement derrière leurs seules images avenantes sur papier, et sur le ton du plaidoyer magnanime, ils en appellent encore à ce public malmené par leurs regards insoutenables, pour plus de considération d'eux-mêmes et d'une histoire refoulée.

Un chemin de croix

Ces dispositifs visuels et sonores concourent à faire d'*Exhibit B* une cérémonie sacrée, sur fond de révélation et d'oraison. En référence aux mansions du théâtre médiéval, ou, plus près de nous, au *pageant*²², ils constituent les douze stations du chemin de croix d'une autre version de la Passion, selon Brett Bailey celle-là. Douze tableaux vivants²³ distincts les uns des autres, chacun illustrant un épisode de la longue martyrologie noire africaine, jalonnent un parcours sans balises sur un sol meuble. Devant chaque scénette, un cartouche artistique doublé d'une notice explicative permet l'identification de chaque œuvre, la compréhension ainsi que la situation historique et géographique de l'image qui s'apparente aussi à un pictogramme du film de la martyrologie noire.

Tel un père de l'Église — et de famille dans celle des Célestins pour ses interprètes²⁴ — le metteur en scène et scénographe a conçu un chemin de compassion autant symbolique que cérémoniel, commémorant le calvaire des peuples noirs sous l'oppression coloniale comme celui d'individus en prise avec une discrimination actuelle, et propice à une communion intense avec les souffrances historiques relatées. En somme, une œuvre qui exsude une référence criante à la liturgie chrétienne. Étreint par le *pathos* acoustique, le spectateur progresse étape par étape dans une démarche à la fois physique et spirituelle, cognitive et introspective, purgatoire et purificatrice. Disposées devant chaque scénette, deux chaises rituelles en bois autorisent un stationnement momentané, pour l'abattement, la prière, et la contrition²⁵.

22. Mot anglais tiré du moyen latin *pagina*, au sens de scène ou extrait de pièce. Se dit d'un spectacle formé de tableaux réunis par un lien dramatique et destiné aux fêtes populaires (BORDMAN 1987 : 20).

23. *Exhibit B* présentée à Bruxelles, <<http://www.kvs.be/index2.php?page=program&vsid=679&lng=FR>> comptait aussi douze stations. Ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle que le chemin de croix à quatorze stations va s'imposer peu à peu dans les couvents franciscains, et avec l'appui des papes, se répandre dans les églises monastiques et paroissiales.

24. B. Bailey est présent en permanence sur le lieu d'*Exhibit B*, soutenant physiquement et moralement, tel un véritable *coach*, « ses » interprètes lors de leurs pauses et tout au long des sessions de visite (à Avignon, dix de 20 minutes environ chacune, cinq le matin, cinq l'après-midi).

25. Selon la théologie thomiste, la contrition est « une douleur voulue de nos péchés jointe à la résolution de nous confesser et de donner satisfaction », qui sous-entend « une double douleur, une douleur de raison qui est la détestation du péché qu'on a commis, et une douleur de sensibilité qui est la conséquence de la première » (Saint Thomas d'Aquin 1266-1273, *Somme Théologique*, supplément, qu. 1., art. 1).

Le dispositif d'*Exhibit B* pourrait aussi être entrevu à la lumière de la conception de l'expiation dans la théologie calviniste qui constitue l'un des deux fondements de l'identité afrikaan. Dans l'Église catholique, le chemin de croix christique est envisagé comme un parcours de conversion et de quête du pardon divin. Il consiste pour un fidèle, en un moment de réflexion, de prière et de pénitence²⁶.

Des regards croisés

L'artiste a scénographié des dispositifs plastiques en mobilisant, comme pour ceux des premiers tableaux vivants datant du milieu du XVIII^e siècle, à la fois des codes de représentation propres au théâtre (pantomime, décor, scène, accessoires, éclairage) et divers mediums artistiques (plastique, peinture, sculpture, photographie, performance, récit littéraire).

À l'instar d'un artiste classique, B. Bailey a savamment élaboré l'iconographie de chaque tableau, en accommodant et multipliant accessoires fortement symboliques, couleurs, jeux d'ombres et lumières. Sa transmutation de corps réels en matériaux de sculpture ou de peinture apparaît comme un trait d'union, une oscillation entre *mimèsis* et représentation. Dans plusieurs tableaux, B. Bailey fait un usage pictural du corps comme Vanessa Beecroft lors de sa performance « VB 61 Still Death ! Darfur still Deaf ? »²⁷ produite à la Biennale de Venise en 2007 où les corps noirs d'une trentaine de femmes soudanaises, étendus sur un parterre blanc et apprêtés uniformément au moyen d'un enduit noirâtre, forment un seul support à peindre et sont aspergés de peinture rouge à la manière d'un *action painter*. Mais au lieu du contraste coloré rouge/noir à la symbolique évidente, B. Bailey use de l'opposition noir/blanc non moins signifiante, d'un bleu emprunté à Yves Klein sur la Vénus hottentote et d'un noir très saturé et luisant sur les quatre têtes chantantes. Ce mode opératoire est d'ailleurs tout à fait similaire à la « photographie mise en scène », déjà au XIX^e siècle, encore au XXI^e. Longtemps décriée à cause d'un usage autre que celui de saisir l'instantanéité, et donc une certaine « vérité », la photographie mise en scène a définitivement fait entériner sa part d'arrangement depuis l'avènement du numérique²⁸.

26. Dans l'Église catholique, la pénitence appartient au sacrement qui a pour objet le pardon des péchés : c'est le sacrement de pénitence et de réconciliation (dit communément confession) qui comprend également la contrition et la confession des péchés. La pratique du chemin de croix est liée à l'indulgence selon les conditions normalement établies par l'Église.

27. <<http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>>. On notera au passage les jeux de mots avec *still life* (nature morte) et entre *death* (mort) et *deaf* (sourd).

28. Voir C. BUIGNET & A. RYKNER (2012 : 14) et l'exposition *Dans l'atelier du photographe-La photographie mise en scène (1839-2006)*, 9 novembre 2012 au 10 février 2013, <<http://www.bourdelle.paris.fr/fr/exposition/dans-latelier-du-photographe>>.

Pour raconter des histoires ou inventer des fictions, les photographes-metteurs en scène usent de corps en décors et d'accessoires pouvant être retouchés à la peinture, associant différents registres tels que l'ambiguïté et la théâtralité, dans des dimensions tant esthétiques que politiques. La contemporanéité de cette pratique apparaît dans des travaux de Jeff Wall et Cindy Sherman qui réalisent des mises en scène inspirées de tableaux peints célèbres, ainsi que ceux de Joel Peter Witkin fasciné par la monstruosité. Plus récemment, ceux de la photographe américaine Sarah Small l'ont conduite à produire à partir de 2009 *Tableau Vivant of the Delirium Constructions*, dont le dernier, rassemblant 120 participants, a été présenté par l'artiste au Skylight One Hanson building de New York en 2011 comme une « incarnation performative » d'une série de photographies²⁹.

B. Bailey se conforme à la définition du théâtre énoncée par John Cage : « [...] le théâtre est quelque chose qui engage à la fois l'œil et l'oreille. Les deux sens du public sont la vue et l'ouïe. Le goût, le toucher et l'odorat, sont des sens plus intimes »³⁰. Mais contrairement au théâtre, le tableau vivant dispose le corps en inaction. Ici, les figures centrales ou allégoriques sont toutes des individus noirs africains en chair et en os, parfaitement et dignement immobiles, qui ont été choisis par l'artiste après un *casting* avignon-nais³¹. En parfait scénographe, ce dernier sait jouer de l'effet de réel et de présence, du sublime et du *pathos*. Même si les interprètes sont parfaitement immobiles, le visiteur peut éprouver le sentiment d'assister à la situation représentée, « d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté à un événement aussi vrai que nature » (Pavis 1987 : 141-142), « [...] où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens » (Artaud 1964 : 193).

