

## Introduction

Qu'elles proviennent des terres lointaines, des marges, des zones obscures de l'imagination ou de l'intimité, les figures de l'altérité structurent les mythes fondateurs des sociétés et traversent leurs systèmes de représentation. En cette période de bouleversement planétaire, où les enjeux géopolitiques s'entrelacent à des questions nouvelles posées à l'espèce humaine, à sa survie et à son identité, faut-il s'étonner que ces figures d'altérité, qui occupent de longue date la littérature, les arts, les sciences et la philosophie, hantent de nouveau les sciences humaines ?

De la Révolution française qui non seulement fait entrer l'égalité au rang des valeurs premières mais introduit une nouvelle approche de l'identité nationale, à la Grande Guerre qui dresse les peuples et frappe les individus, civils et conscrits sans discrimination, de nouveaux dispositifs de construction de l'altérité se mettent en place, qui tout à la fois isolent, réprouvent, célèbrent et dénie l'altérité.

Situé au carrefour du réel et de l'imaginaire, l'Autre constitue l'une des créatures intermédiaires les plus difficiles à analyser. La philosophie avait théorisé le « je », dans son jeu avec l'*alter*, dans les rapports qu'il établit entre l'un et le multiple, l'intériorité et l'extériorité, le moi et le monde ; la réalité s'était chargée de codifier, par le fer, l'art, la loi, quelques-unes de ces altérités humaines, avant que la psychologie moderne ne peuple d'altérités secrètes l'identité elle-même ; enfin les sciences humaines et sociales se sont emparées du concept d'altérité dans une perspective historiographique et critique remettant en question les anciennes grilles d'interprétation propres à l'Occident.

### Approche historiographie

Autant dire que ce livre, *L'Altérité en spectacle*, survient après des décennies de recherches extrêmement fécondes menées dans le champ (ou le contrechamp) des

*Cultural studies*, vaste territoire où se rencontrent *postcolonial*, *subaltern*, *gender*, mais aussi *performance*, *stars* ou *opera studies*. Ces recherches, dont beaucoup ont suscité la controverse<sup>1</sup> en bouleversant la hiérarchie des points de vue, notamment celles touchant au passé colonial, à la notion de « genre », à l'histoire du corps et de ses représentations<sup>2</sup>, prennent une acuité plus aiguë dans le climat morose et globalisé des années 2010, où se multiplient les questionnements sur la place de l'individu dans le corps social et sur les relations entre communautés. Elles offrent des clés pour la compréhension des sociétés actuelles et constituent une source possible des formes spectaculaires contemporaines, qui font une large place aux figures diverses de l'« Autre », en explorant corporéités et plasticités<sup>3</sup> – originelles ou fabriquées<sup>4</sup>.

De même que l'altérité est toujours socialement construite<sup>5</sup>, de même les transpositions artistiques de l'altérité, et notamment sa mise en spectacle, sont emblématiques d'un ensemble social général. Symptômes d'une mentalité collective, ces « mises en altérité » constituent des « témoins » d'une histoire dont nous sommes parfois les héritiers inconscients<sup>6</sup>. Les métamorphoses profondes – politiques, sociales, économiques, philosophiques et esthétiques – qui ont lieu avec ces deux grandes fractures que représentent la Révolution de 1789 et la Première Guerre mondiale<sup>7</sup>, ouvrent de nouvelles perspectives quant à la représentation de l'altérité

---

• 1 – Les publications fondatrices de BHABHA Homi K. (*The Location of Culture*, 1994) ou CHAKRAVORTY SPIVAK Gayatri (*Can the Subaltern speak?*, 1988), donnent lieu en France à des traitements divers, de la contestation portée par BAYART Jean-François (*Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*, 2010) à une utilisation en tant qu'outil d'analyse, chez AMSELLE Jean-Loup (*L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, 2008) ou au sein des publications du groupe ACHAC (Association pour la connaissance de l'Afrique contemporaine) comme ceux de BANCEL Nicolas et BLANCHARD Pascal, *Culture post-coloniale, 1961-2006*, 2005).

