

Guillermo Gómez-Peña : multiplication des frontières, mosaïque des identités

Xavier LEMOINE - Université de Nantes

Lors de la conférence de l'Association for Theater in Higher Education (ATHE) à San Francisco en août 2005, la performance de l'artiste Guillermo Gómez-Peña reçut un accueil chaleureux et enthousiaste du parterre de professionnels rassemblés pour l'occasion. Cette étoile, au firmament de la *performance* américaine depuis plusieurs décennies, entre sur le plateau d'un pas léger.¹ Son entrée n'est aucunement altérée par les nombreuses breloques (petits drapeaux, éventail etc.) accrochées à son veston coloré et à son kilt. C'est comme si son étrange accoutrement bigarré n'interrogeait pas d'emblée les codes qui définissent l'identité nationale et l'individu tout entier. En effet, à quoi rime cette identité qui colle à la peau de chacun et de l'artiste en particulier ?

Pour ce *performer* Mexicain Américain, la réponse passe par sa pratique artistique qui allie les représentations imaginaires de l'autre aux tensions politiques réelles de l'espace frontalier. Quels rôles tiennent l'espace et ses délimitations dans une Amérique à la fois très ouverte à l'étranger, ce légendaire pays d'immigration et en même temps, très effrayée par ces différences qui filtrent par des frontières toujours trop poreuses ? Comment ces éléments nourrissent-ils le jeu décalé de Gómez-Peña et colorent sa vision kaléidoscopique ? La multiplication des nationalités projetées sur son corps entraîne-t-elle une dématérialisation des identités ou bien une réaffirmation complexe de celles-ci ? L'absorption et l'abstraction de l'acteur dans un espace de résistance suggèrent-elles de nouvelles configurations de l'étranger dans un contexte où la mondialisation intensifie les échanges et les mélanges des populations et des valeurs ?

Les territoires des performances de Gómez-Peña sont dessinés par les flux migratoires et permettent d'esquisser une première image de l'étrange étranger chez cet artiste. Son travail sur la langue semble formuler un spectacle mineur qui révèle une nouvelle donne de paramètres anciens. A partir des réseaux en place, Gómez-Peña formule de nouvelles pistes. En effet, au mieux, il met en exergue l'incorporation du processus de l'étrange comme

mode opératoire de la performance mais peut-être atteint-il aussi certaines limites de ce positionnement.

Un performer à la croisée des frontières

Gómez-Peña écrit à propos de son collectif, La Pocha Nostra : "We seek out artists who occupy the space between 'homeland' and host country (...)." ²

Peut-être que le travail de Gómez-Peña n'est pas tant celui de l'étranger que celui de l'impossible étranger, de l'interstice (« the space between ») entre le familier et l'étranger. Il oscille donc entre la patrie et la terre d'accueil mais aussi entre une perception raciale et l'absence de race, entre l'art institutionnel et l'art alternatif. En ce sens, Gómez-Peña met de l'étrange dans le familier, certes parce qu'il est vu comme étranger mais surtout parce qu'il habite pleinement cet espace en étranger.

Guillermo Gómez-Peña, né à Mexico, a décidé d'émigrer aux Etats-Unis en 1978. De ce voyage, son « péché original » dit-il, l'artiste a fait sa matière première pour tenter de saisir les sens d'un tel mouvement spatial au cours de ses vingt-deux années de carrière mondiale – mais principalement entre les Etats-Unis et le Mexique. Il s'impose d'abord dans les années 1980 comme un « border performance artist », c'est-à-dire qu'il travaille autour de la frontière non seulement en tant que thème mais aussi en tant qu'espace physique. A partir de ce « no man's land », il tente de trouver le sens de son art à travers une oscillation entre deux nations, deux identités. A ce titre, il fut un des fondateurs du groupe d'artistes transfrontaliers « Border Arts Workshop/ Taller de Arte Fronterizo » en 1984. ³ Ce collectif d'artistes tentait non seulement de saisir la dimension imaginaire et symbolique de la frontière mais aussi sa dimension réelle. Une réalité déterminée par une grande violence incarnée par la brutalité policière et les morts retrouvés dans le désert ou le Rio Grande. Cette intervention artistique, au-delà de cette cruauté manifeste, révèle la violence qui tend à faire disparaître l'existence même de ce lieu.

