

Alternatives théâtrales

Œuvre de sépulture : *Kanata*, la réparation contrariée de l'ethnocide amérindien

Martial Poirson
Université Paris 8

« [L]'acteur (...), sur une scène, joue à être un autre, devant une réunion de gens qui jouent à le prendre pour cet autre. »
Jorge Luis Borges, « *Everything and nothing* », *L'Auteur et autres textes*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1965, p. 88.

Lorsqu'Ariane Mnouchkine invite le metteur en scène Robert Lepage à réaliser une création collective avec la troupe du Théâtre du Soleil, elle est loin d'imaginer la polémique qu'engendrera quatre ans plus tard, avant même sa présentation publique, une œuvre dont l'ambition est pourtant de rendre compte de l'histoire de la colonisation française puis britannique des peuples autochtones d'Amérique du Nord. Dénonciation de l'assimilation culturelle et de l'ethnocide des amérindiens par le gouvernement canadien, *Kanata* est finalement taxé par certains groupes mobilisés d'appropriation culturelle, au motif qu'il est conçu sans participation directe de représentants des Premières Nations. La polémique entraîne le désistement d'un important partenaire financier, l'annulation de la création au Canada et son plan de sauvetage *in extremis* en France, sous une forme notablement modifiée afin de tenir compte du malentendu, sans pour autant renoncer à l'intention artistique et politique initiale. Sauf que l'amputation de la composante historique biaise la réception et attise les critiques que cette reconfiguration était censée apaiser.

Comment un artiste aussi soucieux de la reconnaissance des autochtones que Robert Lepage et une troupe aussi cosmopolite que le Théâtre du Soleil peuvent-ils être aujourd'hui exposés à de telles accusations, qui ne fléchissent pas, en dépit des consultations, mises au point et clarifications ? Une telle cabale offre l'occasion pour *Alternatives théâtrales* de porter à nouvel examen la réflexion initiée deux ans plus tôt sur la diversité culturelle¹. Cherchant à comprendre les enjeux de la controverse à partir de l'analyse des positions en présence, il s'agira d'interroger les parti-pris esthétiques et idéologiques d'un spectacle qui manifestement fait date, à la fois comme symptôme d'un malaise dans la civilisation occidentale et comme posture artistique ambitieuse, voire, à la faveur des circonstances, courageuse.

Une visite (in)opportune : Distorsions critiques

Il aura fallu plusieurs années de compagnonnage entre le metteur en scène québécois Robert Lepage et la troupe du Théâtre du Soleil pour annoncer la création de *Kanata* au

¹ *Kanata*, spectacle de Robert Lepage, avec le Théâtre du Soleil (Paris) et Ex Machina (Québec), Cartoucherie de Vincennes, du 19/12/2018 au 17/02/2019, dans le cadre de la 47^{ème} édition du Festival d'Automne à Paris.

² Sylvie Martin-Lahmani, Martial Poirson (dir.), *Diversité sur les scènes européennes ? Alternatives Théâtrales* n°133, nov. 2017.

programme du Festival d'automne à Paris en décembre 2018. C'est la première fois, depuis la fondation de la troupe de la Cartoucherie de Vincennes en 1964, que sa directrice Ariane Mnouchkine confie un spectacle à un artiste extérieur, après plus de trente créations à son actif. Cette invitation sans précédent, qui fait entorse au principe habituel de gouvernance que s'est fixé la troupe, s'explique par l'« histoire d'une admiration », la volonté de mettre en commun « leurs doutes et leurs tremblements, leurs illuminations aussi »³. Le projet croise en effet deux univers esthétiques et idéologiques distincts, bien que les processus de création respectifs comportent certaines similitudes : d'un côté, l'écriture scénique et l'univers visuel, sonore, innervé de nouvelles technologies, de machinerie illusionniste et de performances circassiennes du metteur en scène et réalisateur Robert Lepage et de sa compagnie Ex Machina ; de l'autre, l'artisanat d'art centré sur la direction d'acteur, la puissance symbolique du plateau et l'inspiration des grandes récits fondateurs rencontrés sur les scènes du monde par le Théâtre du Soleil ; entre les deux, une même appréhension onirique, poétique et métaphorique des grandes lignes de fracture du monde contemporain, envisagé dans une perspective résolument multiculturelle.

Préparé pendant la tournée et la reprise d'*Une Chambre en Inde*, *Kanata* fait l'objet d'un long travail d'imprégnation, occulté par la critique à laquelle il a donné lieu : Robert Lepage, homme de théâtre mobilisé dans le combat en faveur des peuples autochtones et des Premières Nations, auxquels il a déjà consacré plusieurs projets, accompagne la troupe dans un grand périple au Québec, puis dans l'Ouest canadien. Les comédiens ont ainsi rencontré des amérindiens chassés de leurs réserves et visité le centre des arts et de la créativité des cultures autochtones à Banff (Alberta), qui mène précisément des expériences de réappropriation artistique. Témoignages, workshops, excursions dans les grands espaces naturels avec lesquels les autochtones entretiennent une relation organique, la personne humaine et son environnement constituant une seule et même entité dans la pensée indienne, ont ponctué cette enquête préalable destinée à favoriser l'imprégnation des artistes-interprètes au contact de cet écosystème culturel. Ces derniers ont rencontré de grands chefs tribaux, chamans et chefs spirituels de la communauté amérindienne, des spécialistes de l'ethnocide amérindien, en particulier des fameux pensionnats dédiés à l'assimilation culturelle des indiens, des familles d'accueil et des descendants d'enfants autochtones arrachés à leur groupe d'appartenance et « placés », autrement dit déportés. Ils ont enfin arpenté les espaces tant urbains que naturels qui sont au cœur de l'intrigue de la pièce. Une telle démarche anthropologique et ethnographique, sinon d'« initiation », pour le moins d'imprégnation, d'immersion, d'observation participante, de consultation et de réflexion collective, dure presque quatre ans, afin de remonter à la source de cette mémoire mutilée, occultée et dans une large mesure aujourd'hui encore invisibilisée. Et pourtant, ce travail en amont n'est pas jugé suffisant pour échapper à l'accusation d'appropriation culturelle, au motif qu'aucun représentant des communautés amérindiennes n'est présent au plateau.