• 2 – Les travaux publiés par Georges Vigarello et Alain Corbin sur l'histoire du corps, ceux de Julia Kristeva, de Judith Butler sur le genre, de Marc Ferro, Raoul Girardet, Olivier Le Cour Grandmaison, Charles-Robert Ageron et Catherine Coquery-Vidrovitch sur l'empire colonial français, notamment.

• 3 – Cf. les travaux initiés par le groupe ACHAC, les analyses littéraires de Jean-Marc Moura sur l'exotisme et l'altérité, les recherches menées par le laboratoire « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SEFEA), celles de Jean-François Staszak sur les rapports entre cinéma et altérité, d'Emmanuel GEORGE sur la musique et l'altérité, etc.

• 4 – L'exposition du musée du quai Branly, « L'Invention du sauvage. Exhibitions » (2011-2012), la réception contrastée du film d'Abdellatif Kechiche, *Venus noire* (2010), le spectacle de Rachid Ouramdane, *Exposition universelle* (2011), l'installation de Brett Bailey, *Exhibit B* (2013), en constituent quelques indices.

• 5 – Voir JOULET D., « Formes et figures de l'altérité », in SANCHEZ-MAZAS M. et LICATA L., *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2005, p. 23-47.

• 6 – ABRAHAM P., « Arts et sciences, témoins de l'histoire sociale », in *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 10, avril 1931, p. 161-188.

• 7 – Cf. OZOUF M., *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988-1993, trois tomes ; AUDOIN-ROUZEAU S. et BECKER A., *14-18 : retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.

et reconfigurent largement les anciens modes de pensée. Mouvante, polysémique, voire polémique, l'altérité connaît alors d'importantes fluctuations dans les représentations de l'altérité et sa mise en spectacle.

Désigné par Guy Debord comme « *Weltanschauung* », comme « vision du monde » liée au « monde de la vision<sup>8</sup> », le spectacle est intimement lié à la société dans laquelle il prend naissance et dit quelque chose d'elle, autant que des ambitions esthétiques de ses créateurs. L'« Autre » envisagé ici n'est pas uniquement « *alienus* », mais « *alter* » ; non seulement « l'étranger », mais celui qui présente une différence par rapport au « Même ». Aussi convient-il, dans la lignée de l'histoire des représentations (*Darstellung*<sup>9</sup>), de convoquer ici tout un faisceau de disciplines pour explorer les modes de mise en spectacle dont il a fait l'objet : les études théâtrales et cinématographiques, l'histoire de l'art, la littérature, bien sûr, mais aussi l'histoire, l'anthropologie, les sciences naturelles, la sociologie, les études politiques.

L'approche historique menée par Nicolas Bancel, Emmanuelle Sibeud et Carole Reynaud-Paligot met en regard les théories scientifiques et les discours politiques, en soulignant déjà les représentations et types fermement codifiés de l'« Autre », étranger, qui émergent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les notions de « race », l'anthropologie physique, le traitement républicain qui en est donné, concourent à créer les « types » que les arts pourront exploiter à loisir. Cette coïncidence entre sciences et spectacle est également étudiée par Rae Beth Gordon, par le biais du music-hall transcrivant, à sa manière, les théories de Charcot et de Darwin, et par Mireille Losco-Lena, qui aborde le « théâtre médical » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'altérité est ici celle de l'« anormal », thème privilégié des dramaturges fin-de-siècle en général, et des naturalistes en particulier. Les exhibitions, phénomène spectaculaire emblématique de l'appréhension de l'altérité au XIX<sup>e</sup> siècle, sont traitées par Martial Poirson au prisme de l'analyse du discours produit par la Société philomathique de Bordeaux, tandis que Laurent Dornel établit la réception de l'« étranger » en saisissant sa complexité, en particulier la proximité que peut avoir l'étranger vis-à-vis du « Moi ». Ces deux approches historiques lèvent le voile sur des aspects plus discrets de la réception de l'Autre au XIX<sup>e</sup> siècle et renouvellent les contours de cette altérité dans le champ social, politique et spectaculaire.

