

Zoos humains : entre mythe et réalité

Par Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire

C'est entre girafes, autruches, éléphants, crocodiles, singes et autres « merveilles » de la nature réinventée que les visiteurs vont découvrir en Europe et en Amérique des « hommes » aux mœurs bizarres et aux rites quelque peu effrayants. Le mythe du *sauvage* devient alors une réalité. Il est présent, devant nos yeux, et va le rester près d'un siècle. Les *zoos humains* viennent de naître. Premier phénomène de masse du XIX^e siècle avec les expositions universelles, avec leurs millions de visiteurs, ils répondent aux fantasmes et aux inquiétudes de l'Occident sur l'ailleurs et donnent une réalité au discours racial alors en construction. Si le fait colonial — premier contact de masse entre l'Europe et le reste du monde — induit encore aujourd'hui une relation complexe entre *Nous* et les *Autres* ; ces exhibitions en sont le négatif tout aussi prégnant, car composante essentielle du premier contact, ici, entre les *Autres* et *Nous*. Un autre importé, exhibé, mesuré, montré, disséqué, spectacularisé, scénographié, selon les attentes d'un Occident en quête de certitudes sur son rôle de « guide du monde », de « civilisation supérieure ». Aussi naturellement que le droit de « coloniser », ce droit d'« exhiber » des « exotiques » dans des zoos, des cirques ou des villages se généralise de Hambourg à Paris, de Chicago à Londres, de Milan à Varsovie... Oui, le « sauvage » existe ! Je l'ai vu... Il convient maintenant de l'« apprivoiser » avant de le « civiliser ». D'un XIX^e siècle en quête de compréhension du monde, on passe — tout naturellement et sans oppositions — à un XX^e siècle qui façonne le monde selon ses modèles, ses croyances, ses intérêts.

Tous au zoo !

Le défi imposé par la compréhension de ce qui nous apparaît, aujourd'hui, comme l'une des démonstrations les plus révoltantes de l'infériorisation de l'Autre – parce qu'elle rapproche volontairement l'homme de l'animal – est à la mesure des enjeux cristallisés par les *zoos humains*. Est-on capable aujourd'hui de prendre en compte ce que signifie pour l'Occident les *zoos humains* ? C'est l'objectif de ce livre. Il ne fait guère de doute que ces exhibitions ethnologiques représentent un tournant essentiel dans la construction d'un imaginaire sur l'Autre fondé sur une vision raciste, validé par la science anthropologique et qui trouve à travers cette spectacularisation une médiatisation sans précédent. Les *zoos humains*, véritable *culture de masse*, instituent à bien des égards le *rapport à l'Autre* de l'Occident puisque l'immense majorité des Européens et Américains auront leurs premiers contacts avec les populations « exotiques » – bientôt majoritairement coloniales – à travers les grilles, les enclos et les barrières qui les séparent de ces « sauvages ».

Les travaux rassemblés ici, pour la première fois dans un ouvrage collectif, révèlent que la formation d'un imaginaire différentialiste sur l'Autre accompagne voire précède dans certains cas la grande poussée coloniale des métropoles européennes. Comme si, au moment de la colonisation, avaient été réunies les conditions, culturelles et mentales de la soumission à la geste impériale, grâce à l'infériorisation systématique des groupes humains.

Les *zoos humains* constituent ainsi ce lieu qui paraît fondamental dans l'accélération du passage d'un racisme scientifique à un racisme populaire, pratique et opérant.

Le rôle de la science fut alors essentiel. Puisque c'est elle, tout particulièrement l'anthropologie physique, qui va établir – à partir de l'idée de collection chère aux naturalistes des Lumières – la notion de hiérarchies, cognitives et civilisationnelles, en prenant appui sur les particularités physiologiques des différents groupes humains. Légitimés par les savants, les premiers *zoos humains* vulgarisent ce registre tout en rendant ludique les austères analyses scientifiques. Les *zoos humains* flattent aussi la curiosité, le sens esthétique, mobilisent la surprise du visiteur beaucoup plus qu'ils ne lui expliquent les raisons – racialisantes – qui

permettent cette mise en spectacle de l'Autre. Le discours fondateur des *zoos humains*, le différencialisme raciste, n'a, en quelque sorte, pas besoin d'être explicité, la mise en scène se suffit à elle-même et fait passer, bien plus efficacement parce que souterrainement, le principe raciste qui la fonde. On fabrique alors des « racistes » et des « colonialistes », par le « spectacle » et le ludique, sans même avoir besoin de l'énoncer ou de l'affirmer. Une sorte de *machine infernale*, incroyablement efficace et « divertissante », au carrefour de la science vulgarisée et des spectacles de music-hall, qui correspond aux attentes d'un Occident en cours de construction identitaire.

