



HAL
open science

“ Encore une fois, l’histoire s’écrit sans nous, les Autochtones ? ” Histoire d’une lutte pour la reconnaissance et l’intégration des voix autochtones dans les dramaturgies contemporaines francophones Une étude de la pièce Kanata – Episode Un – La Controverse, mise en scène Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil, de son contexte, de ses enjeux et de ses conséquences dans le domaine des études théâtrales

Esther Landrier

► **To cite this version:**

Esther Landrier. “ Encore une fois, l’histoire s’écrit sans nous, les Autochtones ? ” Histoire d’une lutte pour la reconnaissance et l’intégration des voix autochtones dans les dramaturgies contemporaines francophones Une étude de la pièce Kanata – Episode Un – La Controverse, mise en scène Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil, de son contexte, de ses enjeux et de ses conséquences dans le domaine des études théâtrales. Art et histoire de l’art. 2022. dumas-03716342

HAL Id: dumas-03716342

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03716342>

Submitted on 7 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Landrier Esther
Master de recherche
Théâtre, Ecritures et Représentations
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
2019-2022



« *Encore une fois, l'histoire s'écrira sans nous, les Autochtones ?* »

Histoire d'une lutte pour la reconnaissance et l'intégration des voix autochtones dans les dramaturgies contemporaines francophones.

Une étude de la pièce *Kanata – Episode Un – La Controverse*, mise en scène Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil,

de son contexte, de ses enjeux et de ses conséquences dans le domaine des études théâtrales.

Sous la direction de Sylvie Chalaye





Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification

CC BY-NC-ND

Nous brûlerons

les écoles résidences

les papiers lois

Nous incarnerons

un feu immense.

Manifeste Assi, Natasha Kanapé Fontaine

Remerciements

Je remercie ma directrice Sylvie Chalaye, pour sa confiance, son professionnalisme et sa prise de position nécessaire à l'émergence de ma pensée. Sa vision et son engagement sur les questions raciales et anthropologiques au théâtre m'ont permis d'aborder la problématique de ce master avec plus de courage et d'audace que j'aurai pu imaginer.

Je remercie chaleureusement Maya Cousineau Mollen et Dave Jenniss, qui ont bénévolement pris sur leurs temps pour participer aux entretiens qui ont motivés cette recherche.

Je remercie également mes parents, Brigitte, Luc, ma belle-mère Marianne, et mes frères et sœurs, Gabriel, Luca et Louise, lesquels m'ont toujours encouragés et soutenus sur la route du théâtre, avec un soutien indéfectible surmontant toutes leurs incompréhensions et leurs peurs, légitimes.

Je pense à ma grand-mère, Germaine, décédée durant la rédaction de cette recherche, dont je sais toute la fierté.

J'exprime toute mon admiration et mes remerciements à mon amie, May Aneur-Zaïmeche, compagne de recherche et d'exploration artistique, camarade de classe devenue amie, collègue et soutien indéfectible. J'adresse également mes remerciements à mon partenaire Colin, lequel m'a longuement soutenu durant les nombreuses périodes de doutes de cette recherche.

Je remercie mes ami.e.s et colocataires de Montréal, Sarah-Lune Bergeron, Emmanuel Prince-Thauvette et Emelie Wrese, pour leurs oreilles attentives et leurs précieux partages de la culture québécoise.

Je remercie également tous les professeur.e.s de l'Université Sorbonne Nouvelle, et de l'Université du Québec à Montréal, qui m'ont accompagnée, enseigné et tant appris pendant toutes ces années, particulièrement Julia Gros de Gasquet, Hélène Kuntz, Pierre Letessier, Frédéric Maurin, Pierre Longuenesse, Fanny Dionne, Daniela Sacco, Marie-Christine Chartré, Yolande Cohen.

Je remercie chaleureusement toute l'équipe de la Théâtrothèque Gaston Baty, pour leurs conseils, leurs sourires, leurs cafés, leur accueil si agréable dans l'équipe lorsque je les ai rejoints, en particulier Céline Hersant et Sara Bompani.

Sommaire

Remerciements	5
Sommaire	7
Déclaration de reconnaissance	11
Introduction.....	13
Définition des vocabulaires et situation de la rédaction.....	24
Chapitre un : Le vent avant la tempête : éléments de contextes à la polémique	27
Point sur l’histoire autochtone et celle de la colonisation.....	29
Ariane Mnouchkine et Robert Lepage sont, eux aussi, porteurs d’identités.....	36
Précédentes polémiques : Le théâtre au centre des questions d’identités et de représentations ..	44
Robert Lepage face à une autre histoire : celle des Noirs du Québec	44
Du Québec à la France, Wajdi Mouawad invite Bertrand Cantat	50
L’Affaire Koltès : précédent judiciaire, cas d’école	53
<i>Exhibit-B</i> de Brett Bailey : Quand nécessité de décolonisation et devoir de mémoire s’entrechoquent, et les contre-publics	60
Précédents spectaculaires autochtones.....	66
Le <i>Xajoj Tun Rabinal Achi</i> de la compagnie Ondinnok, un exemple de dramaturgie autochtone en lutte	66
<i>Walking with our sisters</i> : produire de l’intérieur, réparer le traumatisme et construire une communauté	74
Chronologie de l’affaire <i>Kanata</i>	76
Chapitre deux : Un spectacle et ses multiples enjeux	87
Des communiqués au Soleil.....	90
<i>Kanata - Episode Un - La Controverse</i> : analyse spectaculaire et dramaturgique de l’œuvre	97
<i>Lepage au Soleil</i> : la forme documentaire en défense	112
Voix autochtones dans les médias : avant la polémique, les arguments.....	126
Après <i>Kanata</i> : la parole aux artistes autochtones. Entretiens.....	133
Chapitre trois : Plus loin que <i>Kanata</i> : repenser les rapports de dominations au théâtre.....	147
Le regard public : un allié ou un censeur ?.....	149
Qui est universel ?	151

De la difficulté d’être dominé et dominant.....	157
La liberté de création et d’expression : un combat au souvenir difficile	160
<i>Appropriation, ou universalisation</i> culturelle ?.....	163
Ne plus s’expliquer ni s’esthétiser.....	168
Protocoles inclusifs et méthodologies consultatives : Faire des places, savoir écouter et savoir demander	171
Aux côtés de la décolonialité, une pièce aux enjeux féministes et intersectionnels.....	173
CONCLUSION.....	181
ANNEXE	187
I. Générique Du Spectacle	191
II. Ensemble des articles et communiqués publiés sur le site du Théâtre du Soleil	197
N°1 : A Propos	199
N°2 : L’histoire D’une Admiration	200
N°3 : Les Recevants	201
N°4 : Communiqué De Presse Ex Machina - 26 Juillet 2018	202
N°5 : Communiqué De Presse Théâtre Du Soleil - 27 Juillet 2018	203
N°6 : A Propos De L’annulation De Kanata.....	204
N°7 : Le Ressaisissement - 5 Septembre 2018.....	206
N° 8 : Robert Lepage « Artistes, Qu’avons-Nous Le Droit De Faire ? », Article De Brigitte Salino Pour Le Monde.....	207
N° 9 : Ariane Mnouchkine "Les Cultures Ne Sont Les Propriétés De Personne", Propos Recueillis Par Joëlle Gayot, Pour Telerama.....	209
N°10 : Kanata : Pour Un Théâtre-Monde, Julien Le Mauff.....	212
N°11 : Entretien Avec Ariane Mnouchkine / Charlie Hebdo,.....	215
III. Articles Du Journal Canadien <i>Le Devoir</i>	217
N°1 : «Kanata»: Les Amérindiens Du Canada Lus Par Lepage Et Mnouchkine, Catherine Lalonde	219
N°2 : «Lepage Au Soleil»: «Kanata» Sans La Polémique, Catherine Lalonde, 20 Avril 2019	221
N°3 : Encore Une Fois, L’aventure Se Passera Sans Nous, Les Autochtones ? Texte Collectif ; 14 Juillet 2018	224
N° 4 : A Propos De «Kanata, Episode 1, La Controverse»	227
N° 5 : O Kanata, Lettre Ouverte Ondinnok.....	229
IV. Interviews	233
N°1 : Espaces Autochtones	235
V. Entretiens.....	247

N°1 : Entretien Avec Maya Cousineau Mollen.....	249
N°2 : Entretien Avec Dave Jenniss	259
Vi. Documents Officiels, Juridiques Et Contextuels	267
N°1 : Résumé Du Protocole De Recherche Des Premières Nations Au Québec Et Au Labrador ..	269
N°2 : Extraits De Commission De Vérité Et Réconciliation Du Canada : Appels A L'action	271
Vii. Iconographies	273
N°1 : Captures D'écrans Du Documentaire <i>Lepage Au Soleil</i> , Hélène Choquette, 2019	275
N°2 : Photographies De Répétition <i>Kanata – Episode Un – La Controverse</i>	288
N°3 : Captures D'écran Captation <i>Kanata - Episode Un - La Controverse</i>	293
BIBLIOGRAPHIE	295
Autour du spectacle <i>Kanata – Episode Un – La Controverse</i>	297
• Spectacle :.....	297
• Documentaires	297
• Lettres autochtones :	297
• Communiqués de l'équipe artistique	298
• Articles.....	298
• Travaux universitaires.	299
• Sur Robert Lepage	300
• Sur le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine.....	300
Corpus théorique.....	302
• Sur le décolonialisme et l'antiracisme.....	302
• Sur le décolonialisme et la sociologie dans les arts.....	305
• Sur l'art autochtone et les populations amérindiennes.....	307
• Sur le théâtre français et les précédentes polémiques.....	309
• Sur la loi	311
• Sur les études féministes et la question des femmes autochtones.....	313

Déclaration de reconnaissance

Avant toute chose, nous aimerions commencer par reconnaître que cette recherche fut rédigée en territoire autochtone, lequel n'a jamais été cédé. Nous reconnaissons la nation Kanien'kehá: ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles nous menons ce travail aujourd'hui. Tiohtiá:ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident, y existent et y créent. C'est dans le respect des liens avec le passé, le présent et l'avenir que nous reconnaissons les relations continues entre les Peuples Autochtones et autres personnes de la communauté montréalaise. Nous reconnaissons la présence et l'agentivité artistique des populations autochtones sur le territoire montréalais, et la grande puissance créatrice théâtrale qui se développe dans les communautés. Nous reconnaissons et remercions la pédagogie bénévole et le temps accordé par Maya Cousineau Mollen et Dave Jenniss au cours de cette recherche, qui ont accepté de nous rencontrer et d'échanger sur la polémique pour notre recherche. Nous reconnaissons notre point de rédaction situé, étant ancré dans une recherche théâtrale française, blanche et allochtone.

Introduction

Dans un entretien au journal québécois *Le Devoir* publié le 11 juillet 2018, Ariane Mnouchkine, metteuse en scène de la Troupe du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes annonce un nouveau spectacle, programmé pour le Festival d'Automne à Paris en décembre 2018. Ce spectacle est prévu pour faire date : c'est la première fois, depuis la création de la compagnie en 1964, que la troupe sera mise en scène par un autre artiste, lequel a été invité par Ariane Mnouchkine en personne. Cet artiste, c'est le renommé metteur en scène québécois Robert Lepage. Ce nouveau spectacle, situé à la rencontre entre la compagnie multiethnique d'Ariane Mnouchkine et l'esthétique pluridisciplinaire de Robert Lepage, prend pour terrain de recherche le Canada, et plus particulièrement une « *relecture de l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et autochtones* »¹. Dans cet article, Catherine Lalonde, l'autrice journaliste, s'attarde déjà sur la composition de la compagnie, composée de « trente-quatre comédiens d'origines multiples », en se faisant le relais d'Ariane Mnouchkine qui souligne la nécessité pour l'art théâtral de prendre de la distance, et pourquoi l'identité française des comédiens du Théâtre du Soleil n'est pas un frein à la création d'une pièce sur l'histoire des autochtones du Canada.

Est-ce que ce sera important que les autochtones d'Amérique du Nord reconnaissent leur histoire dans *Kanata* ? « Ce qui serait très important », hésite-t-elle, pesant et cherchant ses mots, « serait qu'ils reconnaissent le salut que le Théâtre du Soleil veut leur adresser ».