Ces artistes explorent la frontière afin de la rendre visible grâce à une reformulation esthétique-politique en y plantant des bidons où des fleurs rouges flottent dans un bain de pesticide et d'engrais sous une lumière noire. Cette installation, selon Gómez-Peña « create a beautiful meditative space which was also dangerous, to reveal the contradictions of a 'utopia' built with the blood and sweat of migrant workers » ⁴. Cette quête du visible par l'art s'inscrit donc aussi sur un plan social et politique. Si l'on admet que

l'art de la scène consiste à tenter d'arracher à l'invisible, à l'*incrée*⁵ selon le propos de Claude Régy, une visibilité si ce n'est une vision, alors on peut comprendre un aspect majeur de l'art de Gómez-Peña. La matérialisation de la frontière grâce à l'acte artistique s'oppose à la clôture et à l'effacement de ce lieu imposés par les douanes et la police des frontières. Une fermeture consolidée par la construction d'un véritable mur entre le Mexique et les Etats-Unis et un renforcement des patrouilles frontalières. Cette intervention s'ancre donc dans l'expérience et le positionnement personnel de Gómez-Peña en tant qu'artiste migrant face à ces dispositifs coercitifs.

D'une certaine manière, Gómez-Peña incarne l'étrange étranger par excellence dans le contexte américain, celui qui fascine tout autant qu'il repousse. Il est la quintessence de l'immigré de la côte Ouest enchevêtré dans l'histoire coloniale de la conquête de l'Ouest, le Mexicain. C'est à partir de ce positionnement quasi grotesque qu'il cherche à faire un spectacle. Ce spectacle n'est pas seulement une caricature critique des stéréotypes alimentés par la xénophobie mais davantage une mise en scène du processus de la caricature. Comment arrive-t-il à produire un tel effet ?

Tout d'abord, Gómez-Peña est étrange dans la mesure où il refuse de quitter la position de l'immigré. En fait, il cherche à s'y maintenir volontairement dans le but de faire exister le statut d'immigré en tant qu'œuvre d'art. Ce choix tranche avec la réalité de l'immigré clandestin qui, par définition, cherche, involontairement, à disparaître, à devenir invisible pour ne pas tomber sous le coup de l'expulsion – voire de la criminalité.⁶ Il contredit aussi la pente « naturelle » d'une intégration qui, au fil des générations, élimine l'identité d'origine et oblitère le statut d'étranger. Cette pente, comme tout processus de normalisation, n'est cependant pas douce mais le résultat d'un processus conflictuel que Gómez-Peña cherche à souligner. Le travail de l'artiste expose le marquage de l'étranger opéré par le pays d'accueil qui sert ensuite à justifier l'intégration obligatoire. Il démasque cette perception faussée qui conduit à penser l'altérité en termes ontologiques. En effet, l'immigré qui a, après tout, opéré un déplacement ponctuel, discontinu et fini, se retrouve sans cesse renvoyé à ce déplacement, c'est-à-dire à un état permanent, continu et infini. C'est peut-être ce décalage qui constitue la formidable pression de l'intégration, une intégration qui serait la garantie si ce n'est de la fin du statut d'étranger, au moins, de la fin de l'étrangeté.

Mais Gómez-Peña mise sur la valeur de cette étrangeté. En ce sens, il parle d'un point de vue minoritaire. Il ne s'agit pas seulement de grands

ensembles identifiés comme minorités (Mexicains, noirs...) mais du processus minoritaire. Il cherche à établir l'existence d'une sorte de continuum de minorités en mouvement ou, plus exactement, toujours en phase de transition et de redéfinition. Il met en scène une « littérature mineure » dont parle Deleuze et Guattari à propos de l'oeuvre de Kafka dans les termes suivant :

Les trois caractéristiques d'une littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation.