Le spectacle de la différence ne cessera, dans le siècle qui suivra, à travers tous les supports de représentation de l'altérité, de référer à tout ou partie de la généalogie établie par les *zoos humains*, imprégnant profondément les mentalités collectives. Nous pensons en effet, ici, à travers les *zoos humains*, pouvoir interroger le présent. C'est l'un des enjeux majeurs de cet ouvrage. C'est pourquoi celui-ci se parcourt selon un axe chrono-thématique. Les *généalogies* du phénomène sont à rechercher dans des formes très diverses de la culture : le spectacle des « phénomènes monstrueux » (*freaks*) dans les cirques et les foires croisent le cadre du zoo animalier pour donner la configuration des *zoos humains*. Les *hiérarchies*, établies initialement par la science, précisent la place de chaque groupe humain dans la grande échelle des « races ». Les *diffusions* multiformes de la spectacularisation de l'Autre s'étendent ensuite à l'ensemble de l'Occident, nations colonisatrices ou non. Ces diffusions s'accompagnent de *déclinaisons* de la mise en scène de l'Autre et de l'exotisme dans toutes les sphères de la culture populaire, de la photographie au cinéma, de la carte postale aux musées. Enfin, les permanences, à travers le siècle, des *zoos humains*, nous interrogent sur les *perspectives* contemporaines d'un phénomène qui n'a encore jamais été déconstruit. Cinq mots clés – *généalogies, hiérarchies, diffusions, déclinaisons, perspectives* – forment la trame de cette étude des *zoos humains*, dans toutes leurs approches, interprétations, impacts, formes... Des analyses — aussi diverses que polémiques — qui enrichissent aujourd'hui notre appréhension de ce champ de recherches aussi étendu que celui de notre regard sur l'Autre.

De la collection humaine à la hiérarchie des races

Dès le XVII^e siècle, en Europe, le jardin zoologique est concomitant du processus de reconnaissance du monde grâce au développement des voyages et du commerce maritime. Le jardin zoologique s'inscrit alors dans un espace urbain particulier afin de recevoir des espèces rares ou exotiques. Jusqu'alors, ces ménageries étaient réservées à un public très restreint. De même, l'idée de collection à finalité savante (Muséum) devient dominante au XVIII^e siècle lorsqu'il est certain que la connaissance du monde est un élément fondamental du pouvoir. Dans cette perspective, les parcs zoologiques sont conçus comme des annexes des Muséums dont la mission est de dresser un inventaire du vivant. Le zoo, à l'instar du musée, est alors le lieu du rassemblement d'une collection d'animaux qui ne se rencontrent pas ordinairement ensemble dans le milieu naturel : c'est une mise en ordre de la nature, telle que pouvaient le concevoir les naturalistes au XVIII^e siècle. Cet espace est à la disposition des savants pour qu'ils étudient ou se familiarisent avec des bêtes curieuses ou sauvages, et du public pour se distraire tout en s'éduquant.

L'idée de « collection d'êtres vivants » n'est donc pas récente, en revanche le XIX^e siècle voit s'affirmer deux types d'espaces spécifiques pour la monstration de ces collections, tant animalières qu'humaines. Pour l'Amérique, le spectacle de l'Ailleurs et de l'Autre est incarné par les cirques ambulants dont le promoteur le plus emblématique reste Barnum. À la différence de l'Europe, l'Amérique met marginalement en scène la nature dans l'espace zoologique. Le continent nord-américain est en effet tout entier tourné vers la conquête des grands espaces sauvages. Dans cette société encore peu urbanisée, la nature représente le proche. En Europe, au contraire, le développement du tissu urbain lors de la première Révolution industrielle explique pour partie l'essor des jardins zoologiques, car ceux-ci

replacent la nature au cœur des villes. Le recours à une nature autant reconstituée que rêvée, répond à un désir social profond provoqué par le déracinement de millions de campagnards. Ainsi le jardin zoologique répond-il à une nostalgie – la perte de la nature –, mais aussi à la nécessité de créer un « ailleurs », improbable figure d'un paradis perdu, une arche de Noé revisitée par les Lumières où se côtoient progressivement des espèces animales de plus en plus diverses, incorporées à des décors exotiques renvoyant à la prodigalité naturelle. Espace de curiosité et de rêve laissant libre cours à l'imagination, mais aussi espace cloisonné, espace taxinomique où on vient contempler les progrès de la connaissance et de la domestication du vivant. C'est cet espace qu'Hagenbeck, le plus grand entrepreneur européen de cirque, professionnaliserait dans la seconde partie du siècle, avant d'exposer différents groupes humains, dans le prolongement d'une logique de spectacularisation et de vulgarisation du savoir.

À partir du XIX^e siècle, il ne s'agit plus seulement de « montrer » des animaux plus ou moins « exotiques », mais aussi des hommes. Avant cette date, les premiers voyageurs avaient « rapporté » quelques spécimens « exotiques » des quatre coins du monde pour les exhiber dans les plus grandes cours d'Europe, puis, progressivement, dans les cabinets de curiosité... L'Europe, depuis Vespucci ou Cortez, ou avec les indiens Tupi présentés au roi de France en 1550, a ponctuellement connu ce phénomène. Au XIX^e siècle, Londres est la capitale de ces exhibitions « exotiques », de la Vénus hottentote (1810) aux Indiens (1817), des Lapons (1822) aux Eskimos (1824), des Guyanais (1839) aux Bushmen (1847), des Cafres (1853) à la vague des Zoulous et des Ashantis... mais le phénomène est encore parcellaire et ne constitue pas encore un *genre*. C'était alors une forme ludique de la force, de l'étrange, du curieux ou de la cruauté qui était mise en scène.