Or, un curieux phénomène concomitant offre matière à réflexion sur le caractère ciblé de la critique, si ce n'est sur sa suspecte cécité. Alors que le milieu militant s'écharpe sur l'efficacité politique et les présupposés idéologiques de propositions artistiques qu'on ne peut accuser de reproduire des préjugés racistes, plaçant dans l'ère du soupçon des pans entiers du théâtre public subventionné, l'industrie du divertissement de masse poursuit sans encombre, en toute impunité, son entreprise de recyclage, d'amplification et de commercialisation à grande échelle de stéréotypes ethniques qu'on pensait appartenir au passé. En effet, au moment même de la création de *Kanata*, le Cirque du Soleil fait salle comble pendant plusieurs mois, sous un immense chapiteau érigé sur la plaine de jeux de Bagatelle, avec

³ Lettre au public du Théâtre du Soleil, 22/10/2018.

⁴ Notamment le fameux quartier Downtown Eastside de Vancouver et sa rue Hastings, foyer de la prostitution, de la drogue et de l'exclusion.

Totem, succès planétaire créé en 2010 au Québec⁵, avec la complicité du même Robert Lepage, alors directeur artistique invité du projet...

Digne d'une comédie musicale à la façon de Broadway, cette « célébration de l'accomplissement humain » (*Los Angeles Times*) propose au spectateur médusé « le périple fascinant de l'espèce humaine, de son état primitif d'amphibien jusqu'à son désir ultime de voler »⁶. Inspiré par une saga mythologique de l'humanité depuis les origines jusqu'à nos jours, le *show* ne mégote, ni sur les effets spéciaux, ni sur le *storytelling* primitiviste. Il se présente comme une fable écologique sur les risques de l'évolution humaine. Ce grand spectacle circassien dans la plus pure tradition, à peine stylisée, des *freak shows* de Phinéas Taylor Barnum, voire des « zoos humains » de Carl Hagenbeck, n'hésite pas à exhiber devant un public bien plus populaire que celui des théâtres publics des indiens emplumés, drapeau américain tatoué sur le bras, se lançant dans des performances acrobatiques sur des musiques *world* matinales de rythmes et d'airs vaguement amérindiens, dans une scénographie au symbolisme sommaire : « Ses personnages évoluent sur une piste en forme de tortue géante, symbole d'origine de plusieurs civilisations anciennes ».

La légende explicative du tableau consacré aux autochtones sur le site internet de la troupe, intitulé « Danse amérindienne », est sans équivoque. Elle ne laisse aucun doute sur l'intention de la proposition artistique : « Au son du tambour, un jeune danseur amérindien évoque les mythes et légendes qui symbolisent le cercle infini de la vie ». Plus largement, comme l'indique le visuel de l'affiche et des documents publicitaires de promotion, la culture amérindienne est générique, matricielle dans ce spectacle qui cristallise et amplifie efficacement, de façon décomplexée, tous les clichés « indianistes » et « orientalistes » les plus éculés. Et pourtant, cette essentialisation de l'indien passe significativement sous les radars de l'activisme des partisans de la diversité et des défenseurs de l'intégrité des communautés des Premières Nations, en dépit de sa responsabilité dans la reproduction de stéréotypes ethno-raciaux éculés à l'ère postcoloniale.

Une histoire (impopulaire) nord-américaine : Processus décolonial

L'ambition initiale de *Kanata* était de mettre en lumière l'ethnocide amérindien, autrement dit le génocide culturel responsable de la disparition de l'identité culturelle d'un peuple, sinon de la destruction complète des communautés qui en sont dépositaires. Il s'est accompli à la faveur de la politique d'assimilation culturelle⁷ à marche forcée des indiens autochtones pratiquée par les envahisseurs depuis l'installation des premiers colons dirigés par Samuel de Champlain en « Nouvelle France » au début du XVII^e siècle. Une destruction de civilisation que récuse aujourd'hui le mouvement des « Premières Nations », composé d'américains natifs et d'Inuits, qui a notamment obtenu la reconnaissance par l'État fédéral canadien de la province Inuit du Nunavut en 1999. De telles instances sont bien déterminées, dès lors, à contrôler l'image véhiculée par les médias, à faire entendre leur propre récit des origines, dans une perspective non téléologique, et à maîtriser la diffusion internationale d'œuvres et de pratiques autochtones.

« Kanata », terme iroquois signifiant « village », est à l'origine de l'appellation du Canada. La note d'intention de la première version du dossier artistique du spectacle, aujourd'hui retirée de la circulation, donne une idée de la façon dont il était initialement conçu : il s'agissait d'établir le récit de la confrontation entre colons européens et amérindiens

⁵ *Totem*, Le Cirque du Soleil, Plaine de jeux de Bagatelle, Bois de Boulogne, du 25/10/2018 au 30/12/2018.

⁶ <https://www.cirquedusoleil.com/fr/totem> C'est la source des citations qui suivent.

⁷ Acculturation d'un groupe minoritaire l'obligeant de façon coercitive à abdiquer sa culture d'origine pour s'intégrer.

afin, selon Lepage, de favoriser « l’immersion dans l’hier et l’aujourd’hui de ces populations ». Organisé en trois tableaux symbolisant « trois époques de l’histoire des relations entre blancs et autochtones au Canada », le spectacle était censé traverser, entre Ottawa et Vancouver, deux cents ans d’histoire nationale, à travers la salubre généalogie de trois époques de la colonisation du Nouveau Monde⁴.

Le premier acte retraçait le voyage, au début du XIX^e siècle, d’Edmund Kean, acteur shakespearien et libertin notoire, poursuivi pour ses aventures galantes et exilé par une couronne d’Angleterre hypocrite et pudibonde. Mettant son éloignement imposé à profit pour entreprendre une tournée en Amérique du Nord, au Canada et au Québec, le comédien rencontre les Hurons de Wendake, suscitant l’admiration de peintres des lointains. Tout de noir vêtu, à la façon des missionnaires et évangélistes, le comédien, est accueilli par des autochtones en liesse qui l’honorent du titre de « chef honoraire » et lui donnent pour nom tribal *Alanienouidet* (« Flocons de neige tourbillonnant dans une rafale de vent »), en hommage à son style de jeu explosif et inspiré. Tenté un moment de s’établir au sein de la communauté, Kean rentre finalement à Londres, non sans prendre soin de rapporter à la Cour d’Angleterre des Hurons destinés à égayer les cabinets de curiosité et soirées mondaines. Immortalisé par trois peintres des cultures autochtones, le canadien Légaré, l’anglais Chatfield et l’irlandais Meyer, puis par Alexandre Dumas et plusieurs réalisateurs de cinéma, Kean demeure une figure ambiguë du « goût des autres », autrement dit de la fascination trouble de l’européen pour l’« indigène », considéré comme le vivant témoin d’une sorte d’état primitif de l’humanité.