Puis au fur et à mesure, *Exhibit B* provoque une émotion à même d'extraire celui qui l'éprouve, des limites habituelles de sa perception du beau pour le plonger dans l'horreur et l'effroi : l'œuvre veut rendre le visiteur captif de sa relation avec l'image immobile, tenu d'encaisser sa cruauté et sa tyrannie. Par des modalités propres au théâtre, capables de stimuler et d'amplifier les émotions, elle suscite et exacerbe chez le public des sentiments naturels de honte et de culpabilité, afin de provoquer la *catharsis*. Ici, la théâtralité de l'œuvre correspond à la manière d'Antonin Artaud de penser un théâtre devant exalter la force primitive et souveraine de la scène comme lieu de possession et de transe.

Le principe est simple : devant un public restreint et en situation inconfortable, douze individus apparemment neutralisés, naturalisés, présentent leur corps statufié. Ils doivent investir le corps d'un autre, absent, en n'ayant pas droit à la parole, ni au geste. L'usage artistique du corps comme corps

29. Voir <<http://sarahsmall.com/tableau-vivant>>.

30. Interview de John Cage par Marcel Alocco, trad. par Ben Vautier et Marcel Alocco, « L'événement Happening », *Identités*, 1966, pp. 13-14.

31. Brett Bailey a sélectionné ses « performeurs » en organisant un *casting* dans chacune des huit villes où il a produit *Exhibit A* puis *Exhibit B*. Seuls les chanteurs ont participé à toutes les réitérations.

de l'œuvre, comme corps-à-corps, comme interface par excellence d'une relation entre acteur-performeur et spectateur, n'est pas nouveau. Leur disposition statique et mutique semble permettre la meilleure atteinte possible des fantasmes corporels, car ils offrent une confrontation sensorielle exclusive inégalable.

Parallèlement au grand mouvement de revendications féministes, c'est dans les années 1960 que la performance, l'installation et le *happening* ont concouru à une « mise en corps » de l'art, singulièrement avec des œuvres produites par des femmes où le corps, à la fois sujet et objet, devenait instrument de questionnement identitaire. C'est à même le corps que s'inscrivent des *habitus* perceptifs, des savoir-faire acquis, des effets de conditionnement rendant inséparables l'intime et le politique. *Exhibit B* pose la question de leurs origines parmi les instances de pouvoir, d'obéissance, de hiérarchisation.

Même si le corps lui-même devient objet d'action en quête d'effets cathartiques aussi bien chez l'acteur-performeur que chez le spectateur, Bailey ne renonce pas à la prétention de beauté, contrairement à l'actionnisme viennois par exemple. L'artiste incarne sa critique virulente d'une mémoire refoulée et d'un racisme non conscient ou consenti, par l'entremise d'autres corps assurant « la provocation de la chair [...] l'imposition du dégoût ou de l'horreur, le jaillissement spectaculaire du refoulé » (Le Breton 1990 : 100). C'est ce qui peut expliquer le lien étroit qu'il instaure entre lui-même et ses interprètes à qui il délègue la performativité d'*Exhibit B* et qu'ils sont en mesure de mettre corporellement en œuvre, contrairement à lui.

Le corps noir vivant n'est plus jeté en pâture, mais à la figure du visiteur blanc³² inhibé par surprise et par sa mise forcée en position d'infériorité. Isolé en contrebas, sans échappatoire, soudain seul avec ses incertitudes, ses craintes, ou pis, son ignorance, le visiteur capturé n'est plus en mesure de sauver la face. La situation est inversée : c'est maintenant le voyeur qui est la proie de l'Autre prenant inmanquablement le dessus par son regard fixe et résolu, au spectacle de la gêne, de la honte, de la culpabilité, du désarroi et même de l'effondrement du voyeur. De corps-objet, l'Autre devient corps-sujet. Car ce sont bien ces configurations et relations que B. Bailey met en œuvre avec *Exhibit B*.

L'expérience d'*Exhibit B* donne à réfléchir sur les interactions entre image et performativité, puisque des acteurs immobiles représentent des personnages tous historiques et/ou simulent leur présence, selon la perception qu'en a le public. Sans doute par nécessité, Brett Bailey utilise fréquemment la formule installation-performance pour désigner le genre auquel rattacher

32. Le public à Avignon fut majoritairement composé de Blancs. Cependant, le bouche à oreille contribua certainement à attirer plus de Noirs, dont beaucoup de proches des performeurs, vers la fin de la période de production d'*Exhibit B* (Observations effectuées par une performeuse pendant la période de production d'*Exhibit B*, après questionnement auprès de ses collègues en ce sens).

son œuvre. Face à la difficulté de définir la performance³³, on repèrera surtout, ici, la volonté de produire un violent effet de réel en outrepassant des conventions trop figées, et l'effectivité d'une (in)action en train de se produire, doublée des effets qu'elle provoque dans le réel. En imposant l'immobilité de l'interprète et une mobilité du spectateur réduite à un chemin de croix, une inégalité de position avec le premier en surplomb toisant le second, et une barrière entre les deux, B. Bailey a déterminé une interaction exclusive entre public et performeur : le seul « échange » de regards.

La dimension performative d'*Exhibit B* se mesure à sa capacité de faire advenir le vivant dans le non-vivant, la vie par-delà la mort, en condensant un essentiel de savoir-faire puisé au sein de différentes disciplines artistiques représentationnelles. Ce pouvoir est résolument dévolu à la capacité de regard et de soutien de chaque performeur. En principe, celui-ci ne joue pas un personnage mais accomplit une action, étant lui-même le matériau de l'œuvre. Or ici, il fait les deux, de manière répétitive lors d'une succession de séances, pendant plusieurs jours d'affilée, tout en n'étant pas l'artiste signataire de l'œuvre.

Beaucoup de littérature a été produite à propos du regard et de sa fixité. Car c'est ce seul moyen de communication entre l'interprète et le visiteur qui est imposé par l'artiste, dans le rapport frontal qui sépare le regardant et le regardé. Pour paraphraser ironiquement l'assertion célèbre de Marcel Duchamp (Schuster 1957 : 143), « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », mais à prendre ici dans un tout autre sens, car les regardeurs sont dans le tableau, comme les visiteurs ne sont pas au zoo mais participent au zoo.

Du 14 mars au 31 mai 2010, la pionnière Marina Abramovic propose au MoMA de New York la performance *The artist is present*, où elle siège perpétuellement immobile, en vis-à-vis égal des quidams visiteurs qui se succèdent, de l'autre côté d'une simple table qui établit distance et relation dialogique réduite au regard. Avec *Exhibit B*, le regard soutenu du performeur traduit sa position de domination, renforcée par sa situation le plus souvent en surplomb, et garantit l'inversion des rôles. « S.E. 2009 »³⁴, du plasticien Hamid Maghraoui³⁵, soit une télévision disposée à hauteur domestique au milieu du chœur de la chapelle des Pénitents bleus de Narbonne et diffusant la grand'messe de l'info, procède de la sorte en inversant les rôles du téléspectateur et du présentateur vedette de journal télévisé. Ce dernier, habituellement prolix, maintenant immobile, mutique et le regard

33. À cause de confusions dues aux problèmes de traduction entre le français et l'anglais (*art-performance* correspond à *live-art* et art vivant à *performance*), mais surtout de par sa nature originellement transgressive des catégorisations disciplinaires.

34. S.E. pour Stéphane Etienne, alors présentateur sur FR3.

35. Coproduction : L.A.C. de Sigeon/Galerie *Chantiers Boîte Noire*, 25/02-25/04 2009, chapelle des Pénitents bleus, Narbonne (France).

fixe, sème le trouble chez le voyeur se découvrant pris pour cible, même si un écran de verre les sépare. C'est le semblable derrière le présentateur qui se manifeste aux yeux du téléspectateur interloqué. Ici, derrière chaque personnage figuré, plusieurs singularités de l'Autre regardent un dissemblable venu pour jouir d'un exotisme qui se laisse habituellement voir en pareil lieu, mais n'y parvenant plus, se déroband, s'effondrant même.