[...] Ce qui sera important, c'est qu'on nous dise "Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire."²

Si, dès ce premier article-annonce, la journaliste et la metteuse en scène s'attardent à définir les contours et les limites de la création, en défendant la nécessité de « jouer l'autre », c'est parce que le projet *Kanata* émerge dans un paysage théâtral troublé, où les questions d'identités et de représentations des minorités sont de plus en plus adressées et abordées. Robert Lepage lui-même est, en juillet 2018, tout juste ressorti d'une polémique violente, frappant sa dernière création, le spectacle *SLÀV*. Ce spectacle portait sur la mise en scène des œuvres musicales de Betty Bonifassi, inspirés de l'époque de l'esclavage en Amérique du Nord, dans lequel on retrouvait, notamment, des chants d'esclaves noirs. Cependant, la distribution se composant majoritairement de personnes blanches, la polémique explosa au Québec : taxé « d'appropriation culturelle », le spectacle programmé au Théâtre du Nouveau Monde dans le cadre du Festival international de jazz de Montréal est annulé avant la fin

¹ Catherine Lalonde, « Les Amérindiens du Canada lus par Robert Lepage et Ariane Mnouchkine », in *Le Devoir*, [en ligne], consulté le 28/04/2022, disponible sur : <https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-amerindiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine>

² *ibid*

de l'exploitation. Nous reviendrons sur les détails de ce précédent au cours de cette recherche, afin d'en saisir les enjeux particuliers. Il est admis, dans les discours sur lesquels se basent cette recherche, que la polémique *SLÀV* constitua un terrain favorable à l'apparition de la contestation du projet *Kanata*. Ceci explique donc, peut-être, les premières déclarations d'Ariane Mnouchkine que nous citons plus haut.

Nonobstant ces déclarations, l'équipe n'y échappe pas : *Kanata* suscite l'engagement médiatique d'un collectif d'artistes autochtones et d'allié.e.s, qui publient dans le même journal une tribune soulevant les aspects problématiques du projet. Ce collectif soulève notamment que l'Histoire des Premières Nation a déjà été racontée maintes fois, mais toujours par les Blancs, les dominants, les colonisateurs.

Madame Mnouchkine n'est pas la première à raconter l'histoire des relations entre les Autochtones et les peuples qui ont colonisé l'Amérique. Il y a eu les marins, les aventuriers, les prêtres qui ont tenu des carnets de bord. Ensuite sont venus les libres penseurs des Lumières, pour sortir l'Europe de sa grande noirceur — qui n'était pas la nôtre, soit dit en passant. Puis, il y a ceux qui voulaient tellement nous comprendre : des anthropologues, des ethnologues, des historiens, des politiciens, des réalisateurs de western, de spectacles « Wild West », alouette, et ainsi vole la perdrix³...

En rappelant qu'ils ne souhaitent pas “censurer quiconque⁴”, les artistes autochtones rappellent l'invisibilité dont ils souffrent, qui s'inscrit elle-même dans un pays où la réhabilitation mémorielle de l'histoire des Premières Nation est très récente. A la suite de cette lettre, pendant plusieurs mois s'enchaînent dans la presse et dans les médias les déclarations, les communiqués, et les prises de positions sur la question de la distribution du spectacle, et sur l'absence de participation des nations autochtones. Le spectacle sera annulé au Québec, puis repris, réécrit, et enfin créé pour jouer à la Cartoucherie en décembre 2018, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. En tout, le spectacle jouera du 15 décembre 2018 au 31 mars 2019, pour un total de 66 représentations et 27 240

³ Collectif d'artistes autochtones et alliés, *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous*, propos recueillis, in *Le Devoir*, 14 juillet 2018, consulté le 01/12/2019 sur <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>

⁴ Collectif d'artistes autochtones et alliés, *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous*, propos recueillis, in *Le Devoir*, 14 juillet 2018, consulté le 01/12/2019 sur <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>

spectateurs⁵. Enfin, il se rendra en tournée en 2019, d'abord à Naples au Napoli Teatro Festival Italia, puis à Athènes à l'Athens & Epidaurus Festival.

Le spectacle fait aujourd'hui partie intégrante du corpus de spectacles de l'histoire du Théâtre du Soleil et de Robert Lepage. Il existe également comme un nouvel exemple de polémique ayant secoué le monde théâtral.

Cette œuvre ne fut ni la première ni la dernière à questionner les responsabilités et les enjeux des sujets abordés et représentés par les pièces de théâtre, mais fut une des pierres centrales du débat autour de la question de l'*appropriation culturelle*, bien au-delà des limites du monde du théâtre. Alors même qu'au contraire du projet *SLAV*, les revendications des artistes autochtones à l'égard de la pièce *Kanata – Episode Un – La Controverse* n'évoquait pas directement la notion d'appropriation culturelle, c'est pourtant autour de celle-ci que le débat s'est cristallisé dans les médias et dans les réseaux.

En effet, de nombreux artistes, journalistes, essayistes et universitaires s'emparèrent du sujet et de cette polémique pour s'essayer à définir la notion d'appropriation culturelle, et ses limites. Existe-t-il une possibilité d'appropriation au théâtre, par essence art de l'emprunt et de la représentation ? Les cultures, perméables et voyageuses, peuvent-elles être possédées, dépossédées, marchandées ? Ou se situe la limite entre l'appropriation et l'appréciation culturelle ? Comment rendre hommage en évitant le pillage ? Dans le cadre spécifique de l'art théâtral, comment incarner sans dénaturer ? Comment la question de la représentation de l'altérité s'heurte-t-elle aux questions de stéréotypes et de réhabilitations mémorielles et culturelles ?

Toutes ces questions, et bien plus encore, furent posées avec *Kanata*, et le spectacle se donna peut-être tout autant dans les médias et dans les essais que sur les scènes de la Cartoucherie.

Depuis 2018, quelques chercheurs (et en l'occurrence, chercheuses) se sont intéressés au cas *Kanata*. Si en France la polémique a eu un retentissement moindre qu'au Québec, comme nous l'avons rapidement évoqué dans les lieux de sa distribution, son importance dans les analyses littéraires et théâtrales a déjà été souligné dans quelques travaux universitaires. Ainsi, en Juin 2020, la chercheuse Adèle Beuchot-Costet, issue de l'Université de Nanterre, publiait un mémoire intitulé *Le discours théâtral universaliste au risque des revendications artistiques et politiques des Autochtones*

⁵ Site officiel du Théâtre du Soleil, [en ligne], disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/kanata-episode-i-la-controverse-2018-2164>

du Canada : Etude de *Kanata* de Robert Lepage avec le Théâtre du Soleil⁶, sous la direction de Charlotte Bouteille-Meister. Dans ce travail, l'auteur détaille les précédents contextes à l'affaire, la chronologie de la polémique, revient sur la démarche créatrice de l'équipe de *Kanata* en analysant le processus universaliste intrinsèque au Théâtre du Soleil. A travers la mise en regard des méthodologies du Théâtre du Soleil et la question des luttes pour l'émancipation autochtone, cette recherche s'attache à tenter de « dépasser l'impasse théâtrale et politique » posée par *Kanata*, afin d'espérer sortir des questions de reconnaissance et de tendre vers un « universalisme décolonisé ». Cette recherche s'appuie également sur deux rencontres, avec deux comédiennes de la troupe du Théâtre du Soleil, Dominique Jambert et Nirupama Nytianandan. La chercheuse a également rencontré Floyd Favel, artiste autochtone, au point de vue marginal dans le débat *Kanata*. Cette recherche s'attache à démontrer la difficile rencontre entre la vocation artistique et politique universaliste du Théâtre du Soleil, souhaitant opérer des détours par les cultures étrangères afin de parler de l'humanité dans sa globalité, et les revendications plus particulières et spécifiques des autochtones signataires. Adèle Beuchot-Costet s'applique également à tenter de définir la notion d'appropriation culturelle et comment cette notion est difficilement applicable à la culture autochtone, car elle impose une perception du monde qui ne correspond pas « aux façons autochtones de concevoir la culture et la création »⁷. En se basant sur le travail de Floyd Flavel, la recherche tend à envisager une conception spectrale de la culture, permettant des points de rencontre entre les différentes conceptions et de dépasser l'apparente impossibilité de dialogue entre les conceptions des signataires et du Théâtre du Soleil dans le cas précis de *Kanata*.

La polémique *Kanata* est également étudiée à l'Université du Québec à Montréal par la chercheuse Sarah-Louise Pelletier Morin dans sa thèse, étudiante au doctorat en études littéraires. Nommé *La politisation du théâtre dans l'espace public québécois : une enquête sur les affaires Cantat (2011), SLÀV (2018) et Kanata (2018)*⁸, la recherche s'applique à dessiner les contours d'une société québécoise perméable aux changements apportés par les polémiques théâtrales. En recensant les traces médiatiques des polémiques *SLÀV*, *Kanata* et *Cantat*⁹, Sarah-Louise Pelletier Morin tente de trouver ce

⁶ Adèle Beuchot-Costet, *Le discours théâtral universaliste au risque des revendications artistiques et politiques des Autochtones du Canada : Étude de Kanata de Robert Lepage avec le Théâtre du Soleil*, 2020, Université Paris Nanterre, Mémoire de Master, dir. Charlotte Bouteille-Meister.

⁷ *Ibid*, p 193.

⁸ Sarah-Louise Pelletier-Morin, *La politisation du théâtre dans l'espace public québécois : une enquête sur les affaires Cantat (2011), SLÀV (2018) et Kanata (2018)*, en cours. Université du Québec à Montréal. Dir. Dominique Garand et Julie Paquette.

⁹ On appellera « L'affaire Cantat » la polémique de 2011 découlant de la décision du metteur en scène Wajdi Mouawad de confier la création musicale de son spectacle *Des femmes* pour le Théâtre du Nouveau Monde au musicien Bertrand Cantat, condamné en justice pour le féminicide de son épouse Marie Trintignant. Nous revenons sur cette polémique dans le premier chapitre de notre recherche.

qui fait la spécificité des querelles théâtrales (à l’instar d’autres arts), et ce que le théâtre, art du corps collectif, permet de faire à la société civile. Ce travail permettra donc de s’attarder plus amplement sur les conséquences directes ou indirectes dans le paysage québécois de la polémique *Kanata*, thème récurrent du travail de l’auteur de l’ouvrage *Mythologies québécoises*¹⁰.

Lors du déroulement de notre recherche à Montréal, nous avons également pu rencontrer la chercheuse Daniela Sacco, de l’Institut Universitaire d’Architecture de Venise (IUAV), qui mène depuis 2020 une recherche nommée : « ITACA : Intercultural Theatre And Cultural Appropriation », et qui a reçu des fonds de financement de l’ « European Union’s Horizon 2020 research and innovation program ». Dans le cadre de ce travail basé à l’Université de Milan et en collaboration avec l’Université du Québec à Montréal, la chercheuse prend le spectacle *Kanata – Episode Un – La Controverse* comme point de départ à la réflexion sur l’appropriation culturelle et à la restructuration des esthétiques qui en découle. Dans l’article « Cultural appropriation and theatre. Rethinking aesthetics, starting with the case of Robert Lepage’s *Kanata* »¹¹, l’auteur donne une introduction à son projet de recherche, en soulevant que la polémique *Kanata* a permis de soulever des questions mêmes de perception philosophique de l’art théâtral, nécessitant d’être étudié en décentrant le regard des perceptions eurocentrées.

[...] Which makes one think that Lepage and Mnouchkine's statements of position may be consistent rather with the aesthetic principles of the Modern Age, while the First Nations' statements demand that we rethink aesthetics in relation to the present time. Thoughts and experiences by members of underrepresented groups and from non-European traditions could cast light on the philosophical concepts of the aesthetic¹².

[...] Ce qui amène à penser que les prises de positions de Lepage et Mnouchkine se rapprochent des principes esthétiques de l’ère moderne, tandis que les déclarations des Premières Nations exigent que nous repensons l’esthétique par rapport au temps présent. Les réflexions et expériences des membres de groupes sous-représentés et issus de traditions non européennes pourraient permettre de revoir l’aspect philosophique de la notion d’esthétique¹³.

Notre recherche se base sur un travail de recensement des tenants et aboutissants de la polémique *Kanata*. Dans un premier temps, il s’agit de retracer l’histoire de l’affaire, au plus près

¹⁰ Sarah-Louise Pelletier Morin, *Mythologies québécoises*, Nota Bene, 2021.

¹¹ Daniela Sacco, « Cultural appropriation and theatre. Rethinking aesthetics, starting with the case of Robert Lepage’s *Kanata* » in *Itinera - Rivista di Filosofia E di Teoria Delle Arti*, n°20 (2020) [en ligne], consulté le 01/06/2022, disponible sur : <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/14922>

¹² *Op. cit.*

¹³ Traduction de l’auteur.

possible des différentes opinions exprimées par voie de presse et de communiqués, de la genèse du projet, à l'exploitation, et enfin à ses restes en 2022. Nous traverserons grâce à l'exemple de *Kanata* une histoire des polémiques théâtrales francophones contemporaines, puis tenterons d'explorer les particularismes de la représentation des nations autochtones du Québec, face aux institutions théâtrales que sont le Théâtre du Soleil et la Compagnie Ex-Machina, en les personnes de Robert Lepage et d'Ariane Mnouchkine. Pour se faire, notre recherche explore le corpus concret de la création artistique, à savoir le spectacle lui-même, ainsi que tous les documents alentours (documentaires, communiqués, entretiens...) ayant été produits et ayant, nous le verrons, alimenté la dramaturgie de l'œuvre. Enfin, afin de mieux circonscrire les enjeux spécifiques qui nous rassemblent ici, cette recherche se base également sur la parole des artistes autochtones rencontrés en 2021 et 2022 à Montréal, Québec.