Le second acte était supposé évoquer la sordide réalité concentrationnaire des pensionnats indiens où, entre 1875 et 1996, sont déportés et incarcérés 150 000 enfants amérindiens enlevés à leurs familles afin de leur inculquer les fondements de la culture nationale d’importation. Victimes de rapt, voire de rafles, ils sont condamnés jusqu’à leur majorité, soit à l’adoption par une famille d’accueil blanche, soit au placement en internat. Ils y subissent des sévices (viols, stérilisations, humiliations, molestations, châtements corporels, torture psychologique), destinés à leur faire oublier jusqu’à leur langue et leur imaginaire symbolique devenus, selon le colonisateur, vecteurs de résistance passive à l’ordre nouveau. Ces crimes et délits sont commis à la faveur de la complicité active entre l’Église chrétienne et l’État canadien, au nom d’une politique ayant pour mot d’ordre de « tuer l’indien dans l’indien », sous couvert de l’éduquer et de lui transmettre « la » civilisation. De cet ethnocide devait témoigner dans la pièce le père Clabeau, missionnaire Oblat et photographe, fondateur de la mission Notre-Dame-des-Neiges à Repulse Bay (Naujat).

Le troisième acte, seul conservé dans la pièce finalement représentée, plonge le spectateur dans la réalité urbaine contemporaine du quartier *underground* Downtown Eastside à Vancouver, capitale de la Colombie-Britannique, en particulier la rue Hastings, siège du seul centre d’injection légale du pays. De nombreux descendants d’autochtones y partagent leur temps entre drogue, violence et prostitution, alors que 1 200 femmes aborigènes en proie à des prédateurs sexuels sont portées disparues dans des enquêtes policières rapidement classées sans suite. Les personnages centraux sont librement inspirés par des faits divers de l’actualité canadienne : d’un côté, le meurtrier raciste Robert Pickton, éleveur de porcs *redneck* accusé d’avoir assassiné 49 prostituées, majoritairement amérindiennes ; de l’autre, une artiste vancouveroise non autochtone résolue à peindre et exposer sans le consentement des communautés des portraits de ces femmes disparues sans procès ni sépulture, afin de subventionner par la vente de ses toiles l’action sociale des centres d’accueil pour les femmes de la rue. Accusée de chercher à « acquérir un capital de sympathie » auprès de ces filles, femmes et mères, la démarche mémorielle et philanthropique, réduite à une forme

⁴ Dossier artistique, *Kanata*, version 1, retiré de la circulation.

d'autopromotion artistique, suscite une intense critique dans le pays. Ces deux personnages en tout point opposés sont comme l'avvers et le revers du racisme ordinaire de l'occidental blanc, l'un frontal, violent et délibéré, l'autre compassionnel, condescendant, repentant et victime.

C'est donc la perpétuation du colonialisme par d'autres moyens que visait, sous sa forme primitive, ce spectacle sans concession, contenant avec une certaine préscience les ferments de réponse à la controverse qu'il inspire : il mettait en cause la stratégie d'assimilation culturelle de l'administration coloniale, système qui n'est aboli qu'en 1996, mais également la marginalisation des descendants amérindiens par la politique d'intégration du gouvernement canadien actuel. Une troublante concordance des temps susceptible de déranger car elle s'inscrit en faux contre la politique de réconciliation.

Considérablement resserrée, la note d'intention du dossier du spectacle, rebaptisé pour les nécessités de la cause *Kanata I, La controverse*^{*}, justifie le recentrement dramaturgique de la pièce sur son seul troisième acte et l'évacuation de la dimension historique du projet, réduite à quelques inserts extérieurs à l'action. Les images, photographes, peintures et entretiens filmés qui ponctuent l'intrigue sont comme le conducteur visuel de ce spectacle visant à réhabiliter les âmes tourmentées de cette histoire tragique d'un peuple invisibilisé.

Politique des invisibles : Assignations identitaires

Après l'intense cabale occasionnée par la reprise en 2015 d'*Exhibit B* par Brett Bailey, installation-performance dénonçant les exhibitions coloniales, mais aussi la fondation du collectif Décolonisons les arts, voué à assurer une mission de veille active sur les cas de discrimination ethnique ou d'absence de représentativité des groupes « racisés » dans les milieux artistiques, on croyait apaisée en France la polémique sur l'appropriation culturelle. Elle fait cependant retour, avec un pouvoir d'indignation intact, à l'occasion de la création de *Kanata*, source d'une intense mobilisation. Si l'ambition de ce spectacle était indéniablement de concourir à réparer les vivants en faisant reconnaître au sein de l'espace public un fait encore en partie occulté de l'histoire coloniale, censé gangréner le modèle multiculturel de la société canadienne contemporaine, cela ne le met pourtant pas à l'abri d'accusations émanant d'associations de défense des américains natifs.

La polémique s'inscrit dans un contexte politique précis : celui de la mise en œuvre, à partir de 1996, à la demande des Premières Nations, des Inuits et des Métis, d'un Ministère des affaires autochtones et du Nord Canada, qui prend le pas sur le Ministère de la citoyenneté et de l'immigration préposé jusqu'alors aux « affaires indiennes » et aux territoires du Nord. Elle est suivie de la création en 2007 de la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens, qui s'inscrit dans le cadre de la Commission « Vérité et réconciliation » et constitue le plus important recours collectif dans l'histoire du Canada. Soucieuse de réparation, elle a été soutenue par le gouvernement canadien jusqu'à la remise de ses conclusions en 2015, forte de plus de 6 500 auditions et témoignages et de 5 millions de dossiers récoltés sur l'ensemble du territoire national. Elle clôture sa mission par une série de 94 appels à l'action et recommandations favorables à la réconciliation entre canadiens et autochtones et par la mise en circulation de six volumes d'un rapport accessible à tout habitant du Canada relatant l'histoire et les séquelles des pensionnats indiens : ce rapport reconnaît la complicité de l'Église et de l'État dans cette mission d'assimilation vouée à « tuer l'indien dans l'enfant », mais dénonce également le révisionnisme qui a longtemps prévalu dans la conscience collective et contribué à occulter un racisme systémique institutionnalisé.