Ce comportement a entraîné des réactions diverses chez les acteurs-performeurs au spectacle de l'improvisation des spectateurs, en situation d'autoreprésentation contre leur gré. Certains ont confié avoir pleuré sous l'effet d'une réaction cathartique en chaîne pour ainsi dire, à la vue de la détresse de visiteurs, demeurés prostrés sur une chaise et en larmes, ou sujets à des convulsions.

Une intersubjectivité tripartite

La présence et la singularité corporelles des performeurs, dénuées de toute gestuelle interprétative, excepté les consignes de poses et la nature de leur regard, constituent le *supra-medium* d'*Exhibit B*. À propos des œuvres de l'artiste Vanessa Beecroft, représentant les imaginaires d'un Moi féminin pluriel en disséminant des corps de femmes vivantes, similaires tels des *clones* en apparence, immobiles à même le sol, Catherine Cyr (2004 : 135-136) écrit : « Dans ce déploiement silencieux d'un "je" démultiplié, et malgré l'effet de distance, [...] se tisse une relation intersubjective entre le spectateur, les participantes, l'imaginaire de l'artiste et le "corps" de l'œuvre. »

Cette affirmation peut parfaitement correspondre à *Exhibit B*, même si le sens et les modalités des œuvres considérées diffèrent. Chez B. Bailey, malgré les contraintes de transformisme, de silence et d'immobilité, l'unicité persiste et peut se percevoir dans chaque regard, dont la nature permet l'expression de « l'âme » individuelle. Chez V. Beecroft, « [...] en dépit de l'obéissance à un strict tracé performatif, en dépit du silence imposé et du port de vêtements, coiffures et accessoires semblables, chacune des figurantes finit-elle par laisser transparaître sa différence, son unicité. [...] Au-delà de l'effet d'uniformisation de la composition plastique, malgré la retenue et la distance imposées, apparaissent donc en filigrane quelques dissonances : un regard dérobé, un soupir, une myriade de petits gestes révélant le caractère distinctif de l'inscription corporelle de tout être-au-monde » (Cyr 2004 : 135-136). Chacun contribue à la fois à la représentation d'autrui et à sa propre représentation.

Exhibit B témoigne d'une intersubjectivité tripartite, à la fois singulière, celle de B. Bailey, et multiple, celles des performeurs et des spectateurs. Car contrairement aux « participantes » des œuvres de V. Beecroft, les acteurs-performeurs de Bailey apparaissent comme des corps investis à la fois dans une fonction de simulation et de stimulation. Ils effectuent un exercice de

FIG. 1. — « CÉLESTE BÉRYL PIETERSON »

Festival d'Avignon 2013. C. Raynaud de Lage.

FIG. 2. — « L'ÂGE D'OR HOLLANDAIS »

Festival d'Avignon 2013. C. Raynaud de Lage.

(re)substancialisation (*ibid.* : 133) de leur identité, du Moi, dans une temporalité qui ne coïncide pas avec celle de l'expérience du visiteur. En effet, et leurs témoignages à ce sujet le confirment, le processus fonctionne progressivement et différemment dans la durée des séances répétées chaque jour, et plusieurs jours à la suite. Cet enjeu résolument déterminé par B. Bailey pour ses acteurs-performeurs, sorte d'art-thérapie, constitue également une fonction importante de l'œuvre d'art³⁶. Leur tenue vestimentaire et la référence aux événements dramatiques dont il est question veulent interdire la situation privilégiée du voyeur ou regardeur à l'égard de l'œuvre. « Ainsi, au désir ou au plaisir de la contemplation se substitue chez le spectateur une tenace impression d'inquiétante étrangeté. [...] Une intersubjectivité qui, dans l'éphémérité de la séance, renvoie le spectateur à ses propres imaginaires du corps, à ses repères intimes, à la fragile négociation qui ne cesse de se jouer entre sa corporéité et son identité [...] » (*ibid.* : 135).

36. La plupart des performeurs interrogés en juillet 2013 à ce sujet ont confirmé l'efficacité de leur expérience (témoignages de Nathalie, Joséphine, Mamadou, Diyé, Kévin, Constant, Adama, Thomas, Marie-Claude, Pierre, Aretha, Raby/Anta.)

Exhibit B consiste en une ritualisation de la Passion négro-africaine par des procédés d'ébranlement et d'interrogations identitaires réciproques, particulièrement suscités par l'effet de miroir qu'elle induit. Ses propriétés artistiques se manifestent à plusieurs endroits. Elles apparaissent dans le décalage entre chaque texte narratif garantissant une compréhension première du sujet, et la textualité relative de chaque tableau vivant. B. Bailey, entérinant l'ignorance du spectateur, a mis en place un dispositif de représentation permettant un double accès au sens qu'il révèle, en articulant des simulacres statiques à des récits historiques. Puis, l'imbrication de codes culturels et artistiques sème le doute et une panique blanche face à des images insolites. À l'origine pratique théâtrale combinée à la représentation picturale, le tableau vivant est, ici, utilisé à dessein comme un vecteur inopiné de l'image, surprenant, pour tenter de vaincre la récurrence d'une ignorance ou d'une indifférence. Enfin, une relation strictement visuelle est imposée par l'artiste entre ses performeurs-sujets et un spectateur-objet, aussi sujet en fin de compte, à même de revigorer leur estime de soi pour les premiers, de déclencher la gêne, la honte et le désarroi pour le second.

Partant du présupposé racialisé établi sur la couleur de peau, *Exhibit B* dialectise, par intrication et interférence, des résonances, contrastes, paradoxes, inversions et ambivalences pour subvertir la perception par l'ambiguïté et l'équivocité : la théâtralité est dépourvue de gestuelle, la performance habite l'installation³⁷, le regardeur devient le regardé, le Noir toise le Blanc, le vivant modélise le mort, l'horreur est sublimée en une « terrible beauté », le regard lutte contre la cécité, la performance s'effectue sans action et sans l'artiste, le regardeur devient objet, la figure spectrale se substitue au corps vivant.

À l'étude de la production artistique contemporaine de tableaux vivants, « d'œuvres transgenres », le critique Jean Max Colard (2012) soutient que nous serions « [...] en présence non pas tant face à des corps qu'à des spectres [...] à un présent non présent, l'être-là d'un disparu ou d'un absent, [...] en quelque sorte à une *hantologie* spectrale ». À la fin de la performance de V. Beecroft à Venise, les trente femmes maculées de « sang pictural » se relèvent lentement telles des revenantes. Dès lors, doté des pouvoirs d'un chamane-exorciste, B. Bailey serait non seulement l'intercesseur de la présence d'esprits d'ancêtres appelés à venir hanter la conscience du visiteur, mais aussi le maître d'une cérémonie rituelle devant conduire à la *catharsis*, et du spectateur et du performeur. Cette posture n'est pas sans rappeler la théâtralité prônée par Antonin Artaud (1964 : 193), aspirant à un théâtre capable de « remettre l'humain en relation avec la force tragique de l'existence », un retour à une communication originelle et ritualisée de l'être à l'objet. À la fin du parcours déambulatoire cathartique dans l'œuvre, l'artiste a pris soin d'aménager un temps et un espace de réconciliation, à la fois personnelle et du visiteur avec les performeurs, qui renvoie à une phase de processus psychanalytique : des

37. L'installation persiste à relever du régime de production d'un objet artistique, contrairement à la performance.

portraits photographiques de chacun d'eux et un témoignage écrit de leur expérience de racisé sont affichés dans un « sas de décompression » qui précède la sortie de l'exposition. Chaque visiteur peut alors, lui aussi, faire part du sien sur un livre d'or.