En effet, nous nous sommes rendus durant une année sur le territoire québécois afin de réaliser des entretiens avec des artistes et des personnalités émérites du monde autochtone qui se sont exprimés sur cette polémique en 2018. Il était central d'être sur le territoire qui a vu naître cette tempête, pour comprendre les particularités identitaires québécoises, françaises et autochtones en jeu dans l'affaire. Nous croyons que la spécificité de notre recherche, à la suite des travaux déjà amorcés et cités précédemment, tient à son recensement de voix autochtones plusieurs années après la polémique, permettant d'analyser les conséquences et les suites de la polémique. Nous avons eu le privilège d'entretenir Maya Cousineau Mollen, poète innue, et Dave Jenniss, directeur artistique Métis Malécite de la compagnie Ondinnok, afin de revenir sur l'affaire quelques trois ans après la polémique, de recueillir leurs témoignages et de tenter de produire une meilleure lumière sur l'entrelacement *Kanata*. Cette démarche de recherche de terrain a permis d'apporter sur la lecture de ce que certains sociologues qualifiaient en 2018 de « triomphe de la censure¹⁴ », un regard décentré des polémiques identitaires, et de poser des questions de représentations, de reconnaissance culturelle, et d'esthétique théâtrales. La rencontre avec des paroles autochtones et allochtones bien après l'emballement médiatique permettra, peut-être, de poser dans ce travail la question des responsabilités et des enjeux des représentations théâtrales contemporaines par rapport aux populations minorisées, et ici, issues des communautés autochtones de l'actuel Canada.

Le fil problématique de notre recherche consiste à tenter de saisir les enjeux de la polémique *Kanata* et de tenter de répondre par l'exemple aux questions sur les responsabilités prises par les artistes de théâtre sur des sujets politiques et décoloniaux. Il s'agira également de se faire le relai

¹⁴ Mathieu Bock-Côté, « Le triomphe de la censure », in *Le Journal de Montréal*, 27 juillet 2018, [en ligne], consulté le 01/06/2022, disponible sur : <https://www.journaldemontreal.com/2018/07/27/le-triomphe-de-la-censure>

universitaire des artistes autochtones rencontrés, et d'envisager l'avenir du théâtre autochtone et des futurs projets en collaboration autochtones/allochtones, pour éviter une répétition de l'affaire *Kanata*.

Notre travail s'organise en triptyque, avec, au centre, la polémique *Kanata*, et, aux alentours les enjeux plus globaux mobilisés avant et par cette affaire dans le milieu théâtral francophone.

Dans un premier temps, nous dresserons l'état du théâtre précédant l'émergence de notre objet. En effet, le contexte historique ne saurait se passer d'explications si l'on souhaite cerner le terrain de développement de la controverse. Les identités, origines et héritages de chaque actant de la polémique sont nombreux, et loin du débat polarisé et des positions antagonistes qu'on a pu lire en 2018, il semblait nécessaire dans notre travail de revenir sur une Histoire prééminente à la polémique. Ainsi, nous analyserons un corpus choisi de polémiques théâtrales antérieures, sur une période entre 2012 et 2015. Nous évoquerons les affaires « Koltès » opposant Murielle Mayette à François Koltès, « Exhibit-B » de Brett Bailey, « *SLAV* » de Robert Lepage, ainsi que le cycle « *Des Femmes* » de Wajdi Mouawad, qui semblent toutes pertinentes à reconnaître sur le chemin qui mène à la polémique *Kanata*.

Ayant dressé un portrait des polémiques, nous consacrerons dans notre exploration une étape à l'histoire des deux metteurs en scène à l'origine du projet, à savoir Ariane Mnouchkine et Robert Lepage. Car si dans la tempête *Kanata*, il a souvent été question de définir l'identité autochtone et ses origines, parfois ont pu être omises les origines théâtrales et les identités de l'équipe créatrice. C'est ce à quoi s'attache cette partie, afin de rétablir dans notre lecture un point de vue situé, également de la part de Ariane Mnouchkine et Robert Lepage.

A la suite de quoi nous rappellerons certains des faits historiques déterminants dans l'histoire du Québec en ce qui a rapport aux populations autochtones qui la composent. Sans prétention exhaustive, nous reviendrons ici sur les faits majeurs de la colonisation du Canada, ainsi que sur ses effets dans l'effacement identitaire et culturel contre lesquels luttent aujourd'hui les populations autochtones du Québec, et qui firent parties des raisons des contestations présentes dans les lettres ouvertes adressées à l'équipe du spectacle. Si l'Histoire du Québec et de ses communautés est évidemment complexe et entrelacée, il s'agit dans cette partie de préciser que les revendications du collectif autochtone à l'aube de la polémique s'inscrivent et s'appuient sur des faits, ainsi que sur des textes de loi, lesquels nul ne peut ignorer.

Enfin, pour conclure ce premier volet de notre triptyque et afin d'ouvrir la porte à notre analyse de la polémique, nous dresserons une chronologie de celle-ci. Nous reviendrons sur les dates majeures qui ont mises en mouvement les actant précédemment définis. Les arguments mobilisés

seront plus largement développés dans la seconde partie de notre analyse, mais il s'agit ici de donner les clés de lecture de cet événement du monde théâtral en 2018.

A la suite de ce cadrage contextuel, nous évoquerons plus précisément le spectacle *Kanata - Episode Un - La Controverse*, ses enjeux et les arguments qu'il a mobilisés. Nous noterons la grande polarisation du débat, qui s'est rapidement dirigé entre deux « camps », de ceux « pour » et ceux « contre », de l'utilisation de grandes théories sociologiques, philosophiques et esthétiques, de toutes parts. Il s'agira de faire un état des arguments qui ont été avancés, à chaque étape de la querelle : à l'annonce du spectacle, pendant sa création, à sa réalisation, puis après et depuis lors. Nous analyserons les interventions médiatiques à priori, le spectacle en lui-même, pouvant être considéré comme une pièce à part-entière de l'argumentaire de l'équipe artistique, le documentaire produit sur la création de la pièce, et enfin les interventions médiatiques à postériori.

Ici, nous analyserons également les arguments présentés par les artistes autochtones tout au long de l'affaire. Nous relierons les deux premières lettres ouvertes signées par les collectifs d'artistes, en relayant les arguments originels présentés dans celles-ci, qui se sont vus par la suite déformés et déplacés. Cette partie sera également dédiée à la mise en relation des différents entretiens et rencontres réalisés lors de notre voyage à Tio'tia:ke/Montréal en 2022, qui permettent d'élargir les réflexions.

A la suite de ces deux premières parties, nous concluons donc notre recherche par un troisième chapitre d'ouverture, dédié à des réflexions plus larges sur l'apport de l'analyse de la polémique *Kanata*. En effet, nous le verrons dans notre développement, l'éclatement des débats autour de *Kanata* tient certainement au caractère multi-problématique du projet, s'étalant rapidement bien au-delà des notions de présences scéniques d'acteurs autochtones. Le projet *Kanata* souleva de multiples notions plus globales, d'esthétiques, de communication et de production des projets, de dramaturgies collaboratives, ainsi que de nécessités de décoloniser non seulement les récits et les formes mais également les processus de création. Après avoir grandement cadré la polémique *Kanata* dans la première partie et d'en avoir fait une analyse poussée dans la seconde, la troisième partie se consacrera à ouvrir des potentiels futurs pour envisager des projets en collaboration avec les artistes autochtones et participer, également au centre du milieu théâtral, à la réhabilitation mémorielle et à la réconciliation des peuples en cours au Québec. Nous discuterons dans ce chapitre des notions d'appropriation culturelle et d'universalisme, de la considération qui fut faite du public et de la question de la responsabilité de la censure. Nous développerons également l'aspect d'étude féministe qui pourrait être faite de cette polémique, aux côtés de notre analyse plus orientée sur les questions décoloniales.

Au terme de nos trois ans de recherche et de notre année sur le territoire québécois, nous souhaitons avec cette recherche rapporter dans les études universitaires théâtrales les voix et les méthodologies des artistes autochtones, à travers l'étude de la polémique qui a permis une certaine

lumière sur eux en 2018. Nous souhaitons aussi que notre étude permette de poser des bases scientifiques aux futurs projets collaboratifs entre les artistes autochtones et allochtones, et que par l'exemple, nous puissions donner des clés de compréhension pour mieux éviter de tels écueils dans le futur.

Définition des vocabulaires et situation de la rédaction.

La polémique *Kanata* s'inscrit premièrement dans un questionnement esthétique et dramaturgique, mais également dans des considérations politiques que nous détaillerons au long de ce travail. Au centre des questions d'identités, la rédaction de ce travail s'approche donc des récentes recherches dans les domaines de la décolonialité, et également des études féministes dans une certaine mesure. Nous ne considérons pas dans cette recherche ces domaines d'études comme des théories, mais bien comme des sciences, sociales et précises. Il semble donc nécessaire, au commencement de notre travail, de définir ici quelques-uns des termes employés tout au long de cette recherche qui peuvent, à eux-mêmes, porter les racines de polémiques et de débats. Les terrains de recherches contemporains sur les justices sociales, les discriminations et les égalités sont constamment soumis à de nouvelles lectures, définitions et regards, et nous souhaitons ici situer cette rédaction dans le domaine des études théâtrales, en 2022, entre Paris (France) et Montréal (Québec, Canada). Il nous semblait également nécessaire de définir les vocables assumés comme entendu dans cette recherche, mais eux-mêmes soumis à des limites et des critiques. En voici quelques-uns ci-après.

***Kanata* :**

Le nom complet du projet tel que porté par Robert Lepage est *Kanata – Episode Un – La Controverse*. Lorsque nous discuterons de la polémique, de l'affaire, et non pas du projet en lui-même, nous pourrions en parler sous le simple terme « *Kanata* ».

Dominants, dominés, minorités, diversités :

Tout l'enjeu de la polémique *Kanata*, nous le verrons, consiste à dessiner les limites et les possibilités des représentations d'un peuple, d'une culture, historiquement colonisés. Ainsi, et nous y reviendrons plus en détail dans notre premier chapitre, il sera admis dans le cadre de cette recherche que la majorité dominante au Québec est aujourd'hui la population francophone majoritairement blanche et allochtone. Les populations issues de l'immigration ou de la colonisation (peuples autochtones) seront donc considérés en fonction des contextes comme des minorités, ou des « personnes issues de la diversité culturelle ». Notons ici qu'au Québec, la notion de domination culturelle et de diversité porte intrinsèquement plus de nuances qu'en France, de part la situation politique et géographique particulière de la province. Nous reviendrons sur cette spécificité et sur ces implications dans la perception identitaire au cours de notre recherche.

Écriture inclusive :

Il ne sera pas fait usage, dans le corps de texte de cette rédaction, du point médiant permettant une écriture plus inclusive et consciente des présences des sujets féminins. Cependant, nous

féminiserons les noms de métiers et nommerons les féminins lorsque nécessaire, dans une nécessité de réaffirmer la présence et l'agentivité des femmes tout au long de notre travail.

Racisés :

Il pourra être fait usage du terme « racisé » dans le cours de notre recherche. Dans l'acception globale du terme, celui-ci renvoie à toute personne présumée appartenir à un ou des groupes ayant subi des discriminations au sein des processus de racisation. L'utilisation du terme permet ici de reconnaître la dimension politique de la discrimination raciale et la construction sociale des différences et de leurs essentialisations¹⁵. De la même manière, l'emploi des termes relatifs à la perception raciale renvoient aux dimensions sociologiques et politiques de celle-ci, et non pas à une existence biologique présumée des races.

CVR :

L'abréviation CVR pourra être utilisée pour parler de la Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada, ayant eu lieu de 2008 à 2015, organisée par les parties de la Convention de règlement relative aux pensionnats autochtones.