^{*} Dossier artistique, *Kanata I : La Controverse*, seul document encore consultable.

Dans le contexte de cette mobilisation collective sans précédent qui aiguise les consciences, deux reproches sont adressés à *Kanata* : le premier, conjoncturel, est d'avoir négligé de prendre en compte dans le projet les membres racisés et invisibilisés des communautés autochtones, perpétuant inconsciemment l'exclusion de la population amérindienne du récit de sa propre histoire ; le second, plus structurel, est de s'être rendu complice d'appropriation culturelle, autrement dit d'exploitation, par des personnes appartenant à la culture majoritaire, de biens matériels ou immatériels issus de minorités maltraitées, réellement ou symboliquement, par ces cultures majoritaires. Outil conceptuel autant qu'arme militante née dans le sillage des *Postcolonial Studies* dès les années 1980, puis des *Subaltern Studies* dans les années 2000, cette notion désigne la récupération par une culture dite « dominante » d'éléments appartenant à une culture minoritaire dominée.

Reproduisant l'erreur de *casting* de *Slav*, annulé lors du Festival international de Jazz de Montréal en juin 2018 pour avoir mis en scène des chants traditionnels afro-américains avec des interprètes majoritairement blancs, le metteur en scène québécois se heurte de nouveau à un procès d'intention au regard de la finalité de son projet. En dépit de la composition très métissée de la troupe du Théâtre du Soleil, qui compte beaucoup de réfugiés et de migrants, l'absence de comédiens autochtones dans la distribution de *Kanata* paraît insupportable à certains activistes et artistes issus de la diversité : « L'un des grands problèmes que nous avons au Canada, c'est d'arriver à nous faire respecter au quotidien par la majorité. [...] Notre invisibilité dans l'espace, sur la scène, ne nous aide pas. Et cette invisibilité, Madame Mnouchkine et Monsieur Lepage ne semblent pas en tenir compte, car aucun membre de nos nations ne ferait partie de la pièce » ; « Peut-être sommes-nous saturés d'entendre les autres raconter notre histoire. Nous ne sommes pas invisibles et nous ne nous taisons pas »¹⁰. Une telle occultation conduit à l'exacerbation des tensions mémorielles que le spectacle prétend résorber et compromet la communion dans la réparation symbolique du trauma que le metteur en scène et les comédiens espéraient.

Face à ces réactions, la réponse des artistes incriminés repose sur un système de justification à argument multiple. En décidant, non sans hésitation¹¹, de maintenir le spectacle malgré les critiques, Ariane Mnouchkine fait le pari du « ressaisissement »¹². Elle est secondée par Hélène Cixous, qui invoque une « transespèce humaine », « une population composée d'être qui sont de nature hospitalière », « toujours encore en tissage et en métissage », dont la « nature échappe aux définitions territoriales, nationales, identitaires »¹³. Elle revient sur la genèse du compagnonnage artistique avec Robert Lepage qui l'a incitée à lui confier la troupe du Théâtre du Soleil¹⁴. Elle défend la légitimité d'une proposition artistique relevant d'une cause d'adoption et dénonce les « tentatives d'intimidation idéologiques », les « imprécations accusatrices » et le « déluge de procès d'intention » d'un « jury multitudieux et autoproclamé »¹⁵. Rappelant que « les cultures ne sont la propriété de personne », elle adopte une posture universaliste pour faire rempart à la tentation de la « tribalisation générale » et soutient que « nous sommes coupables de beaucoup de choses, mais pas de tout, pas tout le temps et pas pour toujours »¹⁶. Forte de ce quadruple rappel à la liberté de création, à l'universalité de l'art, à la généricité de l'histoire et à la nature ambivalente du métier de comédien, Ariane Mnouchkine appelle à juger l'œuvre, considérée comme « pièce à

¹⁰ Tribune du *Devoir*, 14/07/2018.

¹¹ Communiqué du 27/07/2018.

¹² Éditorial du 5/09/2018.

¹³ Hélène Cixous, « Les Recevants », 03/12/2018, Dossier artistique du spectacle, repris dans la feuille de salle.

¹⁴ Ariane Mnouchkine, Lettre ouverte, « L'Histoire d'une admiration », 22/10/2018, reprise dans la feuille de salle.

¹⁵ Ariane Mnouchkine, « Les cultures ne sont les propriétés de personne », 19/09/2018, repris dans le dossier artistique du spectacle.

¹⁶ *Télérama*, 18/09/2018.

conviction »¹⁷, tout en rebaptisant le spectacle, pour prendre acte des critiques : « *Kanata—Épisode I—La Controverse* », laisse en effet augurer d'une suite possible de la pièce, autrement dit d'un droit de réponse. Elle revient sur cette opportunité à l'occasion d'un débat en bord de plateau orchestré par l'Association nationale de recherche et d'action théâtrale (ANRAT) à l'issue de la représentation du 10 février 2019, révélant qu'aucune suite n'est envisageable sans le retour à un climat plus apaisé. Elle s'explique également sur les raisons de l'absence de comédiens autochtones dans la distribution par la composition organique de sa troupe permanente attachée à un lieu, qui empêche le recrutement au *casting*. Elle précise surtout qu'en l'absence de tradition installée et identifiée de théâtre autochtone consacré à ces enjeux, il était difficile d'envisager les influences et croisements entre esthétiques occidentales et non-occidentales qu'elle a pu promouvoir par ailleurs à l'occasion de la confrontation avec d'autres traditions artistiques issues d'autres ères culturelles, comme l'Inde, la Chine, le Cambodge ou pour le prochain spectacle, le Japon¹⁸. L'hybridation des esthétiques et des dispositifs artistiques qu'elle promet usuellement serait dans le cas présent, selon une telle optique, artificielle, forcée et impertinente.