En ce sens donc, Gómez-Peña crée des spectacles mineurs qui s'appuient sur la réalité des contraintes (« l'immédiat-politique ») exercées sur les minorités et donc sur lui à titre « individuel ». Ses spectacles occupent l'espace public puisqu'ils se jouent dans des lieux multiples qui vont des théâtres classiques aux espaces hors les murs. Ils investissent aussi l'intime par le truchement du corps qu'il manipule étrangement afin de le redéfinir, de le déterritorialiser. Enfin, il tente de faire dériver cet étrange univers vers un ailleurs ici, un exclu intégré. Cette démarche est soutenue par sa tentative de créer la langue de l'étranger.

La langue mineure de l'étranger

Le spectacle mineur passe par l'étranger, par la mise en bouche d'une langue mineure qui déterritorialise « la langue et les dents », et propose un agencement politico-poétique sur scène. Gómez-Peña travaille à partir de cette alliance qu'il propose de transformer en alliage éphémère et ductile. Prenons à titre d'exemple, le début d'une partie de son spectacle à ATHE « A declaration of poetic disobedience from the new border » (227). Celle-ci indique la teneur de son étrange mixture. En effet, il évoque par cette phrase des références multiples qui imposent des changements de perspectives simultanés. D'abord, la référence au célèbre essai de David Thoreau, "Civil Disobedience" (1849), inscrit sa pratique dans la tradition américaine du transcendantalisme et de sa pratique tout au long de l'histoire de ce pays. En même temps, elle évoque l'humanisme de la « déclaration » des droits de l'homme et la Déclaration d'indépendance – dont on connaît les limites, l'esclavage pour n'en nommer qu'une. Toutefois, le fait que cette « déclaration » et que la « désobéissance » soient « poétiques » déplace encore ces références vers un autre réel, un autre territoire. La destination s'estompe au

profit de l'errance. On est sur le seuil d'une pérégrination poétique à travers la frontière mythique de Turner, la « New Frontier » politique de Kennedy, et toutes les frontières insaisissables qui estampillent l'individu comme étranger. C'est donc une poétique politique qui inclut à la fois l'impact concret de la frontière (l'auteur choisit « border » plutôt que le terme plus abstrait de « frontier ») et sa radiance intangible. Cet empiement de références, au-delà du contenu, illustre surtout la façon dont se forme une frontière, c'est-à-dire par une série de sédimentations culturelles mise en mouvement par la langue. L'artiste se lance ainsi dans le tourbillon des réappropriations et cherche à résister aux régulations hégémoniques – même s'il en fait son point de départ. Grâce à la fusion de points de vue différents en une seule phrase, il crée un alliage syntaxique étrange.

En ouvrant de nouveaux espaces (« new border »), Gomez-Pena défamiliarise de grands thèmes fondateurs des Etats-Unis, il déterritorialise la nation américaine. Ce processus est rendu possible grâce au positionnement marginal qui apparaît dès le début de sa déclamation poétique:

'We,' the Other people
We the migrants, exiles, nomads, and wetbacks
in permanent process of voluntary deportation etc. (227)

Le mouvement d'un pays à un autre, d'un lieu à un autre est porté par des vers et animé par un sujet collectif doublement décentré. Le « 'We' » majestueux, trébuche d'abord sur des guillemets qui sont un clin d'œil parodique à l'incipit de la Constitution américaine (« We the people ») puis sur l'Autre (« the Other »). Cette fissure du pronom libère l'énergie du nomadisme et du flux. Toutefois, « wetbacks » 6 et « deportation » modèrent une célébration angélique et naïve. En effet, ces termes rappellent les conditions redoutables de ce déplacement du Mexique aux Etats-Unis et la stigmatisation qui s'ensuit (« wetback » est une insulte raciste).

Gómez-Peña prône son statut d'apatride, de monstre des temps modernes afin de mettre en évidence le processus de construction de l'altérité. La conscience de ce processus doit sans cesse être réactivée afin de faire dérailler les grandes reterritorialisations qui cherchent à effacer les différences en masquant la complexité des situations. C'est ce travail que l'artiste effectue par ces mots choisis mais aussi par la sonorité du langage qu'il fait varier et dériver.