Jean Max Colard (2012) s'interroge à propos des tableaux vivants contemporains, « genre artistique intermédial », qui n'est pas nouveau. À l'ère des flux et hybridations de toutes sortes, ne dénote-t-il pas « un paroxysme de l'hybridité contemporaine, du franchissement des frontières, de la pluridisciplinarité » ? Ne serait-il pas un « mode de partage du sensible qui correspondrait au régime esthétique contemporain » (*ibid.*), après la mort annoncée de l'Esthétique, « [...] une mise en scène ou mise en creux de la société du spectacle devenue société du spectral, une version fantômale du spectacle vivant » (*ibid.*).

La profusion de modalités artistiques et la foison de schèmes, pouvant être perçues comme une débauche ou encore une surenchère spectaculaire, mettent en question l'intentionnalité qui sous-tend *Exhibit B* et l'imaginaire de l'artiste. À la manière de la performance mercatique, qui pour stimuler le comportement de sa proie ferait du corps vivant une « tête de gondole », le quantitatif déployé ne vise-t-il pas à conjurer la déficience, à la fois de la mémoire collective et du genre artistique unique ? *Exhibit B* relèverait alors de la performance dans une double acception du terme, celle qui renvoie à la notion de prouesse, et celle véritablement artistique effectuée par les performeurs. Dès lors, et à l'instar de nombreux critiques, même si sa logique implique le chevauchement interdisciplinaire et une pléthore d'artistes originaires de disciplines diverses s'adonnant aujourd'hui à l'art-performance, il est permis de se demander si ce genre n'a pas dévoyé la transgression de l'académisme en un académisme de la transgression. Le sens politique de la dimension performative revendiquée par B. Bailey, contrariera-t-il la réduction de l'art à des objets que le(s) monde(s) de l'art et le marché peuvent « phagocyter », quand déjà, c'est le mécénat notamment de Total et Areva qui a permis la production d'*Exhibit B* en France ?

On peut encore s'interroger à raison sur le caractère *kitsch* d'*Exhibit B*, dès lors que l'œuvre aspire à fonctionner tels les zoos humains et leurs avatars, dans la « culture de masse ». En outre, l'œuvre fait montre d'emphase par une (sur)abondance de modalités, d'accessoires symboliques, comme de *pathos*. Propriétés qui font écueil à une réception au-delà d'un sentimentalisme larmoyant dont le cinéma hollywoodien s'est fait une spécialité : « Il parodie la *catharsis* [...] se mêle à tout art comme un poison [...] » (Adorno 1974 : 330-331). Cependant, même s'il a été assimilé à un « antiart » (Moles 1971), le *kitsch*, à un second degré, peut avoir été sciemment usité. Il revêt alors une connotation positive depuis que les artistes du *pop art* s'en sont appropriés les thèmes, et depuis qu'il apparaît bien souvent dans la création contemporaine populaire ou savante comme instrument subversif du paradigme de l'art. L'avenir dira si le modèle de B. Bailey à deux références essentielles, inspiré de deux pratiques culturelles populaires — l'attraction

de cabaret et le chemin de croix —, en plus de combler le fossé qui sépare l'art de la vie, réussira la gageure de (ré)concilier art majeur et art mineur.

Comment ne pas penser aux desseins de la Commission vérité et réconciliation, telle celle engagée sous l'égide de Desmond Tutu dans l'Afrique du Sud postapartheid pour contribuer à la (re)création d'un lien social national dans « la nation arc-en-ciel », et selon « la conception de la Justice sud-africaine [...] qui considère les dommages à la fois pour la victime et le bourreau dont l'humanité demeure toujours prise en compte quel que soit son crime, contrairement à celle de l'Amérique sous-tendue par la Loi du Talion »³⁸. Car *Exhibit B* instruit à charge, informant sur des événements qui émeuvent et révoltent à coup de ses pièces à convictions³⁹, mais n'a pas prévu d'instruction à décharge, si bien que beaucoup de visiteurs achèvent le pèlerinage fortement secoués, effondrés ou en pleurs. Sous l'effet d'une *catharsis* dont la purgation passionnelle n'est pas distanciée, ils se confondent en « j'ai honte » ou « pardon », inscrits sur une feuille blanche proposée en guise de livre d'or dans le sas de décompression, ou même chuchotés fuitivement aux interprètes. Il est troublant qu'en public, B. Bailey se défasse en se réfugiant derrière sa stricte posture d'artiste de théâtre expérimental⁴⁰, si « total » soit-il, pour balayer la question de sa responsabilité⁴¹ quant au procédé qu'il instaure de force sous couvert d'art, et à ses conséquences psychiques sur les proies de son spectacle. Par pudeur, volontarisme, ou désinvolture ?

Un début de réponse pourrait être sa référence à « l'herméneutique du sujet » de Michel Foucault (2001) que l'artiste nous a confirmée en aparté. En outre, Nathanael Vlachos⁴², doctorant en anthropologie sociale et culturelle à la Rice University texane de Houston, avance que Brett Bailey, qui n'hésite pas à confesser publiquement son histoire personnelle raciste sur fond d'*apartheid*, aurait entrepris au moyen du théâtre qu'il produit et dirige, un processus de résolution du conflit avec sa propre subjectivité raciale — qui correspondrait à une « sublimation » ou à une « réparation » freudienne — en nouant des relations dialogiques avec une grande variété de membres d'autres groupes ethniques (Vlachos 2013).

38. A. M'Bembe, « Comment penser le nouveau désordre mondial ? », conférence-débat sur la question tenue à Avignon dans le cadre du *Théâtre des idées*, Festival d'Avignon, 18 juillet 2013.

39. Là encore le substantif *Exhibit* est utilisé selon une double acception : pièce à conviction et présentation publique, exposition.

40. Au tournant des années 1980-1990, où l'Afrique du Sud est notamment influencée par la contre-culture nord-américaine des années 1960, Brett Bailey, tel un anthropologue fasciné par le rituel et la transe, part dans un petit village de l'est du pays étudier les secrets et les cérémonies d'un chamane guérisseur, Sangoma. Il a également voyagé en Inde et à Bali avec la même curiosité.

41. Posée à B. Bailey lors de sa rencontre avec le public, le 18 juillet 2013 au Foyer du spectateur dans la cour de l'ancienne école d'art.

42. Voir <<http://static1.squarespace.com/static/53610de0e4b0a78001c5b463/t/53612e77e4b088f0b626c1af/1398877815086/Brett+Bailey%27s+Traveling+Human+Zoo.pdf>>.

Une telle œuvre, qui traite autant du regard sur l'Autre que du voyeurisme, fait aussi penser à la capture et à la diffusion quotidiennes d'images numériques autant d'autrui que de soi-même sur les réseaux sociaux, par une génération qui a émergé seulement au début des années 1990. Même si les exhibitions se sont taries dans les années 1930, on peut se demander si elles ont véritablement cessé. En réalité, la pratique du tableau vivant n'est tombée en désuétude que dans le domaine artistique. Ailleurs dans l'univers social urbain, le genre a été perpétué en vitrines par exemple, à leur manière, par des travailleuses du sexe, par exemple dans le quartier San Paoli à Hambourg ou le *district* rouge d'Amsterdam. L'artiste Colette Justine s'en est d'ailleurs fortement inspirée pour sa pièce *Paranoia is Heightened awareness as Joan of Arc*⁴³, tout comme sa consœur Sylvette Ardoino y fait allusion directe par *Art dans la rue* à Saint-Étienne en 2002. Encore plus près de nous et de plus en plus fréquemment ces dernières années, des performeurs de rue simulent des statues minérales. Cette pratique n'a-t-elle pas aussi muté en entreprises toujours autant voyeuristes, mais cette fois motorisées et *in situ* ? En effet, les nouvelles exhibitions telles que des « safaris humains » en Inde ou au Pérou⁴⁴ attirent toujours plus d'amateurs de divertissements exotiques qui ne sont plus seulement des Blancs, mais aussi les épigones de toutes les classes embourgeoisées de la Planète. Car un des effets de la globalisation est bien l'uniformisation en zones urbaines, des désirs, us et coutumes, sous-tendus par une hégémonie des valeurs capitalistes.