Autochtones :

Dans le cadre de cette recherche, le terme « autochtone » sera utilisé pour désigner les personnes issues des communautés présentes sur le territoire d'Amérique du Nord avant l'arrivée des colonisations européennes au cours du XV^e siècle. Le terme autochtone s'oppose ici au terme d'allochtone, désignant les personnes ayant migré sur le territoire depuis un autre pays ou continent. Le terme autochtone est un terme parapluie, permettant de regrouper sous sa coupe plusieurs communautés, à savoir les Premières Nations, actuellement reconnues au nombre de onze, les Inuits, et les Métis. Les peuples établis sur le territoire du Québec compris dans le terme « Premières Nations » sont les suivants : Les Anishinabeg (Algonquins), les Atikamekw les Eeyou/Eenou (Cris), les Wendats (Hurons-Wendats), les Kanien'kehà :ka (Mohawks), les Mi'gmaq, les Naskapis, les Wobanakiak (Abénaquis) et les Wolastoquiyyik (Malécites)¹⁶. (Les termes cités entre parenthèses sont les termes employés par/pour/depuis la colonisation européenne, n'étant pas toujours reconnus par les tribus autochtones elles-mêmes). Les Premières Nations sont principalement issues du Sud de l'actuel Canada, alors que les Inuits proviennent plus globalement du Nord et de la région des grands lacs. Les

¹⁵ Voir la définition du terme par la Ligue du Droit et des Libertés du Canada : <https://liguedesdroits.ca/lexique/personne-racisee-ou-racialisee/>

¹⁶ *Profil des nations, fiche descriptive*. Gouvernement du Québec. [en ligne], consulté dernièrement le 28/03/2022, disponible sur : <https://www.quebec.ca/gouvernement/portrait-quebec/premieres-nations-inuits/profil-des-nations>

métis, quant à eux, sont issus, comme le terme l'indique, de métissages entre les communautés ou entre autochtones et allochtones après le commencement de la colonisation européenne.

Nous utiliserons donc respectivement les termes d'autochtones, de Premières Nation lorsque cela s'applique, et les noms des peuples plus précis lorsque nécessaire. Nous éviterons l'utilisation du terme « indien », inscrit dans une logique coloniale et eurocentriste, mais pourrons y recourir lors de l'évocation des lois dites « sur les Indiens ».

Chapitre 1 :

Le vent avant la tempête : éléments de contextes à la polémique

Cette première partie pose les bases historiques et contextuelles nécessaires afin de saisir l'apparition, le développement et les conséquences de la polémique *Kanata*, plus importante et retentissante qu'il n'y paraît.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au premier corps composant de cette polémique, à savoir les peuples issus des communautés autochtones, leur histoire et leurs artistes. Partie essentielle de l'affaire *Kanata*, il semblait invraisemblable d'effectuer ce travail de recherche sans repreciser le contexte de domination historique dans lequel il s'inscrit. Il s'agira dans cette partie de refaire un point non exhaustif sur l'histoire autochtone et ses conséquences contemporaines, dans les communautés ainsi que dans le monde théâtral. A la suite de quoi, nous traverserons l'histoire théâtrale des deux grandes compagnies, et des artistes à leurs têtes, à l'initiative de ce projet : Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, et Robert Lepage et sa compagnie Ex-Machina. Il s'agira de rappeler brièvement leurs esthétiques, leurs dramaturgies et leurs places dans les milieux théâtraux qu'ils occupent respectivement. Enfin, à la suite de ces deux portraits historiques, nous poserons le contexte de la polémique en elle-même, son arrivée dans un milieu théâtral déjà secoué.

Point sur l'histoire autochtone et celle de la colonisation

Afin de mieux cerner dans quelle situation émerge la question sensible de la représentation autochtone, il est souhaitable avant tout de revenir sur une brève histoire de la colonisation du continent Nord-Américain dès le XV^{ème} siècle. Si l'on ne peut pas ici retranscrire plus de cinq siècles d'histoire, cette fraction de notre travail revient sur un corpus choisi de dates, d'événements et de lois permettant de mieux saisir l'enjeu des représentations et de leurs stéréotypes qui nous intéresse ici.

En effet, pour saisir complètement les enjeux contextuels auxquels ce sont confrontés les créateurs de *Kanata – Episode Un – La Controverse*, il est nécessaire de revenir dans cette première partie sur une chronologie non exhaustive de l'histoire autochtone. On ne peut comprendre les arguments des artistes autochtones évoqués dans les lettres puis dans les entretiens présentés en deuxième partie de cette recherche, sans avoir au préalable resitué dans quel état de la question au Québec est arrivé la proposition dramaturgique de Robert Lepage en 2014. Nous allons donc revoir maintenant les éléments historiques principaux qui ont constitué les enjeux de représentations autochtones dans lesquels s'inscrivent la polémique *Kanata*. En plus des références citées et des notes présentes en bas de page, les ressources principales utilisées pour la rédaction de cette partie sont le séminaire *Histoire des Autochtones du Canada jusqu'au XIX^{ème} siècle*, dispensé par Fannie Dionne à l'Université du Québec à Montréal en 2021, ainsi que sur l'*Encyclopédie Canadienne* consultée en ligne¹⁷.

Archéologiquement, on retrouve des objets vikings, norvégiens et islandais aux alentours de 800 après Jésus-Christ sur ce que l'on appelle actuellement l'Amérique du Nord. Bjarni Herjólfsson, navigateur islandais, serait le premier à avoir vu le continent, en 986. La présence non-autochtone sur le continent ne date donc pas de la colonisation européenne. En Europe, justement, c'est en 1493 que paraît la bulle pontificale *Inter caetera*¹⁸, la « doctrine de la Découverte », un an après le premier voyage de Christophe Colomb en Amérique. Ce texte permet aux monarques portugais et espagnols de légitimer leurs voyages, car elle établit que les peuples non-chrétiens n'ont pas de droits sur leurs terres, et qu'il est juste de les coloniser dès lors qu'ils refusent les conversions.

¹⁷ « Chronologie : Peuples Autochtones », in *L'Encyclopédie Canadienne*, [en ligne] consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/chronologie/first-nations>

¹⁸ Pape Alexandre VI, *Inter Caetera*, 4 mai 1493, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://mjp.univ-perp.fr/traites/1493bulle.htm>

Nous louons très vivement, dans le Seigneur, votre saint et louable projet ; nous désirons qu'il soit conduit à bonne fin, et que le culte même de Notre Sauveur soit établi dans ces pays. Et ainsi, puisque vous-mêmes, de votre propre mouvement, voulez, par amour pour la foi orthodoxe, commencer et poursuivre jusqu'au bout cette entreprise, [...] nous vous sollicitons avec instances de croire que vous devez engager les peuples, qui habitent ces îles et ces continents, à embrasser la religion chrétienne, de vouloir les y porter, de ne vous laisser jamais détourner par les périls ni les labeurs, d'espérer et de penser fermement que le Dieu Tout-Puissant bénira vos efforts¹⁹.

Néanmoins, les premières présences européennes dans les eaux américaines sont organisées pour des pêcheries, principalement près de Terre-Neuve, afin de récolter des morues, baleines et fourrures pour le commerce. Les échanges commerciaux avec les tribus Mik'maq, Béothuk et Inuit se pérennisent, alors que les voyages d'explorations et d'évangélisations se préparent. La vision d'un nécessaire « partage du monde²⁰ » s'impose et les colonisations prennent un tournant international, où des questions de prestige, d'économie et de course au passage vers l'est entrent dans les esprits.

La colonie du Canada est officialisée pour la première fois en 1534 par Jacques Cartier, de l'Iroquoien « Kanata », le long des berges du fleuve Saint Laurent. Samuel de Champlain, explorateur, fonde la ville de Québec en 1608. Il en fait la capitale de la Nouvelle-France et lie des relations diplomatiques et commerciales avec les populations autochtones, notamment les Innu-Montagnais, les Algonquins et les Hurons-Wendats. Il s'alliera aux Innus et Wendats face aux Haudenosaunee (Iroquois) pour une bataille en 1609, qui signera le début d'une guerre de 150 ans entre Iroquois et Français²¹.

L'Histoire de la colonisation en Amérique se poursuit au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, pavées de guerres, d'épidémies et de traités qui cartographient peu à peu l'actuel Canada et les relations contemporaines entre les peuples²². Parmi les dates les plus mémorables et qui nous intéressent dans l'analyse de la controverse, en voici quelques-unes.

Le premier août 1701 est signée la Grande Paix de Montréal, où le gouvernement colonial français et une multitude de communautés autochtones (environ 40 nations différentes) ratifient un

¹⁹ *Ibid*, article V.

²⁰ La notion de « partage du monde » s'impose après la célèbre citation de François 1^{er}, dans sa *Déclaration à Charles Quint en 1540* : « Le soleil chauffe pour moi comme pour les autres et je désire fort voir le testament d'Adam pour savoir comment celui-ci avait partagé le monde. ».

Retrouvable dans Georges DUBY, « François PREMIER, Déclaration à Charles Quint en 1540. » in *Histoire de la France : dynasties et révolutions, de 1348 à 1852*, 1971.

²¹ *Encyclopédie Canadienne*, *op. cit.* disponible sur :

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/chronologie/first-nations>

²² *Encyclopédie Canadienne*, *op. cit.* disponible sur :

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/chronologie/colonization-and-immigration>

accord de paix, dans le but d'entretenir des relations pacifiques, notamment entre les Haudenosaunee, les Français et leurs alliés.

Bien souvent oubliés ou fantasmés dans les récits de guerre, les populations autochtones faisaient preuve de véritable agentivité dans l'histoire de la conquête, notamment en utilisant les rivalités d'Empires pour leurs intérêts propres. C'est le cas des Haudenosaunee qui s'allièrent aux Hollandais, aux Anglais, puis aux Français, en fonction des périodes et des enjeux du territoire. La paix signée en 1701 fait suite à une politique impérialiste précise de Louis XIV, plaçant la Nouvelle France comme barrière à l'expansion anglaise. Des traités sont rédigés et signés, les autochtones signent en « dessinant » leurs marques de tribus.

S'il semble nécessaire de s'attarder sur cet événement dans notre recherche, c'est parce qu'il est le symbole de la différence culturelle entre autochtones et allochtones, présente dès les racines des relations. Pour les Européens, la valeur accordée aux textes, aux écrits, était grande, ne nécessitait pas de renouvellement dans le temps. Au contraire et ce qui fut omis, c'est que pour la plupart des populations autochtones, le papier était un médium nouveau et insignifiant. Le principe même d'appartenance de la terre était inconnu, et les cérémonies avaient tout autant, si ce n'est plus, d'importance que les écrits. Les autochtones considéraient accorder un droit d'accès à la terre, un droit d'utilisation, et non pas de possession absolue. Par exemple, la confection et l'échange de *wampums*, colliers de perles sur lesquels furent brodés des symboles et des significations, était une composante majeure des accords pour les autochtones, avec laquelle les colons, et par exemple Sir William Johnson, surintendant des Affaires du Roi en 1764 lors du Traité de Niagara, devront composer pour s'installer et exploiter la terre.



Photo : *Wampum de la Chaîne d'alliance, présenté par Sir William Johnson à la fin du Conseil de Niagara*. Réplique créée par Ken Maracle de la Nation Cayuga. [en ligne], disponible sur : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/treaty-of-niagara-1764>

Pendant un siècle, les populations autochtones navigueront entre Français, Américains et Anglais, prenant partie intégrante dans les conflits d'expansions sur le territoire Nord-Américain. On citera notamment l'attaque sur les Britanniques le premier janvier 1791 lancée par le chef Haida Koyah, la Bataille de Tippecanoe où Tecumseh s'allie aux Britanniques pour empêcher l'expansion américaine, la guerre de 1801 opposant la Grande-Bretagne et les Etats-Unis... Les guerres et les

traités pour le partage géographique s'enchaînent et les populations autochtones, natives du territoire, trouvent les places qui leurs sont attribuées ou imposées durant des années.

C'est le 01 janvier 1831 qu'ouvre la première école du système de pensionnat indien du Canada, le Mohawk Institute de Brantford. S'amorce alors dans le pays une tentative massive d'effacement de l'identité autochtone, amorcée tant par et pour les religieux, que par l'Etat. En 1857 est adopté l'Acte pour « encourager la civilisation graduelle »²³, statuant qu'en acceptant d'abandonner leurs droits, dont ceux issus des traités signés précédemment, les hommes des Premières Nations pourraient acquérir le droit de vote.

Le 12 avril 1876 est adoptée l'*Indian Act*, ou la *Loi sur les Indiens*²⁴, visant définitivement à éradiquer la culture des Premières Nations et à assimiler, de gré ou de force, les Autochtones. Elle permet d'administrer un statut d'Indien et de gérer les réserves. Elle statue également les obligations du gouvernement envers les membres des Premières Nations. Encore d'actualité aujourd'hui, elle a subi plusieurs modifications et évolutions, notamment en 1951 puis 1985, dans lesquelles les articles les plus discriminatoires ont été effacés. Très régulièrement, cette Loi est modifiée, annotée et corrigée pour correspondre aux évolutions de la société civile et aux enjeux contemporains du Canada. L'existence de cette loi fait débat dans la société québécoise et les représentants autochtones et allochtones se divisent sur la question. D'un côté, nombres de militants espèrent le démantèlement de la loi et sa disparition progressive. Cependant, on trouve un mouvement de certains peuples autochtones alertant sur un effet secondaire pouvant découler de la suppression de la loi : la disparition de la reconnaissance des discriminations envers les populations autochtones et la fin des protections étatiques, inscrites dans les devoirs du gouvernement dans les plus récentes versions de la loi. En effet, il ne s'agit pas de supprimer la loi, ou le statut d'Indien, pour que disparaissent les traumatismes et les différences systémiques qui demeurent ancrées dans l'histoire du pays.