Ce qui est radicalement nouveau au cours de la seconde partie du XIX^e siècle, c'est d'exposer – de manière à la fois scientifique et théâtrale – des hommes différents et inquiétants pour ce qu'ils signifient en termes de « race ». C'est une transformation décisive du statut de l'altérité, celle-ci étant alors rationalisée sous l'angle d'une typologie raciale, dont l'étalon reste l'Européen. La rationalisation scientifique d'une hiérarchie raciale comme sa vulgarisation à travers les exhibitions *anthropozoologiques* est inséparable de la quête d'identité qui affecte les sociétés du vieux continent. L'eurocentrisme se construit sur de multiples angoisses, générées par l'association des fulgurantes avancées de la science et de brusques mutations sociétales. Cette nouvelle configuration bouleverse tous les repères : spatiaux – la rupture ville-campagne, le maillage des transports –, temporels – vitesse de circulation totalement inédite, conquête des espaces coloniaux, accélération des rythmes de travail urbain –, sociaux – émergence du prolétariat industriel, déliquescence des solidarités communautaires et parfois familiales –, et culturels – rupture avec les traditions campagnardes au profit de la création d'une transcendance politique au cœur de la création des États-nations. Ces transformations, s'accomplissant sur seulement deux générations, sont d'une brutalité inouïe. Le positivisme scientifique, la foi dans le progrès ne peuvent être compris qu'en les replaçant sur la toile de fond des profondes inquiétudes anthropologiques qui traversent le corps social, déstructurant les psychismes collectifs, opacifiant l'avenir. Dans ce cadre, l'exhibition de l'Autre l'inscrit dans un ordre (celui de la raison), l'objective dans une hiérarchie (le déviant, le taré, le fou, puis le représentant des « races inférieures »). C'est donc d'un processus de réassurance, de la nécessité d'affirmer sa propre maîtrise qu'il s'agit et, comme presque toutes les volontés de puissance, elle puise dans l'angoisse son extraordinaire énergie.

C'est pourquoi montrer l'Autre est fondamental. Exhiber l'autre, c'est lui reconnaître un statut et un intérêt particuliers, c'est aussi légitimer, prouver et fixer une connaissance. Les déformations physiques, les déviances corporelles ou mentales, les caractères morphologiques inhabituels ou exotiques, les marques de souplesse, de force ou d'adresse du corps forment en Europe dans la première partie du XIX^e les objets privilégiés de l'exhibition. De tout temps, la

différence – parce qu'elle cristallise l'attraction comme la répulsion – a été un objet de curiosité. Le XIX^e siècle fut l'époque de la rationalisation – et de la « marchandisation » – de toute monstration de la différence. Cirques, foires, carnivals se mirent à prospérer dans l'ensemble du monde occidental pour le plus grand plaisir des foules... et le plus grand profit des organisateurs. Cet engouement populaire pour la monstruosité est inséparable de la relégation de ces derniers. Depuis le XVIII^e siècle les fous, puis les handicapés, sont soumis à une politique d'enfermement. Cette mise à l'écart transforme en profondeur le visage des sociétés – rurales et urbaines – dans lesquelles ils occupaient une place, souvent minorée mais légitime, comme intercesseurs du surnaturel. La disparition progressive de l'altérité, de l'« anormal » au sein des formations sociales rend plus impérieuse la nécessité de le montrer. En effet, l'altérité n'est pas qu'un statut, c'est aussi la part étrange, inassimilable, qui rend possible la construction des identités sociales, culturelles ou corporelles. L'altérité est une nécessité, et elle induit le stéréotype. Processus dialectique, la mise à distance de l'« anormal » s'accompagne de sa plus grande visibilité comme « monstre ». À cet égard, l'exhibition est bientôt relayée par les médias qui font changer d'échelle la monstration : affiches, journaux illustrés, cartes postales, dès le milieu du XIX^e siècle, en Europe et aux Etats-Unis, démultiplient la présence et la stigmatisation de l'*Autre*.

La lecture des affiches (ou de la grande presse illustrée) renvoie à un processus d'intégration sociale de l'exotisme rendant l'anormalité plus véridique parce que plus distante. Les sœurs siamoises, les derniers Aztèques – qui n'étaient pas, en l'occurrence, cannibales mais retardés mentaux –, l'homme sauvage de Bornéo ou l'Africain albinos seront des attractions présentées par la troupe de Barnum dans des mises en scène généralement inspirées par l'Orient avec vêtements et décors appropriés. L'Outre-mer, comme étrangeté, offre une matière quasiment infinie. Le contexte du temps, avec les récits des explorateurs relayés par la presse et les livres des romanciers aideront à construire, autour de chaque individu exotique présenté, les mystères de continents lointains et de « civilisations étranges ». Ainsi, dans le second tiers du XIX^e siècle, s'opère une mutation du statut de l'altérité : l'exhibition d'un « cannibale océanien » donne autant, si ce n'est plus, de frissons que l'« homme-tronc », le « Lilliputien » ou la « femme-cochon », car il postule que tout un peuple est sur le même schéma corporel, culturel ou mental. Ce n'est plus l'exception, mais bien le monde qui nous entoure que donnent à voir ces *ethnic shows*, un monde qu'il va falloir dominer, coloniser, modifier.