L'altérité ethnique – celle de la peau, du corps, étrange tout autant qu'étrangère – est abordée sous des angles particuliers, emblématiques des taxinomies en usage du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est « l'image du Juif » au théâtre et

• 8 – DEBORD G., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard-Folio, 1992 [Buchen-Chastel, 1967], p. 18.

• 9 – « *Die Darstellung* » indique la figuration, la mise en scène, en image, alors que « *Die Vorstellung* » renvoie au processus de pensée de la représentation (voir DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895] et *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912]).

au cinéma, évoquée par Chantal Meyer-Plantureux ; les figures des « Noirs » en scène, étudiées par Sylvie Perault et Sylvie Chalaye pour le théâtre et le music-hall, et par Enrique Seknadje pour le cinéma ; ou encore la vision des « Arabes » au théâtre, décrite par Florence Filippi à travers *Abufar ou la Famille arabe* de Ducis. Les œuvres de ces corpus retracent l'histoire des conquêtes, focalisations artistiques sur des sujets en vogue dans l'opinion publique et jugés dignes d'intérêt pour les créateurs.

Les étrangers mis en scène chez Feydeau, qu'étudie Violaine Heyraud ou ceux des revues durant la Première Guerre mondiale, dont traite Romain Piana, débordent ces frontières coloniales des empires, pour s'attacher à démontrer la proximité géographique du sentiment d'altérité. Le « rastaquouère » peut être latin, slave ou anglais chez Feydeau, l'ennemi est allemand pour un Français au déclenchement du premier conflit mondial. Comme le montre Pauline Girard pour *Lakmé*, l'Inde est finalement davantage un décor, tandis que l'altérité est celle des Anglais, dans un climat de fortes tensions au sujet des possessions coloniales entre les deux nations. Point n'est donc besoin d'une corporéité foncièrement différente : la culture, le contexte politique, suffisent à faire de n'importe quel individu un « Autre ». Karen Henson souligne, quant à elle, la façon dont les enregistrements sonores s'emparent du thème exotique en vogue, en particulier à l'opéra, au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Entre stéréotypes véhiculés par les mentalités collectives et déconstruction de ces clichés enkystés, *topoi* artistiques et renouvellement esthétique des figures, ces articles, centrés sur l'« Autre » étranger, mettent en valeur l'impossibilité d'une généralisation hâtive quant aux représentations de l'Autre par l'art.

Cette altérité ethnique est également étudiée selon des sources variées : ainsi les affiches de Jules Chéret pour les mises en scène incorporant les étrangers (Ariane Martinez) ; les décors et costumes « exotiques » à l'Opéra (Mathias Auclair) ; le discours critique (Isabelle Scaviner). L'hybridation de ces sources produit un panorama des diverses représentations artistiques de l'étranger et de divers étrangers, du xviii<sup>e</sup> siècle au début du xx<sup>e</sup> siècle. L'importance numérique des contributions liées à cette thématique souligne la relation primordiale entre altérité et visuel, altérité et spectaculaire, tout autant que l'hypertrophie de ce type d'altérité au cours de cette période. L'« Autre » que distingue son corps, sa couleur, son origine ou son orientation sexuelle est immédiatement saisissable comme « spectacle » : c'est ce que montrent les études menées par Nicolas Bancel, Carole Reyaud-Paligot et Emmanuelle Sibeud, qui saisissent le spectaculaire des exhibitions dites « scientifiques », celles d'Olivier Goetz sur Édouard de Max, de Jean-Claude Yon sur les sourds-muets, d'Olivier Bara sur le pauvre dans le drame humanitaire.