En 2008 débute officiellement au Canada une Commission de vérité et de réconciliation²⁵, qui durera jusqu'en juin 2015, où sera rendu public un résumé des conclusions et des appels à l'action découlant de cette étude. Cette commission a permis aux survivants des pensionnats autochtones de partager leurs témoignages, et de révéler au grand jour les conséquences encore actuelles du système scolaire mis en place en 1831²⁶. La Commission de Vérité et Réconciliation du Canada a été mise en

²³ *Acte pour encourager la civilisation graduelle des tribus sauvages en cette Province, et pour amender les Lois relatives aux Sauvages*, 3e Session, 5e Parlement, 1857.

²⁴ Ministère de la Justice du Canada, « Lois codifiées - Loi sur les Indiens » [archive], 15 août 2019, in *Site web de la législation (Justice)*, [en ligne], disponible sur : laws-lois.justice.gc.ca

²⁵ « Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada », organisée par les parties de la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens, de 2008 à 2015. Ci-après abrégée CVR.

²⁶ <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pensionnats>

place pour “remédier aux séquelles laissées par les pensionnats²⁷”. Les pensionnats autochtones, qui ont existés des années 1820 à 1996, étaient conçus pour “Tuer l’indien dans l’indien”, c’est à dire lui faire oublier sa langue, sa culture, allant jusqu’à raser les cheveux et faire prendre un nouveau nom, ou un numéro, aux enfants. Les conséquences contemporaines de ces pensionnats sont tragiques : chômage, prostitution, drogue, mal logement, taux de suicide extrêmement élevé, la population autochtone du Canada souffre du souvenir de ce passé violent.

En 2016, le logement de 19,4 % des personnes autochtones et de 6 % des personnes non autochtones nécessitait d’importantes réparations. Les membres de Premières Nations vivant dans les réserves font face à divers problèmes, dont la moisissure, les infestations d’insectes, le chauffage inadéquat et l’eau contaminée.

Par rapport à la moyenne nationale, le taux de suicide est cinq à six fois plus élevé chez les jeunes membres de Premières Nations et environ dix fois plus élevé chez les jeunes Inuits. Ces fortes proportions sont attribuables à plusieurs facteurs, dont la dépression due à la séparation sociale, culturelle et générationnelle, l’abus de drogues et de substances et le manque de logement, de nourriture et d’accès aux possibilités.

En 2016, les enfants autochtones représentaient seulement 7 % des enfants au Canada, mais près de la moitié des enfants placés dans une famille d’accueil.²⁸

Dans la première lettre ouverte publiée par le collectif d’artistes autochtones dans l’affaire *Kanata*, on rappelait l’existence des 94 appels à l’action publiés suite à la CVR “afin [...] de faire avancer le processus de réconciliation²⁹”. Certains de ses appels concernent la langue et la nécessité de protéger et de promouvoir la culture autochtone, suite au génocide culturel qui a eu lieu dans ces pensionnats.

LANGUE ET CULTURE.

14. iv. Ce sont les peuples et les collectivités autochtones qui sont les mieux à même de gérer la préservation, la revitalisation et le renforcement des langues et des cultures autochtones³⁰.

²⁷ *ibid*

²⁸ Joe Sawchuk, « Condition sociale des Autochtones au Canada », in *L’Encyclopédie Canadienne*, 2020 *op. cit.*

²⁹ Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada, *Appels à l’action*, 2012, consulté le 02/12/2019 sur [https://nctr.ca/fr/assets/reports/Final%20Reports/Calls to Action French.pdf](https://nctr.ca/fr/assets/reports/Final%20Reports/Calls%20to%20Action%20French.pdf)

³⁰ *Ibid.*

D'autres appels font remarquer l'existence de la Déclaration des Nations Unies sur les Droits des Peuples Autochtones, ratifiée notamment par le Canada et la France, qui comporte 46 articles et qui a été adoptée le 13 septembre 2007 à la majorité de 143 voix contre 4. Dans cette Déclaration, la question du droit à l'autodétermination par les peuples autochtones est abordée plus en détails, et permet de circonscrire avec plus de précision les droits et devoirs qui entourent la question autochtone. Par exemple, l'un des articles énonce que les peuples autochtones demeurent détenteurs des capacités de conservation et de développement des cultures et coutumes autochtones :

Article 11 1. Les peuples autochtones ont le droit d'observer et de revivifier leurs traditions culturelles et leurs coutumes. Ils ont notamment le droit de conserver, de protéger et de développer les manifestations passées, présentes et futures de leur culture, telles que les sites archéologiques et historiques, l'artisanat, les dessins et modèles, les rites, les techniques, les arts visuels et du spectacle et la littérature.

Au regard de ces différents articles et de l'existence de ces différents textes de loi portés spécifiquement sur l'existence d'un génocide et d'un effacement autochtone, il est important de conserver tout au long de notre parcours l'idée qu'une juridiction à l'égard des peuples autochtones existe et doit être respectée par tous les membres de la société civile des pays qui les ont ratifiés, à savoir ici le Canada et la France. De plus, Ariane Mnouchkine ayant mobilisé dans son argumentaire des textes de lois relatifs à la liberté d'expression, il semblait important de réaffirmer l'existence de ces appels à l'action officiels et reconnus.

Voici d'autres exemples d'articles de la Déclaration qui peuvent être rapprochés des enjeux de représentations qui nous rassemblent ici :

Article 31 1. Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel, leur savoir traditionnel et leurs expressions culturelles traditionnelles ainsi que les manifestations de leurs sciences, techniques et culture, y compris leurs ressources humaines et génétiques, leurs semences, leur pharmacopée, leur connaissance des propriétés de la faune et de la flore, leurs traditions orales, leur littérature, leur esthétique, leurs sports et leurs jeux traditionnels et leurs arts visuels et du spectacle. Ils ont également le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur propriété intellectuelle collective de ce patrimoine culturel, de ce savoir traditionnel et de ces expressions culturelles traditionnelles.

Article 35 Les peuples autochtones ont le droit de déterminer les responsabilités des individus envers leur communauté.

Comme ce bref rappel historique permet de réaliser, l'histoire des cultures, des traditions et des représentations autochtones au Québec ne date pas de 2018, date de l'ouverture du débat sur l'« appropriation culturelle ». Certains des aspects concernant les cultures autochtones ont déjà été statués et encadrés juridiquement.

Qu'il s'agisse de l'histoire du génocide autochtone, des polémiques théâtrales basées sur l'identité, d'Ariane Mnouchkine ou de Robert Lepage, toutes ces strates actives dans la polémique s'inscrivent dans des histoires et dans des héritages qui leurs sont propres s'entrecroisent, et forment éventuellement la nébuleuse d'enjeux que deviendront le spectacle et son entourage.

Ariane Mnouchkine et Robert Lepage sont, eux aussi, porteurs d'identités

La polémique de *Kanata* semble particulièrement prendre ses racines dans les méthodologies de recherche et de création des deux compagnies impliquées, à savoir le Théâtre du Soleil et la compagnie Ex-Machina. Il semblerait que les identités personnelles et artistiques des deux metteurs en scènes aient jouées un rôle important dans l'écriture de cette affaire. Aussi, il semblait nécessaire de revenir dans cette première partie sur une présentation historique des artistiques impliqués, et de ce que cela soulève des contextes et enjeux du projet *Kanata*.

Chacun à leurs manières reconnus du grand public et des milieux théâtraux francophones, Ariane Mnouchkine et Robert Lepage se trouvent aujourd'hui parts intégrales du paysage institutionnel théâtral. La promesse de leur collaboration s'est rapidement imposée comme historique, considérant que le Théâtre du Soleil n'avait jusqu'alors jamais été dirigé par d'autres mains que celles de Madame Mnouchkine. Cette « admiration »³¹ mutuelle, tels sont les termes employés par Ariane Mnouchkine, part d'une envie de partage et de rencontre entre deux esthétiques, deux mondes de théâtre distincts, et fait, dès lors couler l'encre des médias, eux aussi agents centraux dans la polémique qui suivra, comme nous le verrons plus tard.

Toujours est-il que dans le cas précis de *Kanata* qui nous intéresse ici, l'identité autochtone a bien souvent été mise au centre des questionnements et des revendications. C'est sur cette question de l'autochtonie et de sa représentation, de ses discriminations et invisibilités culturelles que s'est basée la controverse, et à sa suite, le spectacle. Il fut central de définir les revendications des artistes autochtones, d'aller à leur rencontre pour les comprendre, qu'ils s'expliquent et se définissent, alors même que la diversité des signataires de la lettre ne permet pas d'affirmer qu'il n'existe qu'une voix autochtone, qu'une revendication.

Il semble nécessaire, avant d'aborder les questions plus spécifiques à l'affaire, de repreciser, dans cette première partie, les identités, méthodologies et esthétiques d'Ariane Mnouchkine et Robert Lepage. Nous le verrons plus tard, mais une piste possible d'analyse de la controverse pourrait être de questionner les réactions et arguments, non pas des artistes autochtones, comme il a déjà été longuement fait, mais bien des porteurs du projets, et de ce qui est entré en jeu de leurs méthodes et

³¹ Ariane Mnouchkine, « extrait d'une lettre au public du Théâtre du Soleil » site du Théâtre du Soleil, 22 octobre 2018, [en ligne], disponible sur <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/kanata-episode-i-la-controverse-2018-2164>

origines (géographiques, sociales). Il serait intéressant de soulever non pas ce que les artistes autochtones revendiquaient alors, mais bien ce que ces questions sont venues révéler de ces deux mondes institutionnalisés qu'on a pu parfois prendre pour achevés, absolus.

Nous allons donc désormais poser les bases de cette piste de réflexion en revoyant et reprécisant les deux Histoires de théâtre écrites par Ariane Mnouchkine et Robert Lepage, bien avant le début de *Kanata - Episode Un - La Controverse*. Ce rappel historique nous permettra, dans une logique de savoirs situés, d'aborder les réflexions sur l'affaire sans omettre les déterminismes identitaires qui ont pu entrer en jeu dans la méthodologie de l'équipe créatrice.

Robert Lepage est un metteur en scène né le 12 décembre 1957 à Québec. Cet artiste est également scénographe, auteur dramatique, acteur et cinéaste. Créateur prolifique, il s'attache autant à des pièces du répertoire, telles que *Macbeth*, *La Tempête*, *A Midsummer Night's Dream*, qu'à des opéras lyriques comme *Le Château de Barbe Bleue*, *La Damnation de Faust*. Il fonde en 1994 sa propre compagnie de création multidisciplinaire, nommée Ex-Machina. Il créera alors grand nombre de nouvelles pièces originales, comme *La Face Cachée de la Lune*, *La Trilogie des Dragons*, *Eonnagata*, pour n'en citer que quelques-unes. Au cinéma également, Robert Lepage est très présent. Il scénarise et réalise son premier long métrage en 1994, *Le Confessionnal*. De là, il continue régulièrement ses allers-retours entre théâtre et cinéma, et réalise notamment en 2003 une adaptation de sa pièce *La Face cachée de la Lune*.

Depuis ses débuts dans les années 80, Robert Lepage semble avoir réellement transformé et influencé la dramaturgie québécoise et plus généralement francophone. Puissant héritier et utilisateur des technologies du cinéma et des nouvelles inventions technologiques, il applique sa vision novatrice au domaine du spectacle vivant et travaille à transformer les images et les esthétiques telles qu'on les pratiquait jusqu'alors. Il traite la scène comme un écran, en jouant des illusions et des machineries contemporaines pour inventer de nouvelles poétiques. Héritier des esthétiques plastiques de la scène, dans la lignée d'artistes comme Edward Gordon Craig ou encore Joseph Svoboda³², il amorce au tournant des années 80 une nouvelle pensée de la scène théâtrale et de ses écritures. Écriture intime et très souvent onirique, les spectacles de Robert Lepage mobilisent donc les technologies de l'image pour produire des esthétiques révolutionnaires qui l'ont rapidement dressé en tant que figure du théâtre et de la culture québécoise.

³² Louise Vigeant, « La scène, écran et brèche Robert Lepage, l'horizon en images », in *Jeu*, 2006, 5 p.