Une ontologie d'*Exhibit B*

Comme pour en finir avec les relents du paradigme romantique de l'art, la philosophie nominaliste de Nelson Goodman met l'accent sur la dimension cognitive et inventive des œuvres d'art. Considérées comme des systèmes symboliques, il propose une approche rationaliste de procédés par lesquels les comprendre, délaissant au passage la notion du beau ainsi que le problème des normes d'évaluation esthétique. Dès lors, l'art comme les sciences sont capables de produire des échantillons de phénomènes, puis des versions physiques du monde, concordantes ou concurrentes. Or, et comme d'autres

43. *Paranoia is Heightened awareness as Joan of Arc* de J. Colette, window, 1978, <<http://whitehotmagazine.com/articles/october-2012-interview-with-lumiere/2658>>.

44. Des organisateurs de voyages irresponsables emmènent des touristes photographier des populations isolées dans l'Amazonie péruvienne, menacées de disparition, voir l'article de D. Hill, « Human safaris' pose threat to uncontacted Amazon tribe », *The Guardian*, 25 February 2012, <<http://www.theguardian.com/world/2012/feb/26/human-safari-threat-amazon-tribe>> ; « Pérou. Le scandale des "safaris humains" gagne l'Amazonie », *Courrier international*, 2 mars 2012, <<http://www.courrierinternational.com/article/2012/03/02/le-scandale-des-safaris-humains-gagne-l-amazonie>>.

philosophes après lui⁴⁵, N. Goodman (1990 : 147) se démarque d'une ontologie physique des œuvres d'art pour privilégier l'analyse de leurs modes de fonctionnement. La distinction qu'il établit entre œuvres « autographiques » et « allographiques » repose précisément sur la notion d'authenticité qui est cruciale pour les premières et impropre pour les secondes. Celles-ci existent par un fonctionnement symbolique selon deux modes. Le premier, celui de la notation, résultat d'un processus de réduction, confère à l'œuvre des propriétés constitutives ou intrinsèques, prescriptives pour l'autre ; le second, celui de l'exécution, consiste en une occurrence de l'œuvre, dont les propriétés sont contingentes ou extrinsèques.

L'étude descriptive et analytique d'*Exhibit B*, menée jusqu'ici, fait apparaître une œuvre qui relève à la fois des régimes allographique et autographique, selon un fonctionnement mixte tel que Gérard Genette (1994 : 109) l'a envisagé. En effet, l'œuvre de B. Bailey est une itération qui s'inscrit dans une trilogie à plusieurs occurrences et s'exécute selon un ensemble de prescriptions établies par l'auteur, qui s'apparentent parfaitement à la dénotation de Genette, équivalent amplifié de la notation goodmanienne plus restreinte. En outre, les acteurs-performeurs, le lieu de production et des éléments de décor sont renouvelés à chaque itération. Ce sont les performeurs des tableaux vivants et la présence continue de B. Bailey à toutes les séances qui confèrent à *Exhibit B* son caractère autographique, si l'on considère également la « participation performative », même involontaire de chaque visiteur, comme composante de l'œuvre.

Avec la prétention d'avoir élaboré une approche anthropologique universelle des objets dits artistiques, Alfred Gell propose de situer l'œuvre d'art au carrefour d'un faisceau de relations entre agents faisant montre d'intentionnalités (*agency*). Le cadre théorique qu'il élabore fait référence à plusieurs courants de pensée, tels la sémiotique de Peirce (1978, 1993), la phénoménologie d'Husserl (1970, 1983) et même la conception de l'art de Duchamp. L'ontologie artistique de Gell (2009) se base sur l'étude des enjeux relationnels noués autour d'un objet d'art dans un contexte historique et social déterminé.

Les propositions de Nelson Goodman et d'Alfred Gell, dans la lignée de leurs prédécesseurs — John Dewey (2005) et Ludwig Wittgenstein (1992) — nous semblent faire apparaître des perspectives intéressantes pour réviser la conception de la conservation des œuvres d'art contemporain, si l'on admet que cette activité consiste principalement à les conditionner pour leur réactivation dans le temps actuel de leur réception, tout en préservant leur intégrité formelle. En effet, la re-connaissance de l'artisticité de l'œuvre à l'aune des conditions particulières de son fonctionnement et des intentionnalités dont elle est le vecteur, permettrait de mieux la caractériser en tant

45. En France, Gérard Genette, Jean-Pierre Cometti, etc.

que production unique et singulière, que l'examen de ses qualités d'objet et de son profil axiologique, qui lui, rend plus compte des raisons de sa patrimonialisation ou de sa fétichisation « C'est dire que l'œuvre, dès lors, a cessé d'être un objet ; *elle est processus et événement*. Une philosophie de l'usage est bien plus proche des conditions de l'expérience esthétique en ce que précisément, elle intègre les modes d'activation, au lieu de se limiter aux suggestions de l'objet » (Cometti 2012 : 176)⁴⁶. C'est déjà ce que suggérait en son temps le déplacement par Nelson Goodman de la question de l'art : quand y a-t-il art ?

Mettant à mal autant le spectateur que la définition de l'art, on l'aura compris, l'épicentre d'*Exhibit B* taraude sur la question du rapport à l'Autre et sur la place de l'auteur, du récepteur, comme de l'interprète. Dans un contexte artistique, l'œuvre propose une expérience de franchissement des limites de l'*épistémè* (Foucault 1966), des rives des cosmologies naturaliste et animiste, par l'imbrication de pratiques rituelles à l'aune des croyances de l'une et de l'« être au monde » de l'autre. Elle veut conduire le spectateur à embrasser l'idée que l'Autre doit être moins défini par des propriétés intrinsèques apparentes ou stigmatisées, que par des relations dont il a une similaire capacité d'entretien et une intériorité soulignée ici par l'immobilité des corps, leur apprêt et l'intensité des regards. Reste à savoir si elle y parviendra, au risque d'une spectacularisation outrancière et d'une théâtralité pouvant conduire à l'oblitération de l'art, pensions-nous en juillet 2013, avant la poursuite de son périple européen.

Exhibit B controversée

Après *Exhibit A*, *Exhibit B* a poursuivi son itinéraire en suscitant majoritairement des commentaires très positifs, excepté des réactions négatives et même très violentes telles que celles ayant conduit un collectif d'associations à en réclamer la censure publique en novembre 2014 à Paris. Pourtant l'œuvre présentée peu avant à Poitiers⁴⁷ et à Paris déjà au 104 en novembre 2013, n'avait soulevé aucune critique. Une pétition en ligne et des manifestations houleuses sont parvenues jusqu'à la suppression de représentations⁴⁸ par les organisateurs. Il est symptomatique que les critiques les plus vindicatives en Europe ont été géographiquement différentes et mériteraient du reste une étude approfondie. Par exemple, en Allemagne, c'est notamment un syndicat de défense des droits des comédiens qui avait allumé la mèche.

46. Dans cet ouvrage, l'auteur entrevoit notamment la reconsidération des œuvres d'art en tant qu'« événements ».

47. Présentation dans le cadre de la semaine thématique organisée par le Théâtre-Auditorium de Poitiers en coréalisation avec le Musée Sainte-Croix du 14 au 16 novembre 2014.

48. Au Théâtre Gérard Philippe et au 104, à Paris, en novembre et décembre 2014.

Pourtant, on peut remarquer un certain parallèle entre la réaction négative britannique et celle de Paris en 2014 organisée par des associations communautaristes noires, qui réussirent à faire déprogrammer l'œuvre⁴⁹, bien que les modèles du vivre ensemble interculturel y soient différents.