A la conférence d'ATHE, Gómez-Peña commence son spectacle par un télescopage de langues et d'accents étrangers qui sont comme les substrats de la frontière, les cicatrices de l'immigration. L'artiste vocalise la façon dont il est habité par les frontières. Cette tour de Babel qu'il invoque ne mérite pas les foudres divines mais une célébration artistique. En effet, Gómez-Peña prône la « chicanisation du monde » (« chicanization del mundo »), c'est-à-dire une reconnaissance de l'hybridité du monde symbolisée par les Chicanos⁸ sur la côte Ouest. Il interprète ce métissage à partir de sa propre expérience en mettant en scène les multiples réverbérations de sa voix. Il parle d'abord à la manière de Donald Duck et déclare : « This is the way English sounded to when I was a kid » (181). Puis, il parle avec un accent indien et commente : « This is the way my voice sounds when I'm onstage » (181). Il poursuit avec un accent français : « This the way my voice sounds when I attempt to be comedic un échec absolu. » Il rajoute alors avec un soupçon de gravité et de colère : « This is not my real voice » (182). Il reformule alors son exploration qui tente de dépasser les premières impressions, les premières sonorités : « Testing, testing... the limits of my identity... testing... *probando, probando* » (182).

Ce monologue introspectif est typique de la démarche du *performer* qui joue et se joue de ses interrogations. La réflexion sur le mode même de la représentation (ici la voix) apparaît clairement lorsqu'il met en abyme l'idée d'un accent qui traduirait son identité. Il joue sa voix d'acteur, en tant que voix d'acteur (« my voice... on stage »). Il commente cette voix aussi bien par le sens de son énoncé que par l'acte lui-même ou en d'autres termes, il fait apparaître les coutures sonores de sa réflexion en proposant son accent comme un produit théâtral. Mais même cette voix n'est pas juste. Il la répudie, non parce qu'elle est fausse mais parce qu'elle est insaisissable. Le plus juste semble être pour lui l'oscillation entre « testing » et « probando », une exploration, une série de variations qui peut peut-être laisser entr'apercevoir son identité, une des ses identités.

Ce mélange des accents est lié au mélange des langues. Si l'espagnol est la langue qu'il mixe le plus fréquemment avec l'anglais afin de troubler la compréhension et questionner la réception, ce n'est pas la seule. Là encore c'est la multiplicité qui lui semble plus satisfaisante et permet à l'imagination de se déployer :

let's imagine for a moment
a postcolonial robo-baroque Esperanto

composed of five European languages
plus Latin, Nahuatl and Chicano slang ?
What would it sound like?

...

in esta lingua poluta et dissolute
No est Englando, no est Germano,
nor Espano; tampoco Franzo;
not even Spanglish ese.”, (189)

Cette parodie du vieux rêve d'une langue universelle nourrit aussi probablement le rêve secret d'une communauté utopique transnationale. Ce lieu idéal ne serait pas celui d'une langue absolue mais, bien au contraire, un espace permettant l'avènement de toutes les langues et la mise en avant de l'instabilité des langues, de leur porosité et de leur dimension composite – non comme un échec mais comme une félicité, une multiplication des possibles. On voit pourquoi l'Internet est aussi un espace privilégié utilisé par l'artiste. Il s'agit là de revendiquer l'étrange étranger en tant que présence créatrice dans l'espace cybernétique et de résister au versant totalisant qui menace si par exemple une seule langue venait à dominer ou encore si le corps venait à être complètement effacé. Le corps reste au centre des préoccupations de l'artiste dans la mesure où il est l'instrument qui produit les sons. Mais chez Gómez-Peña, le corps est bien plus car ses performances incorporent le processus physique de l'étrangeté.

Incorporation des stigmates de l'étrange étranger

Le corps est un support fondamental pour Gómez-Peña qu'il utilise pour déployer toute sa théâtralité – « une épaisseur de signes » comme l'écrivait Barthes. Gómez-Peña outre les mots, leur intensité sonore et leur sens, utilise son corps pour saisir le mouvement (le passage de la frontière) qui fonde l'étranger. La mise en scène de l'étrangeté passe par le marquage poétique de son corps qui consiste en une sorte d'incorporation des stigmates de l'étrange étranger et le transforme en « ethno-cyborgs ».