Robert Lepage, quant à lui, intègre à son spectacle des témoignages audiovisuels de représentants des Premières Nations, consultés pour documenter le spectacle. Il insiste sur le travail préalable d'« immersion dans l'hier et l'aujourd'hui de ces populations » entrepris durant la longue phase de prospective, plaçant son propre projet dans le sillage de la démarche d'imprégnation entreprise par Mnouchkine en Asie depuis de nombreuses années. Il réaffirme en outre une posture d'ordre général et principal : « c'est là que le théâtre donne une permission de jouer l'autre. De s'autoriser à raconter l'histoire de l'autre »¹⁹. Répondant à ses détracteurs, qui lui reprochent une captation des bénéfices symboliques d'une mise en accusation de l'histoire coloniale qui n'est pas la sienne et ne lui a causé aucune tort, Robert Lepage rétorque que la majeure partie des acteurs du Théâtre du Soleil sont d'origine étrangère (afghans, iraniens, irakiens, syriens...) et ont une expérience intime des malheurs de la spoliation, des douleurs de l'exil, des difficultés de l'intégration, dans la mesure où ils « ont vécu des histoires de déracinement ». Ils sont donc, selon lui, prédisposés à s'identifier à l'histoire traumatique portée par la pièce. Il achève sa défense par un rappel à l'universel : « À partir de quel moment la question de l'appropriation culturelle devient-elle la continuation de la colonisation, ou au contraire une façon d'universaliser une histoire ? »²⁰.

Nombreux sont les artistes-interprètes du projet qui affirment leur solidarité envers cette posture humaniste et universaliste, revendiquant le fait que le théâtre consiste, par définition, à faire parler l'autre en soi, à l'instar de l'actrice iranienne Shaghayegh Beheshti, qui endosse le rôle d'une femme autochtone : « À aucun moment les revendications de ces minorités ne m'ont déplacée : c'est le principe même de l'acteur que de *parler à la place des autres* ! Ce qui est déplacé, c'est de faire un tel scandale sans même connaître la troupe ni le projet. En même temps, ça témoigne d'une grande souffrance... »²¹. Cette posture de revendication de la délégation de parole au fondement des arts de la représentation est l'occasion d'une nouvelle réponse à l'attention des comédiens du spectacle : « Nous savons tout l'investissement humain que vous avez mis pour raconter nos histoires. Nous sommes honorés par cette intention et saluons votre travail. Nous aurions tant aimé faire ce chemin en

¹⁷ Éditorial du 5/09/2018, « Le ressaisissement ».

¹⁸ Débat animé par l'ANRAT, Cartoucherie de Vincennes, 10/02/2019 :

<https://www.dropbox.com/sh/12cyr6dm9ed9xc7/AAAnUBHa5IbuGslICEqydtLJa?dl=0>

¹⁹ Robert Lepage, « Le théâtre donne une permission de jouer l'autre », avril 2018, repris dans la feuille de salle du spectacle.

²⁰ Robert Lepage, « Artistes, qu'avons-nous le droit de faire ? », 13/12/2018, dossier artistique du spectacle.

²¹ *Libération*, 20/12/2018 : « Kanata ou le dialogue de sourds des cultures ».

votre compagnie, pour pouvoir enrichir nos processus créatifs respectifs de manière à créer une réelle collaboration artistique et humaine »²².

Ces réactions, qui s'inscrivent dans un contexte nord-américain, trouvent des relais en France au sein du Comité de solidarité avec les indiens d'Amérique (CSIA-Nitassinan) et surtout du collectif Décoloniser les Arts, dans le sillage de la publication récente d'un essai en faveur d'une histoire populaire des arts²³. Ils initient plusieurs débats²⁴ en présence de deux femmes artistes autochtones, la réalisatrice *Abénakie* Kim O'bomsawin, autrice de *Ce silence qui tue* (2018), documentaire sur les femmes autochtones assassinées et disparues au Canada, et la poétesse *Innu* Maya Cousineau-Mollen, sur le thème « Qui représente l'histoire ? Qui parle pour qui ? ». Clarifiant sa position en déclarant qu'il n'appelle ni à l'interdiction, ni à la censure, ni même au boycott, le collectif s'interroge surtout sur la pertinence de récits rapportés par des gestes artistiques qui leurs sont étrangers, sur la légitimité de « parler à la place des autres » et sur la perpétuation, même inconscience, de la relégation et de l'exclusion du monde de la culture de populations issues de la diversité²⁵. L'inflation de la polémique dans les réseaux sociaux, les sphères militantes et l'espace médiatique contraste avec le relatif silence de la critique, qui s'en tient souvent à des considérations de nature esthétique²⁶ ou factuelle. Lorsqu'elle est abordée, la querelle est analysée selon des catégories éthiques, abstraction faite des conditionnements idéologiques dont elle relève.

Quels qu'en soient les présupposés, la polémique interroge la représentativité culturelle du théâtre public subventionné et le fonctionnement d'œuvres artistiques dont les réactions, voire les interprétations sont contraires à celles escomptées. Elle trahit également, de part et d'autre, la perpétuation d'un regard de compassion, de culpabilisation, fruit d'une conception victimaire des cultures minorées qui occulte leurs stratégies de résistance et dénie les phénomènes de résilience. Elle rend enfin sensible l'échec des dispositifs d'inclusion des communautés autochtones dans la construction d'une mémoire collective réellement partagée, d'une histoire à parts égales, tout autant que, à l'inverse, le risque de dérive identitaire et communautaire de mouvements fragilisant la liberté de création en revendiquant l'exclusivité ou le monopole d'une parole autorisée sur le passé clivant d'un peuple.