Le projet colonial s'inscrit dans cette volonté uniformisatrice, de remodeler le monde à *son image*, de faire disparaître le « sauvage » comme on a marginalisé le handicapé ou le « taré ». Projet d'une raison occidentale irriguée par l'utopie de la transparence scientifique, il nie la nécessité de la présence de l'Autre, de sa manifestation comme témoignage de ce que l'on est à travers ce que l'on n'est pas.

Aujourd'hui, il est difficile de se représenter la puissance attractive que la théâtralisation des phénomènes de foire exerçait dans la culture visuelle de la seconde moitié du XIX^e siècle. Si ces exhibitions peuvent paraître « choquantes », elles renvoient à leur temps. Dans le registre des éléments « révoltants », les exemples sont nombreux d'un traitement inhumain des exhibés : présence de cage ou d'enclos, mort ou condition de vie de certaines troupes, méthode de « recrutement »... Si les décès survenus à Tervuren en 1897 ou à Barcelone, ou encore l'histoire sordide de la Vénus hottentote ou d'Ota Benga sont réels, ils ne doivent pas, cependant, nous faire lire ce phénomène à l'aune exclusive de ces crimes. Il convient de retracer la généalogie de ces spectacles, pour en mesurer toutes les implications, et surtout ne pas être aveuglé par les seules exactions les plus visibles. La violence est partout. Tout autant dans le regard, dans le normal, dans le banal, dans le côté « bon enfant » de ces exhibitions, que dans les *crimes* les plus visibles. C'est justement le risque d'une lecture émotionnelle d'un tel phénomène qui pourrait conduire à concevoir de bonnes et de mauvaises exhibitions,

de positives ou de négatives tournées ethnographiques, de normales ou d'anormales mises en scène... C'est alors que commence le *révisionisme* en la matière : celui de nous faire croire que ces *zoos humains* sont, en fait, un premier contact presque « normal » entre *Nous* et les *Autres*.

Galerie de monstres et autres *zoos humains*

S'il y avait des « exhibés », c'est qu'il y avait des « exhibeurs » et des visiteurs. Attachons-nous, tout d'abord, aux organisateurs — pour l'essentiel des « entrepreneurs privés » — qui feront du « sauvage » une « bonne affaire ». Tout commence Outre-Atlantique. A New York, le *Musée Américain*, fondé par Phileas Taylor Barnum en 1841, en plein cœur de Manhattan, devient le show le plus populaire du pays. Les *freaks* (« phénomènes ») constituent le clou du genre. Ce que Barnum invente alors, c'est la mise en scène de « monstres » dans un « centre de loisirs », en programmant simultanément des conférences « scientifiques », des tours de magie, de danse ou des reconstitutions théâtrales. C'était un spectacle urbain d'un nouveau genre. Celui-ci sera très vite repris par les cirques itinérants qui se mettront à parcourir l'ensemble des Etats-Unis et l'Europe. En 1884, Barnum va créer le *Grand Congress of Nations*, sorte d'aboutissement idéologique à l'échelle d'une nation, de ces premières exhibitions à caractère mercantile.

Le modèle du *zoo humain* prend sa forme contemporaine ici. L'Europe, en quête d'attractions et en pleine expansion impériale, va y puiser son inspiration pour modeler, à son image, sa propre forme d'exhibition, plus zoologique, plus coloniale, plus ethnique

L'Allemagne en sera le creuset. Sous l'inspiration de Carl Hagenbeck – le « roi des zoos » –, le concept va très vite prendre une forme qui s'imposera sans grand changement jusqu'à l'entre-deux-guerres. Il fut le premier à percevoir l'opportunité d'amalgamer les concepts de parc zoologique et de cirque en un seul lieu, en un média de masse, bâti sur un seul site et accessible à un vaste public. L'influence de Barnum, en matière de scénarisation, est évidente. Cependant Hagenbeck fut un pionnier en proposant une exhibition *anthropozoologique* – concrétisé en l'occurrence par une troupe d'hommes « exotiques » avec les animaux les accompagnant.

La première troupe de ce type fut exhibée à Hambourg, par l'entreprise Hagenbeck, en 1874, l'année même où Barnum arrive en Europe. Il s'agissait d'une famille de six Lapons accompagnée d'une trentaine de rennes. Le phénomène allait durer un peu plus de cinquante ans, avec pour point de basculement les années 1931-1932. On constate en effet un brusque arrêt des *zoos humains* en à peine deux ans. Le public se lasse et les autorités souhaitent d'autres formes d'exhibitions des « indigènes ». À titre d'exemple, la volonté – imposée par Lyautey –, d'exclure de l'Exposition coloniale internationale de Paris (1931) toutes exhibitions à caractère racial, à l'image des « négresses à plateaux » ou des « cannibales canaques ». C'est aussi l'échec d'Hagenbeck, auprès du grand public, avec deux ultimes spectacles – une troupe de « canaques » venue de France en 1931 et la présentation d'une « troupe Tcherkesse » en 1932 – qui marquent la fin d'un processus rassemblant un peu plus de soixante-dix *ethnics shows*. C'est enfin les dernières tournées à caractère ethnographique – sauf quelques rares exceptions – en Europe : Bâle (en Suisse), Stockholm (en Suède), Kölen (en Allemagne), Milan (en Italie) et la troupes des « négresses à plateaux Sara-Kaba » à Cologne. Les *zoos humains* ne font plus recette. Le cinématographe est la nouvelle forme de construction d'un regard sur le monde, beaucoup plus rentable et, surtout, beaucoup plus efficace.