Les ethno-cyborgs qu'il compose au sein de son groupe artistique « La Pocha Nostra »¹⁰ illustrent le marquage culturel des individus. Ces performances/installations proposent une galerie de stéréotypes identitaires. On y rencontre le « Mexterminator » qui surjoue la caricature de l'immigré mexicain menaçant ou le « Neo Azteca » qui plonge le spectateur dans l'histoire

coloniale des conquistadores. L'agencement de ces êtres composites décline visuellement les tensions entre identités nationales et pulsions individuelles tel « El Chaman Travesti » mitraille au poing et escarpins rutilants aux pieds¹¹. Les ethno-cyborgs montrent que l'étrangeté est produite par un réseau croisant l'étranger, le genre, la sexualité et la classe. Ainsi, ces créations refusent-elles l'illusion d'une identité lisse, voire totalisante. Les « ethno-cyborgs » maintiennent l'étrangeté du corps de l'immigré, mais aussi de l'individu et de tout le corps social. Toutes ces variations sont élaborées à partir d'une réflexion sur la manipulation des codes dominants, elles se branchent sur le réel grâce à l'imaginaire.

La Pocha Nostra formule une série de questions ouvertes sur l'étrangeté de l'étranger. Les êtres hybrides sont construits dans le but d'interroger le spectateur mais, en même temps, ils sont déjà un reflet fragmenté des diverses perceptions des spectateurs. Ils ne reflètent pas seulement un étrange qui se trouverait en chacun de nous et qui serait projeté sur l'étranger mais tentent de produire une aliénation, une extériorité radicale pour saisir le mouvement de l'abjection. Ainsi, les ethno-cyborgs troublent les agencements identitaires nationaux, idéologiques et artistiques. A cette fin, ils explorent aussi la collaboration, voire la collusion, générale qui participe de ce processus de marquage de l'étranger par l'étrange.

En effet, la performance consiste aussi de temps en temps à faire intervenir le spectateur sur les montages corporels proposés par les artistes. Cette manipulation des visions stéréotypées, ou non, par le spectateur met en exergue la dimension construite de ces différents signes identitaires mais aussi la complexité du réseau dans lesquels ils sont inscrits. Elle permet peut-être aussi parfois de retourner le regard de l'étrange, inverser les statuts (« reverse ethnography » selon l'expression de Gómez-Peña) en rendant, à son tour, le spectateur étrange, bizarre.

« Undiscovered Amerindians » (1992) de Gómez-Peña et Coco Fusco, évoque ce retournement. Lors de ce spectacle « joué » entre autres dans un musée, ils se sont enfermés dans une cage pour se faire passer pour des spécimens humains récemment découverts sur une île perdue. Les artistes se laissaient admirer par le public dans leurs tâches quotidiennes et proposaient par moment, pour une somme modique, des interactions avec les spectateurs. Gómez-Peña et Fusco tentaient de montrer l'étrangeté de ces actions que les gens faisaient volontiers – l'exemple le plus frappant est peut-être le geste pulsionnel de toucher le sexe des « indigènes ». Ce renversement, où tel était

pris qui croyait prendre, génère une réflexion sur le statut de l'étranger de la part de celui ou celle qui croit y échapper. Il renvoie aussi bien sûr aux réflexes coloniaux et donc à la dimension historique qui construit et alimente la définition des étrangers. Mais il ne s'agit pas tant d'imposer un jugement moralisateur et facile qu'une tentative de créer des liens, d'établir des ponts en assumant le malaise que cette histoire et ces actions provoquent. Ces liens sont peut-être d'autant plus nécessaires dans le contexte d'une mondialisation qui redéfinit les enjeux autour de l'étranger et de ses étrangetés.