Cas atypiques, certains « Autres » sont générés par l'imagination créatrice : ainsi chez Jarry, dont Julien Schuh montre toute la richesse avec *Ubu* ou chez Poulenc, dont Hervé Lacombe traverse l'œuvre, de l'altérité emblématique du Nègre aux replis multiples de l'intimité. L'altérité d'*Ubu*, repoussoir anti-bourgeois, est sociale, certes, mais plus encore collage, par Jarry, de sources diverses qui lui sont extérieures et questionnement sur le statut identité/altérité, largement mis en œuvre par les écrivains fin-de-siècle. Tel est encore le cas de *L'Ève future*, de Villiers de l'Isle-Adam, qu'évoque Karen Henson : créature « androïde », elle présente un rapport particulier à l'altérité pour le lecteur.

Les différents articles proposés dans ce livre invitent donc à dénouer les fils des représentations, dans des formes diverses par leur époque, leur appartenance à un « genre » artistique et leur origine. De façon emblématique, la question posée par Chantal Meyer-Plantureux, « Comment représenter une invisible altérité? », suggère la difficulté pour les arts de mettre en scène une différence qui n'est pas seulement visible par l'œil. Comment rendre immédiatement compréhensible cette altérité pour le public, quels signes, codifiés par la tradition esthétique ou non, peuvent-ils être utilisés?

Nathalie Coutelet.

## Dispositifs et formes de l'altérité

La liste des figures étudiées dans ce livre, qui part du plus lointain pour aller vers le plus proche (« Le sauvage et ses avatars », « L'étranger », « L'autre parmi nous », « Matériaux, transferts, médiations »), ne prétend pas à l'exhaustivité et admet les contradictions internes – on est toujours l'autre d'un autre, puisque tout dépend du point de vue. Mais c'est à travers le prisme des dispositifs spectaculaires que ce volume approche l'altérité, ou plutôt les altérités.

Parmi les dispositifs de fabrication de l'Autre, qui peuvent se manifester dans le domaine théorique ou légal, dans les habitus sociaux ou sous les formes en apparence moins contraignantes de l'art, il est aisé de voir que la « mise en spectacle » constitue un cas exemplaire. L'Autre y est présenté dans un contexte matériel qui le distingue et le met en valeur. Seul ou en groupe, fixé dans un temps immémorial ou confronté à l'histoire, exhibé comme un phénomène ou dans son prétendu milieu d'origine, évoluant dans des décors simples ou somptueux, voire des villages reconstitués, jouant son propre rôle ou incarné par des acteurs (figurants ou vedettes), paré de vêtements authentiques ou de costumes de scène (plausibles ou fantaisistes), pourvu d'objets réels ou d'accessoires fabriqués, passif ou agissant, muet ou parlant (dans « sa langue » ou dans un sabir)... cet objet de

rêve, de fascination, de répulsion, de moquerie, d'expérimentation et de savoir, construit par le spectacle, est une figure complexe, une configuration culturelle extrêmement élaborée.

Prenons un exemple : *Aida* de Verdi, créé en 1871 au Caire sur commande du khédivé Ismaïl Pacha. L'égyptologue Auguste Mariette écrit le scénario du drame et dessine les maquettes de costumes, l'Opéra de Paris met au travail ses meilleurs décorateurs et ateliers, et tout est fait pour ressusciter, en quelque sorte *in situ* et dans un esprit d'érudition archéologique, le glorieux patrimoine de l'Égypte antique. Pourtant, sans niveler la valeur des choses, on peut supposer qu'il n'est pas de hiérarchie qui tienne, en théorie, entre les différents genres : même sous son jour le plus divertissant, dans ce siècle de l'Histoire et de la Science qu'est le XIX<sup>e</sup> siècle, l'une des fonctions du spectacle est de développer les connaissances. Certes, toutes les formes de spectacle n'ont pas la prétention culturelle de cette *Aida* originelle, qui présente plutôt des caractères d'exception bien que le spectacle ne déroge pas aux canons de l'exotisme en vogue. Mais la mise en spectacle de l'Autre – qu'elle se manifeste dans le cadre d'un grand ou d'un petit théâtre, sur l'aire provisoire d'une foire, d'une rue, d'un salon ou à la surface d'une pellicule, dans une revue de fin d'année ou à l'Opéra – impose la distance du regard, crée la différence et consacre, en quelque sorte, l'altérité.