Face aux censeurs, une cohorte d'intellectuels de tout poil, de personnalités de la culture, d'organisations syndicales et politiques, antiracistes elles aussi, est montée au créneau pour sauver le soldat Bailey et son œuvre. Or cette résistance, bien-pensante et surtout médiatique, n'a guère fait mieux que participer à l'inflation d'un dialogue de sourds dans une controverse qui, si l'on n'y regarde pas de plus près, opposerait les nantis de culture blanche aux racisés incultes noirs, les dominants de la majorité invisible aux dominés issus des minorités visibles dans un rapport de domination, et dont on ne peut imaginer quel profit pourrait tirer l'un ou l'autre camp vainqueur, sans creuser un peu plus une fracture à la fois sociale et communautaire déjà profonde. Pour dépasser le blocage de cette situation, l'analyse qui a précédé fournit un lot d'arguments en réponse à la critique, outre ceux ne visant qu'à jeter l'anathème.

Exhibit B participerait d'une forme d'art marchand et unilatéralement bien-pensant, dans la veine du discours humanitariste de bon ton, répandu ailleurs sous d'autres formes. Le parti pris de l'artiste serait beaucoup trop littéral en s'adonnant à une surenchère de clichés et de *pathos*, par un mélange seulement racoleur et trop violent, de bonne conscience bourgeoise blanche et de repentance judéo-chrétienne, pour dénoncer des évidences historiques et contemporaines oblitérées par les médias de masse et le système éducatif.

Que d'aucuns reprochent à l'artiste, sans doute avec raison, un procédé de repentance ou de rachat d'une culpabilité plus ou moins consciente qu'il porte certainement en lui, peu importe finalement, c'est son affaire. Le propre d'un artiste n'est pas de se justifier, ni de montrer « patte noire » pour traiter de l'esclavage ou du racisme. Il n'a pas non plus à être son propre critique. Il crée et instaure une œuvre pour la faire fonctionner selon des modalités pouvant être représentationnelles mais pas seulement — depuis que les modernes et les avant-gardes y ont renoncé —, puis qui existera selon les partis pris interprétatifs des récepteurs. Il n'est pas nouveau qu'une œuvre d'art ne parvienne pas à s'adresser à toute la diversité sociétale : après tout, les concerts ne sont pas prévus pour les sourds, ni toutes les expositions pour les aveugles, et cela ne choque pas grand monde. Brett Bailey a toujours affirmé que sa trilogie *Exhibit* était d'abord destinée aux Blancs.

Le « monde de l'art » n'obéit-il pas déjà à la logique marchande quand Areva et Total, sociétés bien connues pour leur exploitation pilleuse à bon marché de pétrole et d'uranium africains, ont contribué au mécénat qui a permis la diffusion d'*Exhibit B* en France en 2013 ? Qu'en est-il de son financement ultérieur et ailleurs ? Est-ce seulement à ce prix que Brett Bailey

49. Sous la pression de manifestations militantes antiracistes et d'articles véhéments dans la presse britannique, le Barbican Center de Londres a annulé l'exposition.

peut faire valoir son œuvre en France ? L'art et l'artiste peuvent-ils se dédouaner d'une responsabilité sur ces questions ? Ne devraient-ils pas plutôt concentrer leur focale plus particulièrement et « contemporanément » sur l'actualité des effets du colonialisme économique persistant en Afrique, qui ne dit pas son nom tout en se drapant dans les oripeaux de l'aide au développement, et qui plombe notamment la croissance de la zone CFA (Agbohou 1999) ? Par ailleurs, n'est-il pas choquant aux yeux de tous ceux qui n'ont pas accès à l'art pour cause d'élitisme et d'indigence de l'éducation artistique, de proposer au regard d'un public communautarisé, peu féru ni adepte des expositions d'art contemporain, des individus noirs dénudés pour certains, pouvant être perçus *a priori* comme des personnes avilies ou chosifiées ? Sait-on assez qu'au moins la plupart de ces derniers ont été stigmatisés ou racisés dans leur vie en France et acceptent le *job* parce qu'ils sont pauvres, voire en situation périlleuse de séjour ? Leur vie en sera-t-elle véritablement meilleure après l'exposition-performance, leur condition étant entérinée comme un dommage collatéral de l'histoire et de la géopolitique mondiale ? À « jouer » avec la culpabilisation du regardeur, *Exhibit B* eut-elle été plus complète, plus aboutie et plus tolérable pour un antiraciste noir, si Bailey s'était lui-même exposé dans un tableau vivant de la série *Exhibit* — par exemple en situation de geôlier afrikaan conditionné par l'*apartheid* —, ou si les performeurs étaient des Blancs peints en noir ? Cela lui aurait-il évité les accusations dont il est l'objet ? Peut-on croire en la quelconque efficacité d'une censure sociétale d'où qu'elle vienne, contre une œuvre relevant d'un art quand bien même sujet à caution, pour résoudre les problèmes de reconnaissance identitaire, de discrimination, d'intégration et de racisme ?

Exhibit B ou la violence symbolique à l'œuvre

La forme et les conditions de l'antiracisme de Brett Bailey ne sont-elles pas un privilège de Blanc⁵⁰ dont il n'est pas permis que l'artiste sud-africain en soit dupe, étant donné précisément le sujet qu'il traite ? C'est sa « blanchité » (Kebabza 2006) et, de surcroît, l'identité afrikaan à laquelle on le renvoie qui le disqualifie de pratiquer l'antiracisme, du moins plus qu'elles ne le qualifient, aux yeux de militants de la minorité noire (et de Blancs qui les supportent !) En effet celles-ci ne permettent pas d'avoir subi ni de faire l'expérience de la discrimination et du racisme. Produire *Exhibit B* à Paris avec de l'argent public dans la posture de l'artiste, c'est par le biais de l'art s'attaquer à un tabou, ouvrir une boîte de Pandore où sont enfouis les épisodes certainement les plus sordides de l'histoire de la France et de

50. « Les Modernes, après avoir aboli l'esclavage, ont donc encore à détruire trois préjugés bien plus insaisissables et plus tenaces que lui : le préjugé du maître, le préjugé de race, et enfin le préjugé du Blanc » (DE TOCQUEVILLE 1999 [1835] : 161).

l'Europe. Mais n'est-ce pas non moins agir selon la figure du Blanc promoteur de zoos humains, et commettre ainsi de la violence symbolique étatique à l'encontre d'une minorité racisée en France ? Un artiste allemand pourrait-il être financé par de l'argent public pour se permettre de dénoncer la période de l'occupation lors d'une installation — performance similaire à Paris, en enjoignant des performeurs français à composer treize tableaux vivants représentant la pire des horreurs commises par les nazis ? En France la blancheur, fait social et conséquence du racisme, est encore très peu étudiée et demeure impensée. Autant la « question noire »⁵¹ a fait couler beaucoup d'encre, autant la « question blanche » semble n'avoir même pas été posée. Pourtant, si l'on admet qu'il existe des « minorités visibles », pourquoi n'en fait-on pas de même à propos de la « majorité invisible », et de leur interdépendance dans le rapport de domination ? Se pose-t-on la question de savoir en quoi le fait qu'une personne soit discriminée, ou plus discriminée qu'une autre, ou encore plus susceptible de l'être, procure-t-il des avantages à une personne blanche dans la vie sociale ? Ce questionnement exige l'acceptation de se confronter au miroir culpabilisateur de ceux qui perçoivent les bénéfices d'une domination, même quand ils n'en sont pas instigateurs. C'est lutter contre un aveuglement dû à la puissance du privilège, pour la prise de conscience d'une réalité de bon sens qui se traduit dans une équation logique simple : s'il y a un dominé, alors il y a un dominant, qui le domine, et quand il y a discrimination pour une part, il y a profit pour l'autre part. Tout le monde est donc partie prenante dans ces relations de domination. Alors persister à en éluder la réalité en tant que dominant, c'est contribuer à maintenir une situation en consentant à assurer son privilège. La majorité des Français sont des Blancs qui s'ignorent : la plupart d'entre eux ne se perçoivent pas comme tels. Pourtant les Noirs les voient bien comme des « Blancs », des non-Noirs (quand les racisés réduits à l'identité maghrébine les assimilent eux, à des « Français »). En outre, très peu ont à l'esprit le paradoxe tel que les Blancs dominent le monde politiquement, culturellement et surtout économiquement, mais sont pourtant largement minoritaires à l'échelle de l'humanité tout entière, à l'image de la réalité de l'Afrique du Sud encore aujourd'hui. Quand aujourd'hui encore (trop) peu d'artistes issus des minorités sont en mesure d'accéder aux mêmes moyens d'expression que ceux provenant de la majorité dominante, c'est accorder encore et toujours la légitimité et la compétence à celui qui en est déjà pourvu seulement parce qu'il est, dans un rapport de domination, le dominant, — même dans la lutte contre cette domination ! —, et confiner le dominé encore et toujours *a priori* dans un simple rôle de témoin ou de victime passifs. B. Bailey est-il si peu conscient du rapport de domination des Blancs sur les Noirs qu'il