Si la mondialisation efface les frontières, et donc l'étranger, les ethno-cyborgs suggèrent la nouvelle donne de l'étrange étranger dans la mesure où ils portent ces frontières sur leurs corps. Les frontières ne sont plus seulement dessinées par la géopolitique nationale puisqu'il existe une multiplication des frontières, une altération de leur matérialité et de leurs effets corporels:

we just don't know where exactly
are the new borders located...
Tijuana, Baghdad...
plus ou moins?
Texas, Kabul ...
aqui o alla ?
Earthlink, Yahoo...
Ceci, cela?

Il ne s'agit pas de croire pour autant que les frontières se soient volatilisées. Elles bougent et suivent une distribution plus complexe et c'est cette complexité qu'expose le travail de Gómez-Peña. Il habite cette frontière, comme je l'ai précisé plus haut, mais bien sûr il est aussi habité par elle. Il cherche donc à trouver des agencements par le biais d'une poétique du verbe et de la chair des ethno-cyborgs. Poétique composite et utopique, abrasive et performative.

La frontière peut alors s'échapper joyeusement le long de lignes géographiques par des jeux de correspondances fautives et pourtant plus pertinentes, en voici quelques-unes évoquées dans son texte « Politics of language: a poem ». Pendant le spectacle présenté à ATHE, Gómez-Peña faisait répéter aux spectateurs chaque vers. Cette répétition de la salle amplifiait ces lignes de fuite prolongées par chaque spectateur et chaque accent :

"México es California

...

Puerto Rico es Nueva York
Centroamérica es Los Angeles

...

Argentina is Paris

...

Nicaragua es Miami

...

Chiapas es Irlanda
Ramalla es East LA

Your house is also mine

Your language is mine as well

And your heart we'll be ours,

One of these nights" ("Brownout 2, "Leccion de Geografica Finisecular
en Espanol Para Anglosejanos Monolingues", 187)

Ces correspondances sont des portes entre des mondes parallèles où l'écart est aboli par des équations spatiales improbables. Ces liens de contiguïtés définissent d'ailleurs une des architectures de la littérature mineure selon Deleuze et Guattari. Ils permettent de faire glisser la langue (« your language is also mine ») et le corps (« your heart ») entre soi et l'autre. Mais ce jeu est dangereux.

En effet, dans ce jeu des équivalences Gómez-Peña se demande si l'on peut encore être un étranger :

But the Mexican nation-state is collapsing as I speak
so stricto sensu, Mexico en español no longer exists
'cause everyday Mexico and the US,
like Fox and Bush,
look more and more like one another
and less and less like you y yo
which means, 'we' are no longer foreigners to one another. (210-214)

En fait, l'interchangeabilité entre le Mexique et les Etats-Unis reste

particulière et la fin de l'étranger n'est qu'une illusion qui permet de mieux redéployer une autre frontière, la frontière entre individus multidimensionnels (« you y yo ») et des individus interchangeables (« Fox and Bush »). Le problème c'est la majoration de cette égalité au plan national car elle écrase les différences, assèche la profusion, abîme la polyphonie dans la monotonie. Au contraire, Gómez-Peña, tente de mettre en scène la multiplication des frontières nationales, physiques, identitaires sans glisser dans une indifférenciation mortifère. En d'autres termes, il défend la vigueur de l'étrange étranger dans le processus de la performance.

Gómez-Peña défend une pratique active de l'étrange étranger, aussi bien sur le plan de la langue que du corps sur scène tout en se méfiant de ce qu'il a baptisé le « mainstream bizarre ». Cette expression désigne le risque de la réappropriation superficielle de l'étrange où les marqueurs d'étrangeté viennent nourrir un système glouton d'idiosyncrasies plutôt que d'en fournir une critique créatrice. En effet, la tactique de l'étrange s'est vue évidée de son sens, pendant un temps, à cause de l'adoption du bizarre par les médias grand public. La grande chaîne médiatique a, pour un temps, phagocyté Gómez-Peña, comme tant d'autres artistes alternatifs, pour remplir ses programmes mais en prenant soin de désamorcer les propos les plus explosifs, les plus instables qui de toute façon étaient émoussés par une *décontextualisation* systémique en confirmant la théorie du « medium is the message » de McLuhan. Le monde pouvait alors devenir une sphère lisse et vide.