C'est donc une réception biaisée du spectacle, en dépit des courageuses tentatives de sauvetage et de conciliation initiées par le collectif artistique, qu'engendre la polémique, contribuant à remotiver les stéréotypes qu'il avait vocation à éradiquer. Un tel cas de figure est symptomatique d'une situation qui porte préjudice aux démarches susceptibles de prendre à bras le corps les questions postcoloniales. Elle s'inscrit dans une tendance de fond à l'ethnisation de la société française à laquelle n'échappe pas un certain courant antiraciste²⁷, tout en éclipsant les enjeux esthétiques et politiques de la diversité sous un questionnement éthique. Elle acquiert une dimension publique dès la cabale qui s'est exprimée contre l'accueil d'*Exhibit B* du sud-africain Brett Bailey au Barbacane de Londres puis au TGP de Saint-Denis et au Centquatre de Paris en 2015 : l'installation-performance est accusée de propager un « racisme par omission » sous couvert de dénoncer les méfaits coloniaux, les zoos humains, les exhibitions racistes et de façon plus actuelle, la répression des migrants. La controverse trouve une actualité nouvelle avec l'accusation de *blackface* de la mise en scène des

²² *Le Devoir*, 15/12/2018.

²³ *Décolonisons les arts !* sous la direction de Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, Paris, L'Arche, 2018.

²⁴ Universités Décoloniser les Arts, 14/12/2018 à la galerie Canopy et 17/12/2018 à La Colonie.

²⁵ <http://www.lacolonie.paris/agenda/universite-atelier-dla>

²⁶ À l'exception notable de points de vue plus surplombant tels que celui de Julien Le Mauff dans « Pour un théâtre-monde », *Cultures en dialogue*, 02/01/2019 ou Sabine Prokhoris dans « *Kanata* de Robert Lepage, voyage vers la réalité », *Mezetulle*, Blog-revue de Catherine Kinzler, le 20/01/2019.

²⁷ Jean-Loup Amselle, *L'Ethnicisation de la France*, Paris, Lignes, 2011.

Suppliantes d'Eschyle par Philippe Brunet dans le cadre des Dionysies de l'Université de la Sorbonne en mars 2019²⁸. Dans le premier cas, les « brigades anti-négrophobes » dénoncent l'exhibition des acteurs noirs, dans le second, leur occultation par le jeu masqué et grîmé d'acteurs blancs ; dans les deux cas est visée ce qui est présentée comme l'hégémonie de regards blancs sur les corps noirs supposés essentialisés.

Ce que révèlent ces polémiques, devenues récurrentes depuis quelques années, c'est la tension entre l'intention d'auteur, tous ces spectacles affichant une visée non-raciste, anti-esclavagiste et décoloniale, et leurs effets malencontreux de réception, qu'il s'agisse d'instruire le procès rétrospectif des méfaits coloniaux, de pointer la réactivation du contentieux postcolonial ou encore de traquer l'inconscient racial de nos représentations et pratiques artistiques. Tous ces arguments, par ailleurs parfaitement réversibles, conduisant cependant à des injonctions contradictoires.

Plusieurs enjeux récurrents s'expriment à travers ces cabales issues de la société civile qui renouent avec la longue tradition des querelles théâtrales, attestant d'une inscription toujours active du théâtre dans la cité : celui de la légitimité de gestes artistiques porteurs d'histoire, fonction du degré d'implication de leurs créateurs dans le processus mémoriel ; celui de la représentativité ethno-raciale des processus de création, fonction de la diversité des esthétiques et des récits véhiculés ; celui enfin de la mise en fiction de la mémoire de la blessure, de la catastrophe et du traumatisme dans les arts vivants. Ce dernier, qui peut à bon droit apparaître comme nodal, doit être remis dans en perspective historique²⁹, sans pour autant occulter la spécificité, ni de la séquence historique post-mémorielle que nous vivons, ni surtout des singularité de la médiation théâtrale. Le point commun entre l'ensemble des démarches incriminées, par-delà la variété de leurs dispositifs esthétiques et idéologiques, est de se saisir d'une mémoire dissensuelle au moyen d'un outil artistique lui-même clivant et dialectique.

Poétique des invisibles : Injonctions contradictoires

Amputé des deux premiers actes, *Kanata. Épisode I - La controverse* est désormais indissociable de ses effets indésirables de lecture, accentuant involontairement le hiatus entre le propos d'artiste et sa réception. Cette tension est opportunément symbolisée par l'affiche du spectacle : elle superpose la photographie en vision panoramique d'une ville moderne, hérissée d'immeubles, derrière la baie vitrée d'un loft, et le portrait peint d'une jeune indienne. Son profil révèle un regard oblique porté à la fois sur la première image située au centre de l'affiche et sur le public susceptible de la regarder, présenté comme une figure de substitution du spectateur. Entre les deux plans d'image, une déchirure renvoie à la cassure du temps, à la blessure de l'histoire, mais aussi à sa possible reconstruction rétrospective.

L'impact de l'amputation de la perspective historique, qui n'apparaît plus que de façon incidente et allusive dans le spectacle, tout comme la réduction de l'intrigue à la seule période contemporaine, concourent à un double infléchissement de la signification : elles donnent à la pièce une dimension autoréférentielle de justification *a posteriori*, presque chaque scène, chaque réplique pouvant être interprétée comme une réponse à la controverse, alors que la

²⁸ Repris dans « Racisme dans les arts : Lipanda Manifesto, Tribune des 343 racisé.e.s », *Médiapart*, 28/04/2019, réponse à la Tribune initiée par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, « Pour Eschyle », *Le Monde*, 11/04/2019 et à celle à l'initiative de Vigilances Universités, « Une pièce d'Eschyle censurée, ou le contresens d'un anti-racisme dévoyé », *Libération*, 3/04/2019.

²⁹ Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade (dir.), *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rennes, PUR, 2018.

dramaturgie n'a aucunement, au dire de Robert Lepage³⁰, été révisée à cette fin ; elle contribue en outre à accentuer les stéréotypes que le spectacle, au même titre que la polémique, avaient pourtant à cœur de dénoncer, par une sorte de prophétie auto-réalisatrice. Au point qu'il est devenu presque impossible d'évaluer les enjeux esthético-idéologiques intrinsèques du spectacle en faisant abstraction de ses circonstances de création, tant ses conditions de production et de réception sont désormais enchevêtrées.