51. La « question noire » est apparue au grand jour, en France, avec notamment la loi Taubira du 10 mai 2001 sur la reconnaissance de la traite et de l'esclavage, puis avec la création du CRAN (Conseil représentatif des associations noires) en novembre 2005.

n'aurait pas su renoncer au privilège de celui qui se bat contre une discrimination pour en tirer un bénéfice moral en faisant preuve d'un altruisme désintéressé aux dépens de ses congénères blancs aveugles ?

On aura relevé tout un pan de la critique initié avec des arguments fondés sur des prémisses racistes, émanant en outre de censeurs n'ayant pas fait l'expérience *in situ* de l'œuvre. La contestation très parisienne et médiatiquement orchestrée dans le sillage des précédents britanniques, apparaît comme le repli communautaire d'une identité fondée sur la couleur de peau noire. Lorsque celle-ci, blanche cette fois, et l'identité afrikaan de l'artiste sont stigmatisées pour en disqualifier l'œuvre, c'est la même pratique à l'inverse (Fanon 1952) de ce qui est dénoncé et qui se retourne contre ses auteurs : du racisme. À l'insu de ses pratiquants, elle fait le jeu des tenants de la stigmatisation et de la xénophobie, par un procédé d'exclusion de l'art pour ce qui n'a jamais été son dessein. S'il suscite une réaction aussi vive et insupportable au point que d'aucuns en réclament l'occultation, c'est qu'il faut en chercher l'origine et les causes au tréfonds de l'impensé. Le mouvement de contestation cristallise toutes les frustrations de victimes actuelles de l'ostracisme et du racisme, en faisant de l'œuvre d'art *Exhibit B* et de son auteur un bouc émissaire. Or, c'est se tromper à coup sûr de cible et de coupable. Car on l'a vu, cette œuvre remplit sa fonction selon sa vocation artistique et, à sa manière certes, d'abord pour les Blancs. Même si elle sert aussi de « révélateur » d'une situation intenable, elle ne peut être tenue pour complice ni responsable intentionnels de l'état de l'art et du rapport de domination des Blancs sur les Noirs aujourd'hui en France.

Ce qu'on peut retenir *in fine* de l'expérience d'*Exhibit B*, c'est au moins son efficacité auprès des performeurs qui ressortent plus solides d'avoir vu dans le regard des visiteurs, gêne, honte, effroi et même sanglots, fragilité en somme, ce qui n'arrive jamais dans la vie courante. C'est aussi le pouvoir informatif et interrogateur des consciences de tous ceux qui sont dans l'ignorance des modalités les plus honteuses de ce passé si peu glorieux de l'esclavage, de la colonisation, et du racisme contemporain persistant à l'égard de l'Autre. La prise de conscience historique réalise une véritable *catharsis*, une libération de notre inconscient sociologique un peu analogue à celle que, sur le plan psychologique, cherche à obtenir la psychanalyse (Marrou 1954 : 273.) Quelle que soit l'image qu'il pouvait avoir du négro-africain avant d'avoir vu *Exhibit B*, il est absolument certain que le visiteur ne pourra jamais oublier ce que l'*apartheid*, le colonialisme doublé de racisme, l'esclavagisme historique et moderne ont produit, ni le traitement actuel réservé aux clandestins sur le Vieux continent, tels « le poison instillé dans les veines de l'Europe » selon Aimé Césaire (1955 : 11). À l'instar d'Aristote qui assignait à la création poétique, spécialement à la tragédie, la tâche de provoquer non seulement la pitié mais aussi la crainte et la terreur, au point de déclencher une *catharsis* chez le spectateur à même de le purger et de le libérer de ses passions, B. Bailey use de son dispositif performatif tragique pour arriver aux mêmes fins.

Exhibit signifie à la fois pièces à conviction et exposition. C'est précisé-ment cette ambivalence sémantique qui traduit le procédé artistique que Brett Bailey met en œuvre pour montrer et dénoncer aujourd'hui aux yeux des citoyens des anciennes puissances esclavagistes et coloniales européennes, et plus particulièrement des Blancs, non seulement la barbarie d'une époque révolue, mais aussi le racisme, la discrimination et la condition inhumaine des immigrés clandestins contemporains. Au-delà d'une esthétique formelle visuelle alimentée par le dispositif des tableaux vivants, celle piègeuse d'*Exhibit B* consiste surtout à déclencher l'effet ravageur de nature psy-chique produit par une expérience individuelle désagréable à l'extrême et sous la contrainte. Contre vents et marées, *Exhibit B* fait aujourd'hui œuvre moins d'art que de salut public, avant même d'être consacrée ou fustigée⁵² par la critique patentée et le(s) monde(s) de l'art, en dévoilant avec force une amnésie d'État préméditée. Elle exerce son office à point nommé en France, au moment où la démocratie est en crise, dissociée qu'elle est de la mémoire, enfermée dans un universalisme exclusif. Il faut peut-être accep-ter d'en passer par l'extrême violence visuelle et symbolique d'*Exhibit B*, particulièrement au pays de la Françafrique où l'histoire esclavagiste et colo-niale est complètement passée sous silence, refoulée dans l'arrière-boutique des droits de l'homme dont on ne fait plus qu'une vitrine. *Exhibit B* révèle brutalement la schizophrénie d'un civilisateur à la fois chantre d'un huma-nisme universel et capable de la pire ignominie. L'œuvre veut attirer l'atten-tion autant sur une histoire enfouie et refoulée, peinant encore à habiter les livres scolaires, que sur les situations africaines actuelles où demeure la domination à peine voilée de puissances occidentales augmentées de pays émergents, pour un pillage de ressources à huis clos. *Exhibit B* est une opportunité pour faire émerger une histoire passée ainsi qu'une situation et des conditions actuelles trop ignorées. Ne serait-ce que pour informer ses visiteurs et contribuer à la déconstruction progressive de stéréotypes, en dépit d'une cécité sociétale récurrente par la force du « privilège blanc ». Or combien sont aujourd'hui capables d'en réaliser et mesurer la teneur ? Car il reste à définir cette catégorie « blanc-he » comme le concept corol-laire de « blanchité ». Celui-ci ne devant être manié que comme construction historique et sociale provisoire en regard du processus français d'assimila-tion, ne visant à produire que des citoyens.

Non loin de la place des Corps-Saints, au sous-sol de l'école d'art démé-nagée depuis, l'artiste Philippe Ducros dénonçait lui aussi les affres autant humains qu'écologiques de cet impérialisme, avec un carnet « iconotextuel » de *Voyage en Cauchemardie* au-delà de la porte du non-retour⁵³. Avec une

52. *Exhibit B* fut l'objet d'une critique acerbe lors de sa production à Berlin, du 29 septembre au 3 octobre 2012, <<http://buehnenwatch.com/unsere-position-zum-projekt-exhibit-b-von-brett-bailey-bei-den-berliner-festspielen-2012/>>.