Dans ce contexte d'une mondialisation neutre et insipide les frontières et les étrangers devenaient caducs. Le citoyen du monde euphorique voyait s'éloigner, à tout jamais, l'étranger pour se gaver d'un ersatz d'étrange. Et tout le travail de Gómez-Peña semblait alors d'un autre temps. Mais ce rêve digne du Disney commercialisé à outrance ou plutôt se cauchemar du monde est apparu rapidement comme une vision fallacieuse après le 11 septembre 2001.

En effet, la réapparition des frontières, qui n'avaient jamais vraiment disparue, s'est clairement fait sentir aux Etats-Unis avec la création de la Sécurité Intérieure et bientôt le vote du Patriot Act. Le 11 septembre a, bien sûr, rappelé la violence extrême des conflits internationaux mais aussi le besoin fondamental de ne pas tomber dans les fables d'une mondialisation où les frontières seraient abolies ni dans l'absence totale de critique au nom d'une logique de guerre. Une logique ou plutôt un blanc seing pour traquer

l'étranger partout, et particulièrement aux frontières réduisant l'étranger et l'étrange à sa plus simple expression l'« ethnic profiling » ou, pourrions-nous oser cette traduction pas si traître que cela : le « délit de faciès ». La pertinence du travail de contestation et de résistance des spectacles de Gómez-Peña revenait en force car eux n'avaient jamais cessé de rappeler rapports de force qui rendaient nécessaire sa pratique artistique.

L'étrange étranger de Gómez-Peña semble donc bien un positionnement émanant de l'imminent dont la dissémination à travers tout le domaine artistique sert d'outil critique, de recours esthétique pour faire dériver toutes les représentations néfastes. Il est l'ouverture vitale de la clôture des identités et des arts.

Bibliographie

AUSLANDER Philip, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

CARLSON Marvin, *Performance: A Critical introduction*, London and New York, Routledge, 1996.

CARR Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover & London, Wesleyan University Press, 1993.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

GOMEZ-PENA Guillermo, *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy*, London & New York, Routledge, 2005.

SHANK Theodore, *Beyond Boundaries: American Alternative Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.

Notes

- 1 Gómez-Peña a reçu des bourses prestigieuses du National Endowment for the Arts ou du MacArthur fellowship, SHANK, 246.
- 2 GOMEZ-PENA, 91. Les autres références à cet ouvrage seront incluses dans le corps du texte.
- 3 SHANK, 247.
- 4 Gómez-Peña cité in SHANK, 247.
- 5 REGY, 64-65.
- 6 Comme le suggère les nouvelles lois que l'administration Bush a essayé de faire voter et qui ont déclenché des manifestations massives mobilisant les hispaniques : la proposition de loi « would make it a felony to be in the United States without proper papers, and a federal crime to aid illegal immigrants », « Groundswell of Protests Back Illegal Immigrants », Nina Bernstein, *New York Times*, March 27, 2006, téléchargé le 30 mars 2006.
- 7 DELEUZE & GUATTARI, 33.
- 8 Chicano, d'origine incertaine, insulte désignant des travailleurs d'origines Nahuatl (amérindiens du Mexique) venus travailler en Californie, ou déformation sous l'influence du « ch » marquant l'affection en mexicain familial. Terme réapproprié par le mouvement Brown Power des années 1960 et 1970 dans le Sud Ouest américain. C'est pour cela qu'il désigne généralement les Mexicains Américains avec une conscience politique plus ou moins forte.
- 9 BARTHES, 258.
- 10 Voir le site : pochanostra.com
- 11 Voir sur le site de Pocha Nostra le projet de « photoperformance » de San Francisco 2004.
- 12 La performance a d'abord été jouée à Madrid en 1992 sur Columbus Plaza puis ensuite dans de nombreux musées aux Etats-Unis, en Australie, en Amérique du Sud et en Europe.
- 13 Auslander identifie cette condition comme la lecture négative des caractéristiques de la société postmoderne.
- 14 Selon Gómez-Peña la National Public Radio (NPR) aurait censuré certains de ses textes quand il avait une chronique sur leur antenne.