Dans ces « boîtes », tout ce que permettent les systèmes de projection et qui déjoue les règles de la perception habituelle: gros plans, modification d'échelle, confusion des plans (le proche et le lointain, par exemple), dédoublement, « excès de visibilité », transparence, superposition, fragmentation, tout cela est utilisé par Lepage pour montrer un individu voguant dans un monde aux frontières instables, au milieu de multiples facettes du visible et de l'invisible, au bord du vertige, mais toujours en quête de réel³³.

S'il s'inscrit en véritable rouage de la culture québécoise, Robert Lepage collabore néanmoins à maintes reprises avec des artistes extérieurs à son monde, en étendant ses possibles et ses influences. En 2005 ainsi qu'en 2010, il travaille avec le Cirque du Soleil à la création de deux spectacles, *Kà* et *Totem*, aux thèmes universels, sur la création du monde et la condition humaine. Robert Lepage fait dialoguer les cultures, les origines et les symboles dans ces spectacles novateurs dans la forme et dans le fond. Le spectacle réunit un total de 52 artistes, provenant de 19 pays différents.

Lepage explore aussi, en parallèle, les grands mythes fondateurs universels : « Il y a dans la distribution des gens qui viennent des cultures amérindiennes, mais on a créé notre propre culture aborigène. »

Avec *Totem*, Robert Lepage innove en intégrant le multimédia au cirque sous chapiteau³⁴.

Christian Laveau / Sondakwa, chanteur huron wendat du Nord du Québec, a travaillé pour Robert Lepage, dans la création et la production de *Totem*. Dans l'Express en 2011³⁵, l'artiste raconte le processus de rencontre avec le metteur en scène, et déjà se dessinent les premières questions sur les représentations et les clichés des populations autochtones :

La raison pour laquelle Christian a accepté l'offre vient beaucoup du fait que Robert Lepage et Guy Laliberté lui ont assuré leur volonté de ne pas tomber dans les clichés sur les autochtones.

«Ils m'ont dit: 'on ne te fera pas chanter avec des plumes.' En plus chez nous, on ne met pas des plumes tout le temps, c'est juste pour des occasions très spéciales. Tu t'imagines aller chasser avec des plumes sur ta tête!»

³³ *Ibid.*

³⁴ « Lepage présente Totem », in *La Presse*, 2010, [en ligne], disponible sur : <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201004/08/01-4268524-robert-lepage-presente-totem.php>

³⁵ Guillaume Garcia, « Totem, un spectacle qui balaie les clichés », in *L'Express*, 2011, [en ligne], disponible sur : <https://l-express.ca/totem-un-spectacle-qui-balaie-les-cliches/>

«Ils m’ont donné un démo et m’ont dit d’y aller dans les tons amérindiens. Ils recherchaient mon «spirit», et j’ai aussi le droit à l’improvisation sur certains chants. Chez nous, on n’a pas de mesures, on peut faire durer autant que l’on veut, et puis les chants sortent du cœur, c’est chaque fois différent. Mais quand j’ouvre le spectacle, les gens peuvent voir ce que j’ai dans le cœur.»

La question ne va pas plus en détail pour le spectacle de cirque, qui rencontre un succès public et critique considérable. Des représentations supplémentaires sont organisées³⁶ dans le port de Québec, et la collaboration se termine en bons termes, avec des éventualités de nouveaux projets ensemble à sa suite³⁷.

Si Robert Lepage est un artiste polyvalent et novateur, il est également un véritable gestionnaire de structures. Son principal centre de production, la compagnie Ex-Machina, située à Québec et fondée en 1994, est un véritable vivier de création pluridisciplinaires dans le théâtre de la francophonie québécoise. Sur le site officiel de la compagnie, on retrouve la brève biographie suivante :

L’année 1994 marque une étape importante dans sa carrière : il fonde Ex Machina, compagnie de création multidisciplinaire dont il assume la direction artistique. Également sous sa gouverne, le centre de production pluridisciplinaire La Caserne voit le jour en juin 1997, à Québec. Ce dernier lieu de création voit naître la quasi-totalité des productions d’Ex Machina jusqu’en 2019.

Le côté visionnaire et la volonté de créer de Robert Lepage l’ont amené à promouvoir et à mettre en œuvre la construction du théâtre Le Diamant, au cœur de la ville de Québec. Inauguré en août 2019, ce nouveau lieu de diffusion culturelle unique se veut un point d’ancrage pour le public, les artistes de la relève et les créateurs de tous horizons³⁸.

Le metteur en scène se pose donc dans le paysage théâtral francophone comme une figure incontournable, saluée tant dans son pays dont il fait la fierté qu’à l’international. Ses créations centrées sur l’utilisation des nouvelles technologiques, permettent depuis les années 80 une véritable ouverture du champ des possibles théâtral.

³⁶ Pierre Nadeau, « Des supplémentaires pour Totem », in *Journal de Quebec*, 2011, [en ligne], disponible sur : <https://www.journaldequebec.com/2010/07/29/des-supplementaires-pour-totem>

³⁷ Eve Levesque, « Un projet avec le Cirque du Soleil ? » in *Journal de Montréal*, 2014, [en ligne], disponible sur : <https://www.journaldemontreal.com/2014/01/09/deux-pieces-de-robert-lepage>

³⁸ Biographie de Robert Lepage, Site officiel Compagnie Ex-Machina, [en ligne], disponible sur : <https://exmachina.ca/robert-lepage>

Souvent tournées autour de l'individu, de la solitude, de l'intimité, les fables des spectacles de Robert Lepage entrent en relation avec le monde extérieur en ce qu'elles parlent de l'intérieur, de l'essence même des comportements humains, à l'opposé, à première vue, des méthodologies mnouchkiniennes. Robert Lepage le dira lui-même dans le documentaire d'Hélène Choquette, les solos lepagiens sont loin, sur le spectre du théâtre, du théâtre de communauté que propose Ariane Mnouchkine. C'est peut-être ici que résidait tout l'intérêt et le défi de la proposition *Kanata – Episode Un – La Controverse*.

La polémique *Kanata* n'aurait certainement pas été la même si elle n'avait pas concernée l'une des compagnies francophones la plus enracinée dans le travail de l'altérité et des cultures inter mondialistes. Depuis sa création, le Théâtre du Soleil s'affirme comme refuge des artistes du monde entier, et l'esthétique même des travaux d'Ariane Mnouchkine se base sur l'emprunt et la transformation esthétique des cultures du monde. Nous proposons ici un bref retour historique sur l'histoire de la création de la compagnie, et sur ces méthodologies et poétiques, à la suite de celui fait pour Robert Lepage.

Ariane Mnouchkine est une metteuse en scène née en 1939 à Boulogne-Billancourt. Créatrice de la troupe du Théâtre du Soleil, fondée en 1964, elle est aujourd'hui une figure éminente du théâtre français. Fille du producteur Alexandre Mnouchkine, elle forme en octobre 1959 l'Association Théâtrale des étudiants de Paris, à la Sorbonne³⁹. Elle y rencontre des amis, avec lesquels elle fondera en 1964 le Théâtre du Soleil, sous forme législative de Société Coopérative Ouvrière de Production. Fondé sur des principes communautaires et égalitaires, le Théâtre du Soleil se distingue notamment par son esthétique particulière, mais également par sa dramaturgie. Dans ses créations, Ariane Mnouchkine aborde des sujets engagés, tels que l'immigration des réfugiés afghans dans *Le Dernier Caravansérail* en 2003, ou les attentats de 2015 en France et l'écologisme dans *Une Chambre en Inde* en 2016.

Pour mieux comprendre l'essence de l'esthétique et de la politique artistique d'Ariane Mnouchkine, remontons tout d'abord quelques vingt-ans en arrière.

A la fin de la seconde guerre mondiale, et lors de la Libération, s'amorce dans le milieu théâtral une question fondatrice des politiques culturelles, à savoir la nécessité de sortir le théâtre de

³⁹ « Repères chronologiques du Théâtre du Soleil », in *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-du-soleil-reperes-chronologiques/>

Paris. On questionne un théâtre bourgeois, élitiste, et on commence une réforme institutionnelle profonde, dans le but d'amener le théâtre partout en France, et à tout le monde. C'est la logique de la décentralisation théâtrale et de sa démocratisation, portée par des figures comme Jeanne Laurent, Jean Vilar ou encore Maurice Sarrazin. On crée entre autres des centres dramatiques nationaux, le Théâtre National Populaire et le Festival d'Avignon, sensés porter le renouveau théâtral en région. L'Etat garde la main sur les financements et les programmations des centres, mais c'est une nouvelle pensée du théâtre et de ses pratiques qui émerge en France, et qui verra naître la notion de théâtre comme « service public », chère à Jean Vilar notamment.

A la fin des années soixante, avec la fin de la Guerre d'Algérie et le début des mouvements de contestations de Mai 68, s'installe en France un climat de militantisme et de luttes, y compris dans le milieu théâtral. On critique des structures culturelles qui ne sont pas moins élitistes depuis que décentralisées, une culture bourgeoise qui laisse à la porte les plus pauvres. Le 15 mai 1968, le Théâtre de l'Odéon est occupé par des « étudiants ouvriers », formés en « comité d'action révolutionnaire sur les lieux de la culture bourgeoise⁴⁰ ». Jean-Louis Barrault, alors directeur du théâtre, refuse de les expulser et sera renvoyé de ses fonctions par André Malraux, alors Ministre des Affaires Culturelles. Les mouvements prônent une politisation de l'art, une ouverture des agoras et les luttes sociales se structurent dans toutes les sphères de la société, y compris dans les milieux du théâtre⁴¹. Dans le documentaire *Entre deux mai 1968-1981 : les artistes et la politique*⁴², Ariane Mnouchkine témoigne sur son souvenir de cette époque, dont elle fut partie prenante et dont les idées de luttes se retrouveront sans cesse dans ses travaux suivants :

« Sur scène montaient des gens qui avaient des idées, qui proposaient des choses d'une imagination, d'une fantaisie, d'un bon sens aussi⁴³ »

C'est dans ce climat de luttes sociales que se constitue l'esthétique mnouchkinienne, encore aujourd'hui imprégnée d'une contestation politique tant dans les sujets abordés, dans les dramaturgies, que dans la forme même du lieu théâtral et de son exploitation. Il y a dans le geste de récupération, de

⁴⁰ « L'occupation de l'Odéon en mai 1968 », in *Journal de Vingt Heures*, [en ligne], disponible sur : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000106/l-occupation-de-l-odeon-en-mai-1968.html#transcription>

⁴¹ Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968 : histoire d'une crise*, L'Amandier, pp.371, 2008

⁴² Yves Riou et Philippe Pouchain, *Entre deux mai 1968 – 1981 : les artistes et la politique*, 2015, [en ligne], disponible sur : <https://madelen.ina.fr/programme/entre-deux-mai-1968-1981-les-artistes-et-la-politique>

⁴³ Joël Morio, « Quand les artistes entrent en scène », in *Le Monde*, 2015, [en ligne], disponible sur : https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2015/12/12/quand-les-artistes-entrent-en-scene_4830300_1655027.html

rénovation et d'occupation de la Cartoucherie en ruine une symbolique presque mythologique constitutive de l'identité du Théâtre du Soleil, et, par extension, d'Ariane Mnouchkine elle-même. Sorte de décentralisation non initiée par un Etat contesté, le lieu s'inscrit dans une poétique d'abris, de refuge, d'un monde contesté par les outils du théâtre. Le lieu est devenu historique, mémoriel pour la troupe ainsi que pour l'histoire du théâtre francophone.

Lieu détourné, lieu récupéré, mais la Cartoucherie est aussi un lieu confisqué. Investi par une artiste et une troupe, cet abri échappe à la poétique de la disparition – ses découvreurs s'y installent et s'y attachent – pour se constituer en un *édifice autre*, édifice non pas construit, mais reconverti et inscrit dans une poétique de la mémoire où, conjointement, interviennent la persistance du travail théâtral exercé et l'affiliation de l'abri à l'identité d'une troupe. Ariane Mnouchkine a « sauvé » la Cartoucherie pour 1789, mais ensuite elle s'est implantée en convertissant le lieu de fortune en édifice pérenne, et fortement personnalisé. Il porte la marque de sa pratique, il n'a pas la disponibilité fonctionnelle d'un édifice dressé en vue d'un programme d'utilisation impersonnel⁴⁴.

Le théâtre d'Ariane Mnouchkine, à l'instar d'un théâtre brechtien ou vilarien, revendique la nécessité du rapport entre théâtre et société, et l'engagement politique des artistes de théâtre. Ainsi, la grande maison théâtrale qu'est la Cartoucherie s'est souvent trouvée au centre des luttes contemporaines, de sa création jusqu'à aujourd'hui. Régulièrement, Ariane Mnouchkine signe en son nom des appels et des communiqués, usant de sa position d'artiste reconnue comme d'un levier pour faire entendre les causes qui lui sont chères. On notera ainsi en 2007 une tribune appelant à voter pour Ségolène Royale⁴⁵, ou encore son engagement auprès de la population tibétaine contre l'oppression du régime Chinois⁴⁶.