Mais, ce qui a intrigué et fasciné dans les *zoos humains*, pendant toutes ces années, c'est surtout la diversité des corps exhibés : nus et inconnus, différents et puissants, « difformes » et « multiformes », étranges et étrangers. Grand public et savants ont devant eux des « spécimens » presque inimaginables un demi-siècle plus tôt. Pour les premiers, c'est un divertissement, pour les seconds, un objet d'étude. Depuis les ruptures introduites par Linné

et Buffon au XVIII^e siècle, l'être humain est devenu un véritable *objet* scientifique et l'anthropologue s'est mis à scruter les objets et le corps. Or le principal problème des savants, durant la seconde moitié du siècle, c'est bien l'accès à des *sujets vivants* et pas seulement à des récits de voyageurs, à des objets ethnographiques ou à des crânes... les *zoos humains* arrivent à ce moment crucial où la sciences de l'homme est en quête de « preuves ». De l'acte mercantile et du phénomène de foire, on passe naturellement à l'objet de science, à l'objet d'étude... Du zoo à la toise, de montrer à mesurer, de distraire à informer... se passe une sorte glissement où chacun trouve sans peine son intérêt.

Ces préoccupations « savantes » croisent celles des états qui ont besoin de légitimer leurs conquêtes. La connexion entre les objectifs des puissances coloniales ou des Etats-Unis — à travers les prolongements de la Guerre de Sécession ou la fin de la « pacification » du Grand Ouest —, avec la demande des sciences de l'Homme et l'intérêt des organisateurs privés, devient donc opérationnelle entre 1870 et 1900.

C'est dans ce contexte que les exhibitions ethnographiques, qui ont débuté au début des années 1850 en Angleterre, se généralisent dans toute l'Europe, et fournissent l'occasion aux savants d'examiner, à deux pas de leurs laboratoires, des spécimens vivants. Comme le souligne Henry de Valigny dans *La Nature*, à l'occasion du passage d'une troupe pour l'Exposition universelle de 1889 : « Jamais les naturels n'ont été plus palpés, manipulés, examinés de leur vie et je me rappellerai longtemps la curiosité intense avec laquelle l'un des plus éminents savants de Vienne faisait main basse sur chaque indigène qui passait à portée et lui palpait le crâne comme s'il eût voulu en enfoncer les parois. » Les intérêts se croisent et se confondent : l'Occident construit alors une frontière invisible entre deux humanités dont l'une est d'essence supérieure, elle peut, elle doit coloniser, et l'autre est par nature inférieur, elle peut, elle doit être colonisée. Et les savants, sans même sans rendre compte, cautionnent et valident jusque vers 1890, les fondements de ce nouvel ordre mondial. La boucle est bouclée. Le XX^e siècle peut commencer.

Le spectacle de la diversité « raciale » sous couvert de scènes ethnographiques, s'articule alors autour de trois fonctions distinctes : distraire, informer, éduquer. On pourrait les penser, ou les trouver, antinomiques. Elles le sont d'ailleurs. Mais elles se croisent et se mélangent pourtant dans les *zoos humains*. La même troupe passe du jardin à la scène de music-hall, du laboratoire du savant au village indigène de l'exposition, de la reconstitution coloniale au spectacle de cirque. Les frontières sont brouillées, les genres mélangés, les intérêts divers. C'est en *redénouant* le fil complexe de cette histoire, que l'on peut en mesurer aujourd'hui les enjeux.

Car, au début du siècle, aller au Jardin zoologique d'Acclimatation ou au « village nègre », ce n'est pas seulement pouvoir observer la diversité du monde ; c'est aussi pouvoir y lire la place de chacun, celle de l'Autre et la sienne. Si tout le monde passe par les *zoos humains* – les *freaks*, les exotiques, les colonisés –, on perçoit vite qu'il y a une barrière irréductible entre celui qui voit et celui qui est vu.