Le spectacle repose sur un enchaînement de scènes séparées qui se succèdent à la manière d'un montage cinématographique, fruit d'un processus de création inspiré par l'expérimentation au plateau d'une écriture collective : l'agencement des récits produit une œuvre polyphonique fondée sur la fragmentation et le montage, à dessein d'éviter les pièges de la commémoration mémorielle³¹. La pièce est encadrée par des tableaux d'une forte densité poétique. Elle s'ouvre sur un enchâssement de trois tableaux d'une intense portée allégorique dont les décors changent à vue et sont actionnés par des machinistes au plateau, dans la tradition du Théâtre du Soleil : une collection de peintures historiques figurant des Amérindiens commentée par la conservatrice Leyla Farrokhzad, autochtone élevée par un couple d'immigrés iraniens, à l'attention du commissaire du Musée Branly, Jacques Peletier ; la déforestation industrielle, la spoliation des terres autochtones et le rapt des enfants indiens par l'Église ; le passage d'une pirogue qui navigue en eaux troubles dans une sorte de paradis perdu... Le dénouement renoue avec cette intensité dans le raccourci visuel et l'image composée, animée par un souffle épique, avec une double scène de clôture : d'abord, le ballet chorégraphié d'une leçon de gymnastique chinoise évoquant une humanité réconciliée dans une pagode tombée des cintres, alors qu'une voix *off* explique la guerre de l'opium au XIX^e siècle et ses conséquences sur les Amériques ; ensuite, le *trip* à l'opium proposé par un jeune travesti amérindien à une petite bourgeoise occidentale, qui tourne au rite initiatique dans une pirogue renversée transformée en agrès pour circassien qui vogue dans l'univers mental des terres indiennes.

Le spectacle perd cependant sa charge symbolique lorsque que le public est plongé dans l'évocation vériste des bas-fonds de Vancouver Downtown Eastside, où un couple de jeunes artistes français s'installe dans une vie aussi prosaïque que pleine d'espérances : Miranda, artiste-peintre d'origine bourgeoise, est venue pour faire les portraits de prostituées et de droguées autochtones, victimes d'un *Serial killer* qui a pris le quartier pour territoire de chasse et assassiné 49 jeunes femmes en rupture de lien social et familial ; Ferdinand, son compagnon, comédien novice, pense bénéficier de la formation des acteurs américains et se distinguer dans l'industrie cinématographique. Les scènes de genre se succèdent au sein d'un décor modulable : *loft* post-industriel loué par le jeune couple à une femme d'affaires chinoise, rue Hastings livrée au racolage et au *deal*, salles d'injection légales, commissariat de police de quartier où sont déclarées les disparitions, morgue où s'opère la reconnaissance des corps par les familles en deuil, caravane près de la porcherie où le tueur exécute ses victimes ou cellule de prison où il passe aux aveux sont autant d'instantanés sur l'enquête, prétextes à des situations de jeu.

Car l'ensemble des protagonistes partage une même obsession pour la représentation, ou plus exactement la captation du réel : Jacques, qui a le projet d'exhiber les toiles retraçant l'histoire des Premières Nations, doit affronter le regard réprobateur de Leyla, avant qu'elle ne succombe à ses charmes, invalidant par la romance toute la portée politique de leur

³⁰ Robert Lepage, « Artistes, qu'avons-nous le droit de faire ? », déjà mentionné : « Dans cet épisode, il y a une controverse qui fait écho à celle qu'Ariane Mnouchkine et moi avons dû affronter cet été. Mais ce n'est pas une réponse : elle était dans le projet de spectacle depuis le début ».

³¹ Voir à ce sujet le documentaire filmé d'Hélène Choquette consacré au processus de création dans « Lepage au Soleil » (2018), mais aussi les entretiens avec les comédiens de la troupe collectés dans « *Kanata, épisode 1. La controverse* », *Pièce démontée* n°300, décembre 2018.

affrontement initial ; Miranda, qui veut exposer les portraits des victimes du tueur, se heurte à la colère des familles qui n'ont pas eu le temps de faire leur deuil et perçoivent cet hommage comme une profanation ; Ferdinand, qui prend des cours à l'Actor Studio pour améliorer son jeu théâtral, se heurte à l'impossibilité de se déconstruire et de faire oublier ses origines ; Tobie, vidéaste homosexuel et travesti, ancien toxicomane, promène sa caméra dans tous les coins du quartier pour consigner l'existence des populations reléguées, mais tourne à vide ; même Tanya, prostituée et droguée, raconte ses expériences dans son journal intime avant d'être exécutée par le tueur, son carnet devenant son seul legs à la mère Leyla avec laquelle elle ne parlait plus depuis des années...

La dimension réaliste du traitement scénique du fait divers, centré sur la rencontre entre Miranda, la jeune fille de famille occidentale aisée, et Tania, la jeune prostituée amérindienne en errance, n'obère pas pour autant la portée métaphorique du propos qui est une des marques de fabrique du Théâtre du Soleil : elle permet de donner un double sens à la plupart des scènes, y compris les plus apparemment secondaires. C'est sur le mode de la double adresse qu'on peut comprendre la déclaration du pharmacien juif de la rue Hastings, qui prend une résonnance particulière dans le contexte de la polémique sur l'appropriation culturelle : « Faut-il être juif pour parler des juifs, noir pour parler des noirs ? »...

De façon moins explicite, le fait divers raciste et sexiste offre le prétexte à d'innombrables variations sur la question de l'identité de classe, de genre ou de race, autrement dit sur la construction à la fois individuelle et collective de l'appartenance culturelle, sociale, sexuelle ou ethnique. C'est ainsi que la scène burlesque où Ferdinand vient prendre des cours de diction anglaise auprès d'une star déchue du cinéma américain afin de perdre un accent français prononcé peut être interprétée comme une évocation drolatique de la violence symbolique de l'acculturation, voire de l'assimilation coloniale ; ou que la scène d'initiation aux techniques de l'Actor Studio pour comédiens amateurs, où le personnage du flic finit par jouer à la perfection le junkie, apparaît comme un jeu de rôles où on est jamais aussi crédible qu'en endossant une identité adverse. Quant au personnage de Tobie, il rappelle que dans la culture autochtone, l'homosexualité est perçue positivement et valorisée comme l'expression d'une « personne double », autrement dit comme la synthèse des contraires dont il est par ailleurs dans la pièce l'opérateur dramaturgique, à la fois au plan du genre et de la race.