Plaçons-nous aux antipodes, du côté des exhibitions, des zoos humains et des théories raciales qui se répandent largement dans l'espace occidental et dont on n'a fini d'explorer les prolongements contemporains. Ils constituent certainement les aspects les plus extrêmes et les plus choquants de cette mise en spectacle de l'Autre. C'est pourquoi *L'Altérité en spectacle* propose des contributions sur la genèse et les réalités de ces pratiques. Le livre présente les différentes modalités des exhibitions humaines (cabinets de curiosités, expositions anthropozoologiques, *ethnic* ou *freak shows*, villages indigènes des expositions universelles). Il rappelle les fondements et les évolutions de la « science des races » ou « anthropologie », cette discipline nouvelle qui se structure au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en bénéficiant de l'autorité de la médecine et des sciences naturelles. Il se focalise sur les méthodes du racialisme scientifique (l'anthropométrie, la craniologie, la collecte des restes humains), sur ses conflits internes (entre courants fixistes et évolutionnistes), il évoque ses applications immédiates dans l'idéologie républicaine et coloniale, les modalités de son institutionnalisation et de sa diffusion internationale (notamment par la création des sociétés de savants et la fondation des grandes collections et des musées). Il fait entendre les voix discordantes de la médecine fin-de-siècle sur l'anormalité, à travers les stéréotypes du juif ou de l'homosexuel, ou par l'étude du dispositif théâtral de « l'étude de cas », qui emprunte à la clinique et à la psychiatrie leurs dispositifs d'expérimentation spectaculaires, au risque de tous

les voyeurismes. Enfin, il met en regard la pathologie nerveuse fin-de-siècle, les nouvelles stars du café-concert (chanteuses épileptiques, danseuses de *cake-walk*) et les théories du primitivisme et de la dégénérescence, selon laquelle l'espèce humaine retournerait à l'état de sauvagerie.

Mais *L'Altérité en spectacle* s'ouvre aussi à des modalités alternatives de cette « mise en altérité » : c'est le témoignage d'un anthropologue sur l'un de ses objets d'étude, conférant à son « modèle humain » un plein statut de sujet; c'est le récit ironique et désabusé d'un philanthrope de retour de l'Exposition universelle qui, sans se démettre des préjugés dominants de l'époque ni remettre en question les rapports de domination qui les sous-tendent, donne accès à une réflexivité critique et partagée; c'est le voile levé sur la théâtralité des exhibitions programmées et la part de jeu et d'artifice assumée par les « indigènes » transformés en « acteurs »; c'est l'ambiguïté des transferts d'altérité – des personnages exotiques vers d'autres personnages européens, nos proches voisins; c'est la projection de toute altérité potentielle dans une figure comme Ubu, cette enflure de bourgeoisie occidentale, etc.

Encore minoritaires, de telles approches critiques font craquer la gangue de l'altérité. Et le regard se retourne, révélant des histoires singulières, des consciences, des corps – doublement inconnus.

Rien de tel que l'apparition de l'Autre pour mettre en question les normes, battre le rappel des valeurs, circonscrire les appartenances. Celles-ci peuvent être floues comme tracées au cordeau des lois. Pourvu de contours *a priori* simples dans ce contexte stable de l'État-nation, l'Étranger n'est pas pour autant plus facile à repérer que l'Autre, cette création imaginaire : tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la définition de « l'étranger » fluctue au gré des lois et des territoires, mais aussi des mœurs et des conditions matérielles. Une large gamme se déploie, allant de l'étrange au familier. Tel un double inversé, une surface de projection, l'Étranger, comme l'Autre, ce concentré d'imaginaire, est un révélateur des identités tout autant qu'un indicateur de la cohésion nationale dans son ensemble. Dites-moi qui pour vous est étranger, et je vous dirai qui vous êtes.