Les visiteurs forment alors une catégorie triviale, amalgamant à la fois la normalité morphologique de l'Européen et la nouvelle culture du monde industrialisé et colonial. La lecture est facilitée pour le visiteur afin qu'il visualise la progression de l'humanité depuis la sauvagerie jusqu'à la civilisation. L'intégration de la « sauvagerie » dans le monde du spectacle va ouvrir des horizons nouveaux. L'exhibition ne sera plus passive comme au zoo, mais active. Le « sauvage » sera valorisé par des attitudes jugées primitives comme la danse, la musique, le jeu ou le sport. C'est là, et seulement là, que l'*indigène* sorti de son contexte trouvera une place reconnue par la société colonisatrice dans les métropoles européennes ou dans la société capitaliste américaine. Le colonisé bénéficie d'un nouveau regard car il ne peut demeurer trop longtemps dans la catégorie de la sauvagerie ou de la barbarie, qui nie les principes mêmes de l'œuvre coloniale. Il devient, progressivement, un sujet des empires

coloniaux. Sa place est alors trouvée, évidente, naturelle : c'est un *indigène*. À seulement focaliser sur l'acte colonial *stricto sensu*, on en est arrivé à oublier qu'ici s'est formée aussi une *culture coloniale* aussi puissante que destructrice. Par les images, par les exhibitions, par la littérature, par la grande presse... on fabrique ce *droit* à coloniser dont l'Occident ne s'est pas encore détaché.

Dans le même mouvement, on ne doit pas ignorer la part de fascination exercée par ces spectacles. Celle-ci n'est pas d'essence hégémonique univoque. L'Autre fascine aussi parce qu'il permet la projection de fantasmes et l'intuition des multiples transgressions qu'il est supposé accomplir, provoque du désir. Dans cette attirance pour le corps de l'*Autre*, les mises en scène érotisent le corps « sauvage », le montrent nu ou à demi-nu, le mettent en mouvement dans des « danses rituelles » qui semblent échapper à tous les canons de la motricité occidentale. Cette tension vers le corps *exotisé* – qui constituera rapidement et toujours un argument publicitaire majeur – ne peut se comprendre qu'en analysant le processus de normation corporelle qui caractérise les sociétés occidentales au XIX^e siècle. Sans pouvoir ici le décrire exhaustivement, on remarquera que les normes corporelles bourgeoises s'étendent alors progressivement à la société tout entière. De ce fait, le corps du « sauvage » apparaît plus libre, moins contraint et cette liberté provoque le désir du visiteur.

De même, les transgressions sexuelles prêtées au « sauvage » (polygamie, vitalité sexuelle, inceste, etc.) contribuent à renforcer la frontière entre « eux » et « nous », mais suggèrent aussi une sexualité moins contrainte, moteur de fantasmes sur l'*Autre* qui vont traverser le siècle. De façon étrange, ces corps nus, exhibés, montrés (jusqu'aux naissances dans les villages noirs !), n'existent pas dans notre historiographie *bien-pensante*. Mata Hari reste la première « femme » à se dévêtir sur les scènes parisiennes au début du siècle, car les « négresses » ou les « javanaises » qui l'ont précédé n'étaient pas, et ne sont toujours pas, perçues comme des « femmes » (au sens étymologique du terme) dans nos inconscients collectifs... Elles semblent rester, même un siècle plus tard, dans le monde des *non-humains*, de l'animalité, des ténèbres.

Des zoos humains aux identités nationales...

Avec la vogue des expositions coloniales et des villages ethniques itinérants, le « sauvage » va se transformer progressivement en « indigène », sous les yeux des spectateurs. En Europe, ces expositions ont été conçues pour montrer les réalisations et les projets des puissances impériales, et en premier lieu celles de la France, de la Grande-Bretagne et de la Belgique. Si le mode de vie, les vêtements, les danses, les techniques artisanales sont là pour souligner une prétendue infériorité culturelle des peuples colonisés, la couleur de la peau est toujours le marqueur emblématique de la « différence ». Sur le nuancier des couleurs déterminant les « races », la graduation va du plus foncé au plus clair. Plus l'individu est noir, plus ses aptitudes au développement seront jugées difficiles, voire impossibles. La mise en spectacle de ce schéma n'a pourtant pas été homogène, selon les périodes et les pays concernés. En effet, durant le processus de développement des empires coloniaux ou de la nation américaine, chaque pays profite de ces exhibitions pour valoriser son particularisme dans la construction de sa propre image d'« État-nation ».

En France, par exemple, la Première Guerre mondiale va induire une modification significative dans la présentation du colonisé qu'illustre parfaitement l'Exposition nationale coloniale de 1922 à Marseille. En Grande-Bretagne, c'est l'exposition de Wembley (Londres) en 1924-1925 qui marque une rupture notable, alors qu'en Belgique c'est celle de 1930, à Anvers, à l'occasion du centenaire de l'indépendance sous le titre « Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flamand ». Pour les Etats-Unis, le phénomène est plus complexe, même si l'on peut situer ce changement de monstration de l'*exotique* – et encore avec beaucoup de réserves – lors de l'exposition de San Francisco en 1915.