Autre élément dramaturgique à décharge, l'effet d'écho entre différentes scènes de reconnaissance : la scène d'identification à la morgue par les familles des corps des victimes du tueur en série fait directement écho, non seulement à la scène de dévoilement par la peintre de ses toiles inspirées par les visages des disparues, qu'elle prétend honorer en les faisant subsister dans la mémoire collective, mais encore à la scène liminaire de décryptage, par la restauratrice, des peintures d'histoire de son musée³². Le subtil maillage des séquences au sein de la pièce organise ainsi un télescopage référentiel qui met le spectateur sur la voie d'une lecture indiciaire des réseaux de signification. Ainsi, lorsque la jeune peintre idéaliste Miranda s'interroge sur la légitimité des causes d'adoption (« Il faut une autorisation, maintenant, pour exprimer sa solidarité et sa compassion ? »), se voit-elle répondre par une mère autochtone que ce qu'elle considère comme un « hommage » relève en fait d'un « pillage » : « On nous a volé nos terres, nos enfants, on ne va pas nous voler nos larmes ! ». En définitive, même les scènes les plus apparemment factuelles prennent une dimension de métaphore globale dans cette pièce dont la vocation méta-théâtrale est perçue à l'aune d'une mise en abyme de la controverse qui entretient avec elle une relation organique, sans jamais obérer la complexité dialectique du récit du traumatisme historique.

³² *Un chasseur huron-wendat appelant l'original* (vers 1868) par Cornelius Krieghoff et *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne* (1840) par Henry-Daniel Thielcke, qui rend hommage au peintre Zacharie Vincent, représenté dans le tableau.

Cependant, ladite controverse, bien qu'habilement contrée, par anticipation, par la structure dramaturgique de la pièce, pèse de tout son poids sur l'intégrité du spectacle : supprimer les deux premiers actes consacrés à l'histoire coloniale des populations autochtones, loin de mettre à distance les enjeux postcoloniaux de l'œuvre, les exacerbe de façon involontaire. Cette stratégie d'évitement présentée avec sincérité comme la possibilité d'un droit de réponse ou de suite sur le terrain de l'histoire infléchit la réception en accentuant l'effet de lecture qu'elle cherche à neutraliser. Réduit à la portion congrue, le rappel à l'histoire ne subsiste que dans une voix *off* qui résume de façon didactique et désincarnée la guerre de l'Opium, et dans quelques citations visuelles de tableaux vivants rappelant les vols d'enfants arrachés à leurs familles par l'administration coloniale avec la complicité des prêtres et reclus dans des pensionnats destinés à leur acculturation forcée.

Ainsi dépouillée de son contexte, l'évocation des autochtones donne une certaine généricité aux figures archétypales de l'exclusion et de la stigmatisation qu'elle souhaite dénoncer. Loin de redonner une identité singulière aux protagonistes, elle les rend interchangeables et les agrège dans un seul et même devenir douloureux, escamotant de fait tout geste de révolte ou d'insoumission dans une déploration impuissante. Si on prive le spectateur de la connaissance de l'arrière-plan historique dans lequel s'inscrit la situation actuelle du multiculturalisme canadien pour ne traiter que la marginalisation, la relégation, l'occultation de peuples autochtones exposés à la misère, la drogue, la prostitution, le meurtre raciste, ne contribue-t-on pas à une sorte de focalisation victimaire qui ne rend pas justice à l'émancipation politique, sociale et culturelle des descendants amérindiens³³ ? Filles violées, meurtries et assassinées, mères seules, éplorées et impuissantes, pères absents ou défaillants tirent donc la pièce du côté du roman familial, autorisant un traitement de l'actualité aux effets pathétiques appuyés qui risque de compromettre la dimension épique de la situation, désactive la portée politique du propos et altère la vision dialectique de l'histoire.

Car le trauma, au théâtre, fait l'objet d'une incarnation par des corps porteurs d'un discours d'adresse envers un public invité à faire lui-même l'expérience émotionnelle directe, en temps réel, des faits ainsi réactivés. Sauf qu'à l'inverse de l'usage thérapeutique d'un théâtre post-traumatique, étayé par le revivre, par les acteurs eux-mêmes, des faits invoqués, le théâtre politique repose sur une expérience par procuration de la séquence traumatique, même sous forme immersive, qui suit un processus de remémoration et de délégation de parole. Ce qui écarte de l'équation artistique tout un courant du théâtre veriste fondé sur la convocation sur scène d'individus porteurs de leur propre récit. Si bien que la question de l'effet prime sur celle de l'intention, car la réception est constitutive de l'œuvre, incitant à s'interroger sur ce dont la médiation théâtrale est en définitive porteuse.

Dans ce théâtre de la comparution fondé sur la convocation sur scène de cas édifiants de l'histoire coloniale, le risque est grand de basculer, tantôt dans la fusion empathique à l'égard des victimes, tantôt dans la sidération cathartique et purificatrice. Or chacune de ces postures achoppe à susciter la distance critique produite par un récit dialectique. Sollicitude envers les victimes, complaisance devant la monstration de l'horreur, sublimation par l'indignation sont en effet autant d'écueils pour un théâtre de la mémoire traumatique toujours menacé de redondance par rapports aux faits historiques relatés, là où on attendrait de la dissonance ; de réitération de la blessure là où on souhaiterait sa réparation ; de remotivation du stéréotype mémoriel là où on escomptait sa désactivation...

Kanata, comme un certain nombre de spectacles sur le traumatisme colonial, a quoi qu'il en soit le mérite de faire œuvre de sépulture en engageant le spectateur dans une

³³ Elle contraste avec les témoignages collectés sur les mêmes populations par des journalistes tels qu'Anne Pastor (<https://femmesautochtones.com>), mêlant art et enquête au service d'une vision polyphonique et multivoque des femmes autochtones.

méditation sur la mort collective et individuelle, sur la nature endémique du mal, sur la vision non plus exogène, comme dans la tragédie antique, mais endogène de la catastrophe, et en définitive sur le vertige anthropologique d'une inhumaine humanité qui contient en elle les conditions de possibilité de sa propre auto-destruction. Le spectacle porte sur la scène publique la tragédie occultée d'un peuple, montre la résilience des cultures autochtones et surtout la rémanence d'un devoir de mémoire envers l'un des grands génocides d'un État nord-américain encore réticent à assumer l'aveu officiel de la violence refoulée de son histoire nationale. Face à l'impossibilité de la réparation, serait-ce un pas vers la réconciliation ?