Malgré les guerres incessantes et la course à l'abîme coloniale, les conflits du monde réel apparaissent masqués sous le vernis des conventions spectaculaires; en temps de guerre en revanche, les appartenances nationales et les mouvements de troupes s'affichent sans vergogne. La xénophobie triomphe alors dans la secousse du rire.

Bien loin d'une logique de propagande, une longue tradition comique a forgé cet exutoire des peurs. Tout au long du siècle, derrière les anciens types nationaux (Anglais, Italiens, Espagnols, Turcs, Indiens), les mouvements de population, provoqués par les guerres, le commerce et le tourisme et facilités par les transports modernes, font entrer en scène une cohorte pittoresque de Cosaques,

Prussiens, Polonais, Serbes, Écossais, Suédois, Américains, Mexicains, Brésiliens, Haïtiens, Chinois... affublés souvent de noms cocasses (Gladiator, Gondremarck, Homénidès de Histangua...). Massacrant la langue française, obsédés de plaisirs et de conquêtes, ni dominés ni dominants, juste autres, ces étrangers constituent une réserve de choix pour le vaudeville, l'opéra-bouffe et la comédie. Ne sont-ils pas la preuve de l'attractivité de la France, de sa force, de sa modernité? Combien de théâtres sont heureux de les mettre en scène et de les accueillir dans la salle, applaudissant à tout rompre, comme lors des reprises régulières de *La Vie parisienne*?

Face à ces « étrangers du dehors », dessinés à gros traits, la scène fait place à des silhouettes plus profondes, ou en tout cas plus familières, qui semblent habiter plusieurs strates de l'imaginaire collectif. Il est vrai que même dans ce vieux pays centralisé qu'est la France du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage identitaire reste morcelé. Cette fragmentation de la nation se remarque dans l'espace, dans les modes de vie, les cultures, les mentalités, et même les langues. Non moins présentes que les nationaux proches ou lointains, que les créatures exotiques et les spécimens humains, sont ainsi les figures d'« étrangers du dedans » : provinciaux en tous genres, migrants, vagabonds, ouvriers, bandits, « apaches » ou autres « bohémiens de Paris ».

Figures de l'intérieur, marquées du sceau de la différence ou frappées d'une perturbante invisibilité, elles rappellent que la représentation de l'altérité, si elle fut un facteur évident de discrimination, voire de stigmatisation, fut aussi un instrument de reconnaissance. D'une manière ponctuelle, ce fut le cas pour les sourds-muets, à travers le succès durable d'une pièce comme *L'Abbé de l'Épée* de Bouilly, et plus largement pour le prolétariat, dont la misère fut hissée sur la scène par le (mélo) drame réaliste. Spectacularisée sur le mode épique par des auteurs, scénographes et régisseurs souvent proches des milieux républicains, magnifiée par d'immenses acteurs comme Frédéric Lemaître ou Dumaine, elle fut intégrée à la geste nationale par les adaptations des grands romans populaires (*Les Mystères de Paris*, *Les Misérables*...). Longtemps réprouvé par la critique comme dégradant, indigne de l'art, le spectacle de cette étrangeté du dedans se mue alors en « preuve » des injustices sociales. S'il acquiert par là une évidente fonction militante, ses retombées s'en ressentent hors du champ social ou artistique.