À la charnière de ces deux processus – celui des exhibitions exclusivement ethnographiques et celui des expositions universelles ou coloniales –, apparaît une forme hybride, sorte d'échantillon des expositions coloniales et dernier avatar des troupes ethniques présentées dans les jardins zoologiques : le « village nègre ». Le premier de ces « villages nègres » (ou « noirs ou sénégalais, mais aussi annamites, canaques ou mauresques ») est présenté en Europe, en 1889, lors de l'Exposition universelle sur le Champ-de-Mars et, quatre ans plus tard, lors de l'exposition de Chicago aux États-Unis (1893). Même modèle, même type d'exhibition, qui suggère l'interchangeabilité des lieux... Pourquoi ? Sans doute parce qu'à cette date le spectacle est déjà un produit international et le discours commun aux publics américains et européens. Pour la France métropolitaine uniquement, c'est par plusieurs dizaines que l'on compte les villes-étapes de ces villages ethniques¹. Mais l'ensemble de l'Europe est concerné. En premier lieu des villes comme Bâle, Berlin, Hambourg, Bruxelles, Dresde, Frankfurt, Londres, Turin, Zurich totaliseront à elles seules près d'une cinquantaine de « villages africains » ou de troupes exotiques présentées sous la forme de « villages »². Dans ces villages reconstitués, on ne vient pas pour apprendre mais simplement pour contempler le spectacle de la différence. Une touche d'exotisme, une pincée d'artisanat pour « touriste », et quelques oripeaux sous-tendant la « mission civilisatrice » en marche offrent les éléments essentiels du programme. Il s'agit d'une forme euphémisée de la monstration, différentes des exhibitions *anthropozoologiques*, avec des codes nouveaux et des objectifs différents. Mais sur le fond, la période précédente n'a en rien disparu des esprits et l'instrumentalisation des villages (notamment dans les expositions) a toujours une fonction idéologique indéniable : celle de montrer qui est le civilisé et qui doit être civilisé... Si, le visiteur peut « dialoguer » avec l'exhibé, si l'artisan peut présenter son travail, si l'« indigène » peut repartir avec ses médailles ou visiter la ville-étape... l'univers mental dans lequel il évolue lui échappe toujours. Il reste un « visité ». Comme pour les villages bretons, alpins, flamands, siciliens, lapons, irlandais, alsaciens, écossais ou corses l'impact se situe à un autre niveau : celui des représentations de l'Autre. Une économie du regard s'est construite à la fin du XIX^e siècle, rien ne viendra désormais remettre ses fondements – différentialistes et racistes – en question. On le voit, le premier conflit mondial semble annoncer, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, un moment charnière dans l'évolution des *zoos humains*. Avec les soldats venus des empires coloniaux – aussi bien en France qu'en Grande-Bretagne –, sans oublier ceux recrutés dans les minorités Outre-Atlantique – notamment les régiments de GI afro-américains –, le discours va prendre de nouvelles formes et s'appuyer sur de nouveaux médias. Partout, les exhibitions s'adaptent aux contextes nationaux. Chaque état a finalement utilisé les expositions, qu'elles soient internationales, coloniales ou nationales, pour exhiber ses projets sociaux. La place des coutumes (un état des lieux) mais aussi des potentialités des peuples soumis (le projet colonial) montre la grandeur de certains pays organisateurs et leur permette de construire leur vision du monde. Pour d'autres puissances, comme l'Espagne ou la Grande-Bretagne, la finalité de ces exhibitions est de distraire ou d'informer. L'« Autre » ne sera jamais « Nous » reste le message explicite, et lorsque l'exposition coloniale dépasse les limites du national pour rejoindre l'universel, il s'agit alors de montrer sa puissance, ses

1 Outre Paris, qui dans différents lieux connaîtra une quarantaine d'exhibitions entre 1890 et 1931, on peut citer chronologiquement les villes accueillant les villages privés ou officiels suivant : Marseille (1890, 1906, 1922), Strasbourg (1891, 1895, 1924), Lyon (1894, 1897, 1899, 1914), Bordeaux (1895, 1904, 1907), Rouen (1896, 1929), Rochefort (1898), Dijon (1898, 1908), Tours, Montpellier, Châtellerauld et Poitiers (1899), Avignon (1899, 1907), Brest (1901, 1913, 1928), Cognac (1902), Lille (1902, 1904), Limoges (1903, 1929), Reims et Chambéry (1903), Nantes (1904, 1924), Arras et Troyes (1904), Orléans, Cherbourg, Lons et Lisieux (1905), Angers et Amiens (1906), Nogent (1907), Toulouse, Calais et Auxerre (1908), Nancy et Le Havre (1909), Clermont-Ferrand et Saint-Ouen (1910), Roubaix et Le Mans (1911), Sète (1922), Grenoble (1925), La Rochelle (1927), Nice (1931)...

2 On peut également citer des villes-étapes européennes qui ont participé à ce processus comme Anvers (1894), Barcelone, Budapest (1896), Dublin (1907), Düsseldorf, Saint-Petersbourg, Fribourg (1903), Genève (1903), Gand (1913), Glasgow (1892), Göteborg, Vienne (1896), Hanovre, Köln, Lausanne (1903), Leipzig, Liège (1905), Milan (1906, 1909), Munich, Oslo, Moscou, Varsovie, Naples, Copenhague (1899), Palerme, Payerne (1903), Prague (1893), Rotterdam (1909), Stockholm (1892)... et pour les villes américaines, dans le cadre spécifique des expositions, Chicago (1893), Saint-Louis (1894 et 1904), San Francisco (1894) et Buffalo (1901).

capacités de domination et de mise en place d'une administration coloniale sur le monde. Aux États-Unis, l'analyse du phénomène révèle de singulières différences. Sans aucun doute la nation américaine s'est construite sur les formes successives d'exhibitions. Des *freaks shows* à l'eugénisme, des *ethnics shows* à la ségrégation raciale, c'est une longue suite d'étapes successives qui constituent un modèle ne se remettant jamais véritablement en question. Les frontières invisibles de l'empire américain, construites entre la Guerre de Sécession et la Première Guerre mondiale, semblent toujours agir comme des « barbelés sur la prairie ». On le voit, de façon différente, mais concomitante, les *zoos humains* se fondent dans les spécificités nationales. C'est une autre histoire qui commence, celle des identités nationales, aussi bien en Occident que pour les peuples colonisés. Des identités nationales forgées au creuset d'un même moule, celui des *ethnics shows*.