D'un point de vue esthétique et théâtral, Ariane Mnouchkine alterne entre textes originaux, auteurs classiques et auteurs contemporains. Bien souvent, elle dirige des *Tartuffe*, des *Atrides* ou des *Macbeth*, dans lesquels elle insuffle une dramaturgie de l'Orient, à laquelle elle tient. Affirmant que

⁴⁴ Georges Banu, « Propos pour une esthétique des *lieux-abris* du théâtre », in *Études théâtrales*, vol. 54-55, no. 2-3, 2012, pp. 163-173. [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-163.htm>

⁴⁵ L'Obs, « Supplique d'Ariane Mnouchkine en faveur de Ségolène Royal », in *Nouvel Obs*, 2007, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.nouvelobs.com/politique/elections-2007/20070504.OBS5626/supplique-d-ariane-mnouchkine-en-faveur-de-segolene-royal.html>. Publication originale d'Ariane Mnouchkine introuvable en ligne.

⁴⁶ Radio France, « Tibet : Ariane Mnouchkine lance un appel aux sportifs », in *France Info*, 2011, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/monde/asie/tibet-ariane-mnouchkine-lance-un-appel-aux-sportifs_1633239.html

« le théâtre est oriental⁴⁷ » en citant Artaud, elle travaille en voyageant et en dialoguant avec des compagnies internationales, comme par exemple la troupe de Théâtre Aftab de Kaboul.

Nous l'avons vu, tant Ariane Mnouchkine que Robert Lepage révolutionnent à leurs manières le milieu théâtral francophone depuis les années 70. Ces deux artistes ont construit, et déconstruit, les esthétiques théâtrales qui leur parlaient ou qui leur semblaient nécessaires aux mondes dans lesquels ils évoluaient. De nombreuses études et ouvrages existent aujourd'hui sur les empreintes de ces deux artistes dans l'Histoire théâtrale. Et alors que chercheurs comme publics s'accordent à reconnaître leurs importances, leurs positions institutionnelles semblent avoir échappées à beaucoup dans l'analyse de la polémique de 2018. Ainsi, rares sont ceux qui ont remis en contextes les envies de mises en scènes des deux artistes, habitués à une liberté de création sans embuches. L'objectif de notre travail ne réside pas dans la nécessité de cloîtrer les uns les autres dans des identités immuables, mais d'adopter une posture extérieure, où l'on se souvient que chacun parle d'un endroit, et d'un héritage défini.

Nous allons désormais étudier l'apparition de la polémique et le contexte de son développement. En septembre 2018, à l'aube de la polémique, les milieux théâtraux français et québécois, chacun à leur manière, sont déjà approchés par des questions controversées de représentation des minorités. Depuis quelques décennies déjà, les milieux militants regardent du côté des arts et de leurs acteurs, et s'attachent à souligner le manque de diversité, de représentativité et d'agentivité des groupes minorisés. Le théâtre n'y échappe pas, et le projet *Kanata*, comme nous le verrons tout au long de cette présentation, apparaît dans des sociétés déjà perméables à ces questions. Dans cette troisième partie et avant de partir à la rencontre des arguments mobilisés par les acteurs de la controverse, nous nous rappellerons les contextes français et québécois du milieu du théâtre fin 2018, et les débats qui ont précédés notre cas d'étude.

⁴⁷ Propos réunis par Adrian KIERNANDER, « Le théâtre est oriental... », *Confluences, le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, sous la direction de Patrice PAVIS, prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1992, pp. 191-194, [extraits en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/le-theatre-est-oriental-4010>

Précédentes polémiques : Le théâtre au centre des questions d'identités et de représentations

Robert Lepage face à une autre histoire : celle des Noirs du Québec

Le 26 juin 2018, Robert Lepage se retrouve au cœur d'une polémique sur un autre spectacle, nommé *SLĀV*, décrit ainsi dans la plaquette du spectacle :

SLĀV weaves connections between different pages of world history—some known and others less familiar, or intentionally forgotten — that have led people to enslave other people. Replete with images and video, the show transports us to the ancient origins of slavery, to the transatlantic slave trade, to the enslavement of Black Americans and their later emancipation, to mass incarceration, and to modern slavery. These heinous actions have damaged our society and continue to do so, leaving scars in their wake⁴⁸.

SLĀV tisse des liens entre différentes pages de l'histoire du monde - certaines connues et d'autres moins familières, ou intentionnellement oubliées - qui ont conduit les gens à asservir d'autres personnes. Rempli d'images et de vidéos, le spectacle nous transporte aux origines anciennes de l'esclavage, à la traite transatlantique des esclaves, à l'esclavage des Noirs américains et à leur émancipation ultérieure, à l'incarcération de masse et à l'esclavage moderne. Ces actions odieuses ont endommagé notre société et continuent de le faire, laissant des cicatrices dans leur sillage⁴⁹.

Le 5 décembre 2017, Marilou Craft questionne dans le journal *Urbania* les choix de la production en matière de diffusion. Intitulé « Qu'est-ce qui cloche... avec le prochain spectacle de betty bonifassi », l'article dénonce le manque de considération de la chanteuse et du metteur en scène Robert Lepage pour les populations dont ils s'approprient les cultures musicales.

Qu'est-ce que ça fait ? Ça fait que ça dit quelque chose que, dans un festival lancé et dirigé par des Blancs alors que le jazz est une tradition noire, dans un théâtre et un milieu qui peinent à représenter la diversité, dans un territoire où l'esclavage a existé pendant deux siècles, mais où on l'ignore ou le nie encore largement tout en s'autoproclamant « nouvelle négritude » et en utilisant le terme à la légère, il soit programmé un spectacle mettant en scène des chants

⁴⁸ Description du spectacle sur le site officiel de la Compagnie de Robert Lepage, Ex-Machina. [en ligne], consulté le 02/12/2019, disponible sur http://lacaserne.net/index2.php/other_projects/SLĀV/

⁴⁹ Traduction libre de l'auteur.

d’esclaves noirs recueillis par des Blancs, adaptés par des personnes blanches et interprétés par une Blanche, dans la mise en scène d’un Blanc, et que toutes les personnes nommées dans la promotion jusqu’à présent sont blanches sauf, peut-être, des choristes non identifiés. Tout comme ça dit quelque chose qu’on ne le critique pas, alors qu’on n’hésite pas à considérer inacceptable et choquant un discours en anglais et que l’expression « gentleman trappeur » suffit à « humilier et insulter tout le Québec ». Car toute œuvre dit quelque chose, qu’on lui réponde ou pas. Mais si on ne lui répond pas, c’est peut-être qu’on ne l’entend pas. Et si on ne l’entend pas, c’est peut-être qu’on n’écoute pas assez⁵⁰.

Le soulèvement autour de l’affaire *SLĀV* verra naître au Québec en 2018 de nombreuses manifestations et organisations d’associations. Le Collectif *SLĀV-Résistance* verra le jour et organisera une rencontre avec le metteur en scène, afin d’échanger sur les questions relatives à la présence de diversités sur les scènes et à l’appropriation des récits par des personnes blanches. Dans une lettre intitulée « *slāv, une année de bruit et de silence* », le metteur en scène s’exprimera en décembre 2018 sur la polémique, en reconnaissant ses erreurs et en promettant de réfléchir et d’utiliser de ses privilèges pour plus de représentativités. Le metteur en scène en profite aussi pour s’exprimer sur l’importance des médias et de leurs voix déformantes dans cette polémique. On retrouvera ce problème identifié dans la polémique *Kanata*.

Il m’était également important d’admettre que la version de *SLĀV* que nous avons présentée en juin dernier était loin d’être aboutie et que ce n’était peut-être pas par hasard que les problèmes dramaturgiques dont souffrait le spectacle correspondaient exactement aux problèmes éthiques qu’on lui reprochait. Si nous avions pu jouer plus longtemps, nous aurions sûrement pu faire mieux, mais bon... D’ailleurs, j’aimerais mentionner ici que depuis juin dernier, le contenu de *SLĀV* a été soumis à une réécriture et à une révision complète de son contenu. [...]

À la fin de la rencontre, il m’est apparu évident que, de tous ceux présents à cette rencontre, j’étais le seul qui ait la visibilité, le pouvoir et les moyens de faire les premiers gestes réparateurs.

J’ai donc senti l’importance de me commettre sur certains engagements afin de continuer à faire évoluer notre réflexion. D’abord, inviter l’un ou l’une d’entre eux à venir assister aux répétitions de *SLĀV* avant sa reprise en janvier afin de témoigner des nombreux changements apportés au spectacle. De plus, leur offrir une tribune afin d’échanger avec le public et les artistes à la suite de certaines représentations. Enfin, opérer des changements structurants à l’intérieur même de l’organisation Ex Machina et assurer une représentation significative de la communauté afrodescendante de Québec au sein de la programmation du futur *Diamant*⁵¹.

⁵⁰ Marilou Craft, « Qu’est-ce qui cloche... avec le prochain spectacle de betty bonifassi », in *Urbania*, 2017, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://urbania.ca/article/quest-ce-qui-cloche-avec-le-prochain-spectacle-de-betty-bonifassi>

⁵¹ Robert Lepage, « *SLĀV, une année de bruit et de silence* », in *Le Soleil Numérique*, 2018. [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.lesoleil.com/2018/12/28/slav-une-annee-de-bruit-et-de-silence-5e33e217f3fcb42fff7e30d9b20dfb91>

La chanteuse Betty Bonifassi, quant à elle, sera plus discrète, alors même qu'elle est à l'origine du projet, ayant réalisé auparavant deux albums entiers de musiques inspirées des traditions soul et jazz. Elle s'exprima dans une lettre ouverte dans le média *La Presse*, dans laquelle on retrouve les arguments de liberté d'expression, de création et d'universalisme que l'on verra souvent revenir dans cette recherche.

[...] Annuler un spectacle dans un festival de musique ? Car des artistes le demandent, pour protester sur un show qu'ils n'ont jamais vu ? Il me semble que c'est très grave. Voire inacceptable. Une salle de spectacle doit impérativement rester libre. Libre de parole. Libre d'échec. Libre de briller... comme de se tromper. Et au-delà de tout, libre d'expérimenter. Libre. La liberté d'expression a été bafouée, mercredi dernier. Chez nous. [...] Merci à Ex Machina et à Robert Lepage et à toute l'équipe du show d'avoir su comprendre et voir l'importance et la portée du vivre-ensemble, au travers de ce spectacle et de ces chants. Alors, c'est avec ma triple fracture et mon grand cœur que je pose la question pour laquelle je n'ai pas de réponse : L'appropriation culturelle en 2018 serait-elle plus de l'ordre de la censure que de la protection des minorités ? À tous mes amis musiciens qui m'ont soutenue – ou pas –, sachez que j'aime la musique autant que vous et rien ni personne ne m'enlèvera cela de l'âme. Je continuerai à chanter et écrire ce que je veux. C'est mon droit et mon devoir d'artiste⁵².

Dans l'article *Getting Under the Skin: Antiracism, Proximity, and Resistance in the SLAV Affair*⁵³, Philip S. S. Howard fait une analyse détaillée de l'affaire SLAV, en éclairant ses particularités et le trop souvent non-dit historique que représente l'histoire des personnes noires au Québec depuis la colonisation. L'histoire de l'esclavage des personnes noires du Québec ne bénéficie pas encore des reconnaissances et réparations, bien qu'elle fût une part intégrante de l'histoire du pays. En revenant sur les racines de la présence des personnes noires au Québec, Howard démontre que dès l'origine, il y a une forte conception anti-noirs dans la conception même de l'identité québécoise.

from the earliest days of Black existence in what is now Quebec, arrangements of proximity that might superficially resemble community did not mitigate, but rather were sites of, a pervasive

⁵² Betty Bonifassi, « Nous n'avons jamais mérité autant de haine », in *La Presse*, 2018. Propos recueillis par Véronique Lauzon. [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : https://plus.lapresse.ca/screens/9d658a03-d956-4b87-b515-1d8ea23a8e17__7C__0.html

⁵³ Philip S. S. Howard. "Getting Under the Skin: Antiracism, Proximity, and Resistance in the SLAV Affair.", in *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, volume 41, number 1, 2020, p. 126–148.

antiblackness. Black people in Quebec have long had to resist these attempts at easy community by pointing out antiblackness⁵⁴.

Depuis le début de l'existence noire dans ce qui est maintenant le Québec, les arrangements de proximité, qui pourraient s'apparenter à une communauté, n'ont pas disparu, mais ils furent au contraire des espaces au racisme omniprésent. Les Noirs du Québec ont longtemps dû résister à ces tentatives d'assimilation, en démontrant l'« anti-noirceur »⁵⁵.