On ne sera pas étonné de voir l'ancien système des emplois se briser au contact de ces corporalités nouvelles et on n'en finirait pas de décliner tout ce que ces figures et artistes ont apporté à la définition du corps moderne, tonique et libre dans son rapport au monde. Érotisme de la Vénus noire, au corps rapide et fuselé. Séduction trouble du tragédien étranger, « beau comme un ouragan furieux ». Nervosité musclée de la chanteuse de café-concert. Grâce, nudité, souplesse des danseuses orientales. Force des silhouettes issues du monde ouvrier – tels



Louis Bignon (l'ancien cordonnier taillé en Hercule qui fut Danton au Français) ou Boutin (l'ouvrier ciseleur de Belleville). Naturel ou absence d'art de ces figurants d'un jour. Présences. Parfois c'est au contact de créatures simplement fantasmées que le jeu de l'acteur se dépouille de son ancienne parure de gestes. Ainsi Talma, qui au fil des reprises d'*Abufar*, efface du texte de Ducis les traits d'altérité, pour mieux incorporer celle-ci. L'autre, n'est-ce pas lui-même, l'acteur de génie ?

On le voit, deux logiques entrent en jeu : celle, objectivante pour ne pas dire essentialiste, découlant des caractéristiques physiques des interprètes (Joséphine Baker est noire et danse nue, Édouard de Max déclame au Français avec un accent roumain, Polaire chante en sautant et gesticulant frénétiquement) ; et celle, aussi objectivante mais plus formelle, en provenance des structures dramatiques et des dispositifs spectaculaires. De la friction de ces deux logiques naissent progressivement des types dotés d'une apparence, d'un caractère, d'un tempérament voire d'une psychologie, et qui imprèneront fortement les esprits : voici, pour quelque temps, le sauvage, le bédouin, le colon, l'oriental(e), le fanatique, la Vénus noire, l'hystérique, le bourgeois, le pauvre, le juif, l'homosexuel, le boche, l'hybride...

Représentatives d'une époque où se précipite la dynamique d'objectivation, de classification et de hiérarchisation humaine enclenchée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces figures d'altérité spectaculaires auront un impact profond et durable, au point de nous imposer encore parfois leurs filtres de lecture de la diversité humaine. Pour arriver à cette situation, quelques artistes, même de génie, n'ont pas suffi, et c'est bien le système d'ensemble de la production spectaculaire, de sa production à sa réception, qu'il convient d'interroger.

En effet, la transformation des techniques de production des spectacles, sensible dans les développements de la scénographie, de l'éclairage et de la mise en scène, l'invention de la photographie, puis du phono- et du cinématographe, l'essor de la presse et de la publicité, la multiplication des salles, en un mot l'industrialisation croissante des spectacles ont conduit non seulement à une diversification esthétique et à un brassage des publics, mais aussi à une dispersion sans précédent des images de l'altérité. Affiches, gravures, lithographies, photos, caricatures, critiques, reportages, publicités, produits dérivés en tous genres diffusent alors en parallèle ces images qui confortent la représentation visuelle que l'Occident se fait de l'humanité à ce moment précis de son histoire.

Or, que l'humanité soit vue en marche vers le Progrès ou régressant à l'état sauvage, il ne fait guère de doute que Paris, si justement baptisée par Walter Benjamin « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> », n'en soit alors le cœur symbolique. Son

---

• 10 – BENJAMIN W., « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], *Ceuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2012.

emblème, quintessence de l'art de vivre à la française, que Chéret immortalise par une affiche mais dont l'origine remonte aux Lumières : la Parisienne. Propulsée par un mouvement tournoyant, la silhouette féminine synthétise les multiples types humains qui se sont entremêlés dans Paris, la Ville Lumière qui se veut universelle. L'affiche a fait le tour du monde. Réciproquement, en érotisant la petite Krao par la posture, les couleurs, le regard, en parisianisant cette prétendue « preuve vivante » de la théorie de l'évolution, alors exhibée à l'Alcazar, en représentant les Hanlon-Lees, ces « Edison de la pantomime », dans un environnement détonant, Chéret fait-il autre chose que de suggérer de nouveaux embranchements à venir pour l'espèce humaine ?