Des sauvages aux sauvageons...

La diffusion des formes de l'altérité a suivi de nombreux canaux à travers les siècles. Elle a utilisé la presse avec d'innombrables supports graphiques, puis a intégré la photographie. Progressivement, une nouvelle mise en spectacle débute avec l'apparition du cinématographe. En même temps que l'exhibition, acte fondateur de la diffusion sociale massive de l'altérité, se fond dans les modèles propres à chaque nation, les supports (ou médias) de transmission du savoir entre dans une période de profonde mutation. Du *spectacle vivant* (l'exposition), nous passons à *l'image vivante* (le cinéma), de l'*Autre* importé (l'exhibé), nous arrivons à l'*Autre* dupliqué (l'image fixe), plus qu'à un changement d'échelle, c'est à une autre dimension de l'altérité que nous assistons. Celle qui s'impose à tous, y compris à ceux qui en sont les premières victimes : les *Autres*. Nos images deviennent leur réalité. Nos constructions fantasmées, leur quotidien. Nos attentes touristiques, leur décor naturel. C'est à ce niveau que le rire *Banania* présent sur les murs de France que dénonçait Senghor sera long à déchirer...

Les différentes lectures proposées jusqu'ici autour de la mise en scène zoologique des « sauvages », « indigènes » et autres « colonisés » ou *freaks* nous montrent comment s'est organisée une perception nouvelle de l'altérité. La vision de l'*Autre* dans des mises en scène visant à confirmer le sentiment d'étrangeté a produit un grand nombre de stéréotypes à caractère raciste qui imprègnent largement les opinions publiques. Aujourd'hui nous savons, et le cinéma nous a conforté sur ce point, que c'est bien le regard qui construit la différence. Cette mise en cage virtuelle des *Autres* fonctionne toujours. De même que la « race » n'est pas une réalité biologique mais une construction sociale, on voit que le *zoo humain* n'est pas l'exhibition de la sauvagerie, mais la construction de celle-ci.

Les *zoos humains* font partie du patrimoine culturel des sociétés occidentales et nous questionnent sur plusieurs strates. C'est l'objectif de cet ouvrage que d'entrer en profondeur dans les différents niveaux d'analyse du fait pour mieux en extraire le sens. Soulignons d'abord que la césure entre histoire coloniale et histoire nationale paraît avoir fait son temps, à l'aune des études rassemblées ici. Autant la colonisation a profondément traumatisé les sociétés soumises à l'hégémonie impériale, autant le colonialisme nous semble avoir profondément imprégné les sociétés occidentales, y compris les nations n'ayant jamais eu de colonies (comme la Suisse par exemple). L'histoire de ce processus ne pourra désormais faire l'économie de cette analyse dialectique. Ceci ouvre des perspectives pour l'historiographie. Il est, entre autres exemples, parfaitement net que la construction des identités nationales et collectives en Occident est inséparable du rapport que celui-ci entretient au monde. Du colonialisme à la mondialisation, des lignes de continuités – sans être systématiques – doivent pouvoir être tracées.

De même, il apparaît que les relations intercommunautaires dans les sociétés occidentales doivent être (re)pensées dans la durée. Les stéréotypes qui façonnent l'image de l'*Autre* entre le milieu du XIX^e siècle et les décolonisations continuent largement à structurer les imaginaires collectifs. Cette persistance dans la longue durée est rendue possible par le peu

d'importance qui avait, jusqu'à présent, été accordé, non seulement au phénomène des *zoos humains*, mais plus généralement à la formation historique de l'image de l'*Autre*. Ce qui peut être interprété comme un surprenant désintérêt renvoie sans doute à une difficulté sociale : revenir sur une période traumatique de l'histoire de l'Occident et de la difficulté à comprendre le double discours qu'il a, en permanence, produit (et continue de produire) sur l'*Ailleurs* et sur l'*Autre*. Enfin, les *zoos humains* posent la question du spectacle et de la formation de la culture populaire. Question qui exige une analyse de ce qui construit les sociétés elles-mêmes – le *socius* –, c'est-à-dire les archétypes formant un imaginaire nous distinguant et, de ce fait, permettant de nous reconnaître et de nous situer. L'idéal d'un monde transparent véhiculé par sa spectacularisation, initié par les exhibitions d'« exotiques », est aujourd'hui devenu la norme. Une norme qu'il semble urgent, ici encore, de déconstruire...