53. <<http://www.festival-avignon.com/fr/Spectacle/3488>>.

série numérotée de photographies audio-commentées par sa voix à l'oreille de chaque visiteur, il convie à un autre chemin de croix africain pour conjurer « l'ignorance des puissants » (de Tocqueville 1999 : 71) dans une nouvelle forme artistique hybride, intermédiaire.

École supérieure d'Art, Avignon.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, T. W.

1974 [1970] *Théorie esthétique*, Paris, Klinksieck.

AGBOHOU, N.

1999 *Le Franc CFA et l'Euro contre l'Afrique*, Paris, Solidarités mondiales.

ARTAUD, A.

1964 *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BLANCHARD, P., THURAM, L., SNOEP, N. & BOETSCH, G. (DIR.)

2012 *Exhibitions : L'invention du sauvage*, Catalogue de l'exposition (29 novembre 2011-3 juin 2012), Paris, Musée du quai Branly.

BORDMAN, G.

1987 *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York-Oxford, Oxford University Press.

BRANDI, C.

2001 [1963] *Théorie de la restauration*, Paris, Monum-Éditions du patrimoine.

BUIGNET, C. & RYKNER, A. (DIR.)

2012 *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*, Pau, Presses universitaires de Pau.

CÉSAIRE, A.

1955 *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine.

COLARD, J. M.

2012 *Pratiques contemporaines du tableau vivant*, Service audiovisuel (Réalisateur) Captation de conférence, 00h 56m 24s, Paris, Centre Pompidou, <http://www.dailymotion.com/video/xpmano_conference-de-jean-max-colard-nouveau-festival-3eme-edition_creation>.

COMETTI, J.-P.

2012 *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

CUVIER, M. G.

1817 *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, Belin.

CYR, C.

2004 « L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination », *Jeu : revue de théâtre*, 111 : 130-136.

DEWEY, J.

2005 [1934] *L'art comme expérience*, Pau, Farrago.

FOUCAULT, M.

1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

2001 *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France : 1981-1982*, Paris, Gallimard-Éditions du Seuil.

GELL, A.

2009 [1998] *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du Réel.

GENETTE, G.

1994 *L'œuvre de l'art*, vol. 1, *Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil.

GEWALD, J. B.

2004 « The Herero and Nama Genocides, 1904-1908 », in *Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity*, New York, Macmillan Reference, vol. 1 [A-H] : n. p.

GOODMAN, N.

1990 [1968] *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

1996 [1984] *L'Art en théorie et en action*, Paris, L'Éclat.

GOULD, S. J.

1988 *Le sourire du flamand rose*, Paris, Éditions du Seuil.

HAREL, P.

2006 *Afrique pillage à huis clos. Comment une poignée d'initiés siphonnent le pétrole africain*, Paris, Fayard.

HÜSSLER, E.

1970 *L'Idée de la phénoménologie*, trad. fr. par A. Lowit, Paris, PUF.

1985 *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. fr. par P. Ricœur, Paris, Gallimard.

KEBABZA, H.

2006 « L'universel lave-t-il plus blanc ? : "Race", racisme et système de privilèges », *Les Cahiers du CEDREF*, 14 : 145-172.

LE BRETON, D.

1990 *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.

LINDFORS, B. (ED.)

1999 *Africans on Stage : Studies in Ethnological Show Business*, Claremont (South Africa), David Philip Publishers.

MARROU, H. I.

1954 *De la Connaissance historique*, Paris, Éditions du Seuil.

MBEMBE, A.

2000 *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

2010 *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte.

2013 *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte.

MICHAUD, Y.

1997 *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF.

MOLES, A.

1971 *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Denoël-Gontier.

OLUSOGA, D. & ERICHSEN, C. W.

2010 *The Kaiser's Holocaust : Germany's Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*, London, Faber & Faber.

PAVIS, P.

1987 *Dictionnaire du théâtre*, Paris MESSIDOR-Éditions sociales.

PEIRCE, C. S.

1978 *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Éditions du Seuil.

1993 *À la recherche d'une méthode*, recueil de textes traduits de Peirce sous la direction de Deledalle, Paris, Théétète.

REISS, B.

2004 *Zoos Humains*, Paris, La Découverte.

SAINT THOMAS D'AQUIN

1266-1273 *Somme Théologique*, supplémentum, quest.1 à 5, Ia -IIæ, quest.112 sur la justification, et IIIa, quest. 84, 85 et 86 sur la Pénitence,
 <<http://fr.calameo.com/read/000000039beb016b8a44d>,
 <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae-Secunda_Secundae,_FR.pdf>,
 <<http://www.thomas-d-aquin.com/Pages/Traductions/STIIIa.pdf>>.

SCHUSTER, J.

1957 *Le surréalisme, même*, n° 2, printemps, Paris, Lib. J. J. Pauvert : 143-144.

DE TOCQUEVILLE, A.

1999 [1835] *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard-Folio-Histoire ; édition électronique, *Les classiques des sciences sociales*, <http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_1/democratie_t1_2.pdf>.

VAUTIER, B. & ALOCCO, M.

1966 *Interview* de John Cage par Marcel Alocco, trad. par Ben Vautier et Marcel Alocco, « L'événement Happening », *Identités*, Paris, J.-J. Pauvert.

VLACHOS, N. M.

2014 « Brett Bailey's Traveling Human Zoo : Fragmentations of Whiteness Across Borders », « Brett Bailey's Traveling Human Zoo : Fragmentations of Whiteness Across Borders », in L. MICHAEL & S. SCHULZ (eds.), *Unsettling Whiteness*, Oxfordshire, Inter-Disciplinary Press : 59-67, <<http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2013/05/vlachoswhitepaper.pdf>>.

VOUILLLOUX, B.

2002 *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion.

WITTGENSTEIN, L.

1971 [1966] *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard.

2005 [1953] *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.

RÉSUMÉ

Cet article débute par une description de l'installation-performance *Exhibit B* de l'artiste sud-africain Brett Bailey, inspirée du phénomène des zoos humains et produite pour la première fois en juillet 2013 au Festival d'Avignon (France). Puis il relate l'expérience de cette œuvre selon la posture interdisciplinaire d'un conservateur-restaureur de biens culturels, en re-connaissance de propriétés artistiques qui s'avèrent bouleverser les paradigmes artistiques tout en revêtant un intérêt didactique de premier plan. En effet, le processus intermédiaire mis en œuvre interroge les genre et intention artistiques exportés vers une Europe encore autiste de son passé colonial le plus effroyable, par un jeune metteur en scène d'origine afrikaans, aujourd'hui citoyen d'une nation arc-en-ciel post-*apartheid*. En outre, les procédés mobilisés par l'artiste redistribuent les rôles de l'auteur, de l'interprète et du spectateur/voyeur, au point de déclencher passions et controverses.

ABSTRACT

Black and Animist Passion According to Brett Bailey. An Experience and Critical Re-exploration of Exhibit B. — This paper begins with a description of the performance-installation *Exhibit B* by South African artist Brett Bailey, which was inspired by the

phenomenon of human zoos and produced for the first time in July 2013 at the Avignon Theater Festival (France). Then it describes the experience of this work of art and its interdisciplinary role as a curator-conservator of cultural heritage. It re-explores the artistic properties that upset artistic paradigms while also being of prime didactic interest. Indeed, the intermedial process employed by the young artist of Afrikaans origin who now lives in a post-Apartheid rainbow nation questions the artistic genre and intention of a work of art exported to a Europe still blind to the worst horrors of its colonial past. The artist's approach redistributes the roles of author, performer and spectator/*voyeur*, to the point of triggering passion and controversy.

Mots-clés/Keywords : Afrique du Sud, Brett Bailey, *Exhibit B*, art intermédiaire, colonialisme, conservation-restauration, controverse, critique, esclavage, installation-performance, tableau vivant, théâtre, zoo humain/*South Africa, Brett Bailey, Exhibit B, intermedial art, colonialism, conservation, controversy, criticism, slavery, performance and installation art, tableau vivant, theater, human zoo.*