On le voit, ce qui est en jeu ici est bien la reproduction et la mobilité modernes des œuvres d'art et des êtres humains. Et il faut entendre ces mots – reproduction et mobilité – dans tous leurs sens possibles. La dynamique qui se met en œuvre par le spectacle de l'Autre se manifeste non seulement à travers les différents modes du visible, mais dans des régimes de représentation plus abstraits, véhiculés par le son, la forme, et tout ce qui, déjà, préfigure le code numérique.

Le cas du compositeur de Francis Poulenc est significatif sur ce point. À partir de *Rapsodie nègre*, qu'il considère comme son premier opus, puis avec les litanies à la vierge *noire* de Rocamadour, l'altérité s'affirme dans son œuvre d'une manière de plus en plus intime (folklore moderne, atmosphère banlieusarde, liturgie), contradictoire (le trottoir parisien, l'Église), mais aussi « transformiste » et dispersée. *Les Mamelles de Tirésias*, opéra-bouffe tiré de la pièce d'Apollinaire créée en pleine guerre, œuvre dans laquelle Thérèse-Tirésias se voit à la tête d'une progéniture quasi illimitée, en est la manifestation la plus sensible. L'univers qui s'y déploie n'est pas loin, en définitive, de la prolifération magique des formes humaines que réalise au cinéma une œuvre comme celle de Méliès, où l'opposition binaire (du Blanc et du Noir, de l'Occidental et de l'Oriental...) impulse trucages et jeux formels pour s'incarner de façon incongrue dans le réel.

La déconstruction des formes et le recyclage d'éléments hétérogènes, que l'on peut dire émancipés, constituent un marqueur bien connu des premières avant-gardes comme de la postmodernité. Dans le domaine musical, ces ruptures avaient été préparées par les technologies d'enregistrement du son. On a du mal à se représenter aujourd'hui, où elles sont devenues d'un usage si banal, l'impact de ces techniques de reproduction sonore qui se développent dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> et les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Deux fascinations convergent alors, entretenues et relayées par les expositions universelles, où elles se trouvent dans un rapport de contiguïté immédiat : la fascination de l'exotisme et celle de la technologie. Un roman comme *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, qui met en scène l'inventeur Edison et anticipe le prométhéisme contemporain, donne la mesure de

cette association étrange. Dans le roman de Villiers, le courant technologique se branche (si on peut dire) sur les modes exotiques du moment, pour produire une créature humaine autre, totalement hybride, combinaison de plusieurs femmes occidentales vivantes, d'un corps-machine, d'une voix humaine enregistrée et d'un esprit dont on ne sait s'il émane d'une tombe amérindienne ou d'un temple du Cambodge. Plus simplement, l'enregistrement réalisé en Inde par la G & T d'une chanteuse-danseuse arméno-juive, Gauhar Jaan, pour en faire la deuxième star mondiale du disque après le céléberrissime Caruso, révèle d'un coup la force explosive de la technique dans la recomposition des identités. Tout se passe comme si la reproduction industrielle de l'œuvre d'art, en effaçant son « aura » séculaire, avait conduit non pas à sa disparition, comme l'avait annoncé Walter Benjamin, mais à l'émergence d'une autre forme d'aura, dont l'Autre, cet éternel avatar, recueillera les traits ambivalents.

De la Révolution à la Première Guerre mondiale, la scène spectaculaire offre ainsi un éventail continu et nuancé de types permettant de lire à livre ouvert dans cette nouvelle cartographie humaine qui se dessine et dont on pressent déjà qu'elle pourra s'ajuster à l'échelle du pays, de la planète ou de l'espèce. Mais au-delà de la question de l'Altérité, des liens entre les individus et les collectivités, au-delà de la question du spectacle et de ses réalités, c'est bien une nouvelle conception de l'espace, mais aussi du temps, qui se met en place à travers ces figurations de l'humanité, désormais une et plurielle.

Isabelle Moindrot.