De plus, la relation des personnes noires aux « québécois de souche », souvent perçus comme une majorité blanche francophone, se pense également en relation avec les événements de la Révolution Tranquille dans les années 1960 et 1970, lesquels placèrent les québécois en lutte contre une majorité anglophone historiquement discriminante à leur égard. Ainsi, l'image du québécois comme un « Nègre blanc d'Amérique⁵⁶ » s'installe dans les discours à cette époque, et bien que réfutée depuis, le parallèle entre la situation d'esclavage connue des populations noires et celle de la minorité québécoise discriminée a perduré depuis.

Similarly, in the 1960s and 1970s during Quebec's Quiet Revolution, which largely defined the nationalist, social, and political entity that Quebec is today, white Quebecois intellectual Pierre Vallières made the now notorious assertion that the white Quebecois were the Nègres blancs d'Amérique—that is, the white Negroes (or niggers in some translations) of the Americas (Vallières). In so doing, Vallières shored up the legitimacy of the nationalist struggle of Quebec's white Francophone majority by identifying it closely with African American liberation movements, while supplanting actual Black people in Quebec and erasing their struggles against antiblackness (Austin 67). Vallières's argument further relied on racist tropes of the threatening Black man (Scott 1291), and, in a classically antiblack manner, tacitly took exception to white Quebecers being treated like Black people (Hampton; Scott 1291), both of which served to position the white Quebecois as superior

De même, dans les années 1960 et 1970, pendant la Révolution tranquille au Québec, qui a largement défini l'entité nationaliste, sociale et politique qu'est le Québec aujourd'hui, l'intellectuel québécois blanc Pierre Vallières a fait l'affirmation désormais notoire que les Québécois blancs étaient les Nègres blancs d'Amérique [...]. Ce faisant, Vallières a renforcé la légitimité de la lutte nationaliste de la majorité francophone blanche du Québec en l'identifiant étroitement aux mouvements de libération afro-américains, tout en supplantant les Noirs actuels au Québec et en effaçant leurs luttes contre l'anti-noirceur (Austin 67). L'argument de Vallières s'appuyait en outre sur les tropes racistes de l'homme noir menaçant (Scott 1291) et, d'une manière classiquement anti-noire, s'opposait tacitement au fait que les Québécois blancs étaient traités comme des Noirs (Hampton; Scott 1291), deux éléments qui servaient à positionner le Québécois blanc comme supérieur

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Traduction libre de l'auteur.

⁵⁶ Notion reprise de Pierre Vallières.

Howard y revient grandement dans son article : en se mettant « dans la peau de », Betty Bonifassi et Robert Lepage avec le projet *SLÀV* contribuent à effacer non seulement la présence noire au Québec, mais également l'histoire de l'esclavagisme dans ce pays, anciennement Nouvelle France. L'auteur nous invite à nous interroger sur l'histoire noire au Québec, encore trop difficilement adressée, et trouvant dans ce spectacle le prétexte parfait pour remettre sur la table ces sujets. Evidemment, l'appréciation culturelle et l'identification faite par Betty Bonifassi dans ces défenses souligne l'impensé, y compris dans le milieu des arts, de cette situation. La bonne foi et l'intérêt éprouvés par Betty Bonifassi et Robert Lepage cachent des enjeux qui dépassent la question de la représentation : il s'agit ici d'adresser l'histoire même du pays, laquelle n'est pas, même dramaturgiquement, correcte dans le spectacle *SLÀV*.

In projects like *SLÀV*, where those who are not Black speak in the place of Black people, Blackness is impossible to hear or see. The inaudibility and invisibility of Blackness are both product and condition of possibility for the *SLÀV* project. [...]

This “columbusing” — that is, whites claiming to pioneer that which has long been in existence among racialized people (Salinas) — is made possible in *SLÀV* by the erasure effected through slipping on Blackness in the guise of benevolence. Hartman reminds us that the practice of speaking benevolently in the place of Black people was historically rooted in the structural conditions of slavery under which Blackness is not allowed to speak for itself, while obscuring how these relations are integral to the act of speaking-for.

Dans les projets comme *SLÀV*, où les non noirs parlent à leur place, la racialisation est impossible à voir ou entendre. L'inaudibilité et l'invisibilité de la noirceur sont tant des résultats que des conditions pour le projet *SLÀV*. [...] Cette « columbus-isation » (c'est-à-dire, quand des blancs prétendent découvrir ce qui pourtant existait déjà depuis longtemps entre les peuples racisés (Salinas)) est rendue possible dans *SLÀV* par l'effacement effectué en omettant la noirceur, sous couvert de bienveillance. Hartman nous rappelle que la pratique de parler à la place des noirs par bienveillance est historiquement ancré dans les conditions structurelles de l'esclavage, dans lequel la noirceur n'est pas capable de parler pour soi, en omettant comment ces relations sont une part intégrale de l'acte de « parler pour »⁵⁷.

La polémique *SLÀV* est loin d'être la première polémique à toucher respectivement le monde du théâtre puis le monde québécois. Son particularisme tient à l'émergence de voix racisées s'opposant frontalement à deux figures culturelles institutionnelles québécoises blanches, en les personnes de Robert Lepage et Betty Bonifassi. Il semblerait qu'en 2018, l'opinion publique découvre la puissance des médias et des réseaux sociaux comme vecteurs contestataires aux positions jusqu'alors solides des institutions culturelles. Les réactions de Robert Lepage et de Betty Bonifassi, dans leurs différences,

⁵⁷ Traduction de l'auteur.

démontrent la division de la société et de l'opinion publique sur les sujets de représentations raciales, et, plus globalement comme nous l'avons vu grâce à l'article de Philip S. Howard, de racisme dans la société québécoise. *SLÀV* sera sans conteste un précédent à l'affaire *Kanata*. Si certains artistes autochtones diront refuser de reproduire le même schéma de contestation que *SLÀV*, il est certain que son souvenir comptera grandement dans la direction que prendra la suite des événements.

Du Québec à la France, Wajdi Mouawad invite Bertrand Cantat

Si la question de l'appropriation culturelle et du racisme s'impose au théâtre à travers cette polémique en 2018, le Québec n'en est pas à sa première polémique où la politique rencontre l'artistique. En France, les militants et militantes féministes s'insurgent en 2021 de la présence de Bertrand Cantat à l'affiche du spectacle *Mère* de Wajdi Mouawad, en plein milieu du mouvement #MeTooThéâtre. Au Québec, cette question a dix ans d'ancienneté : dès 2012, Wajdi Mouawad est mis en cause pour la distribution musicale à Bertrand Cantat⁵⁸ de sa trilogie *Des femmes*, de Sophocle. En France, la qualité du spectacle est longuement soulignée dans les critiques médiatiques, et les journalistes statuent l'importance dramaturgique du chanteur, dont la présence (ou l'absence) donne couleur et signification à la mise en scène⁵⁹. Au Québec, les programmeurs réagissent plus drastiquement aux protestations, et Lorraine Pinal, directrice artistique du Théâtre du Nouveau Monde, décide de laisser le choix à Wajdi Mouawad de soit jouer sa pièce sans Cantat, soit de ne pas la présenter du tout :

Jamais je n'aurais pu imaginer que la présence de Bertrand Cantat (...) allait soulever un débat médiatique, social et politique aussi massif. Je ne peux que déplorer l'ampleur qu'a pris ce débat.⁶⁰

En mettant en relation le cycle *Des femmes* de Mouawad et les polémiques autour de *SLÀV* et de *Kanata* de Robert Lepage, la chercheuse Sarah-Louise Pelletier Morin dresse le tableau d'une trilogie de spectacles qui ont agité les débats au Québec durant la dernière décennie.

Elles [*les controverses, ndlr*] ont retenu l'attention médiatique durant plusieurs semaines, générant au total près de 700 articles dans la presse écrite. Chacune d'elles a généré un débat politique et éthique plutôt qu'esthétique, portant sur la représentation de la diversité culturelle

⁵⁸ Pour rappel, le chanteur Bertrand Cantat est condamné en 2013 à huit ans de réclusion suite au féminicide de sa compagne, Madame Marie Trintignant. Il obtient la liberté conditionnelle en 2003, puis totale en 2010.

⁵⁹ « Cycle « Des femmes » de Sophocle : un accueil partagé en Europe », in *Radio Canada*, [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/558922/sophocle-desfemmes-accueil>

⁶⁰ « Bertrand Cantat ne montera pas sur scène au Canada », in *Radio Canada*, [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/511171/bertrand-cantat-polemique>

au théâtre et sur les limites de la liberté de création. Cela a permis de mesurer à quel point le théâtre est sensible aux mutations sociales et politiques⁶¹.

En évoquant l'affaire Bertrand Cantat/Wajdi Mouawad, nous avons conscience que notre recherche fait ici un pas de côté, car l'affaire ne se concentre pas réellement sur des questions de représentations de minorités. Les discussions autour de la distribution de Bertrand Cantat ont plutôt à voir avec la question des responsabilités des metteurs en scène et des directeurs de lieux de représentations. A quoi participe Wajdi Mouawad en refaisant publiquement, en 2021, le même acte de distribution que celui qui avait déjà été critiqué en 2011, alors même que la société et le monde artistique se remettent d'une historique vague MeToo ? C'est la grande question de la « culture de l'effacement » qui est en jeu dans cette polémique en 2021 (en 2011 peut-être déjà, le terme n'ayant pas encore été popularisé). Si l'on considère que Bertrand Cantat a été jugé et a purgé sa peine, est-il alors problématique pour Wajdi Mouawad, de le faire travailler ?

Une personne qui a commis un crime ou un délit envers une femme devient pour toujours, qu'elle soit entendue, mise en examen, jugée, disculpée, condamnée, incarcérée, libérée, un symbole de la violence faite aux femmes. Pour toujours. Cela nous place dans une situation cornélienne. Soit on lui interdit pour de bon la liberté de créer pour protéger le symbole, mais alors nous affaiblissons la justice, soit nous faisons le choix de nous adosser aux institutions judiciaires mais alors on écorne le symbole. Que l'on fasse ce choix plutôt que l'autre, celui-ci plutôt que celui-là, relève de la conviction personnelle⁶².

Wajdi Mouawad fait donc le choix, comme il le dit lui-même, de défaire Bertrand Cantat du symbole que porte désormais son nom, celui d'un homme violent envers sa femme. C'est un choix, et il a le mérite d'être clair dans le communiqué de Wajdi Mouawad, et de dissiper les derniers soupçons de simple appréciation artistique. Par ses capacités nouvelles de directeur de théâtre, Wajdi Mouawad se permet de faire le choix de la réhabilitation. Nous faisons ici l'hypothèse (basée sur nos observations du mouvement) que le public français de la Colline en 2021 n'était pas majoritairement au fait que Wajdi Mouawad et ses équipes de créations étaient déjà conscients du débat soulevé par la présence de Bertrand Cantat, et ce depuis 2011. Il nous apparaît que c'est donc plus agentif (de part

⁶¹ Claude Geauvrau, « Le théâtre, un art politisé. La doctorante Sarah-Louise Pelletier-Morin consacre sa thèse aux affaires Cantat, *SLÀV* et *Kanata* », in *Actualités UQAM*, [en ligne], consulté le 15/12/2021, disponible sur : <https://actualites.uqam.ca/2021/theatre-art-politise>

⁶² Wajdi Mouawad, « 19 octobre 2021 », in *Site officiel de la Colline*, 2021. [en ligne], consulté le 15/12/2021, disponible sur : <https://www.colline.fr/19-octobre-2021>

son rôle de directeur de théâtre) qu'en 2011, que le metteur en scène fait le choix de distribuer, rémunérer, et redonner une présence à Cantat en 2021.

En admettant son choix, nous considérons que le metteur en scène reconnaît sa responsabilité. Qu'elle soit souhaitable ou non n'est pas l'objet de notre travail. Comme nous l'évoquions précédemment, la présence de Cantat donne du sens dramaturgique à la proposition artistique. Il est donc significatif que le metteur en scène refuse de revoir sa distribution : le spectacle n'aurait alors plus le même sens, la même portée. Il y a donc bien un lien, en 2011 comme en 2021, entre la création, l'artistique, et les personnes choisies pour les réaliser. Que Wajdi Mouawad affirme comme volontaire le fait d'en donner les moyens à une personne devenue symbole de féminicides, porte beaucoup d'émotions, et d'encre, dans les milieux militants.

Dans la tribune de Wajdi Mouawad, on retrouve les mêmes arguments que ceux de Robert Lepage ou d'Ariane Mnouchkine sur son absence d'explications et de justifications.

Pourquoi prendre si peu la parole ? Parce que dans l'époque dans laquelle nous vivons, il y a peu de dialogues possibles. Ce que j'écris ici, je le sais, sera inaudible pour qui ne partage pas mon point de vue. Le mouvement civil qui avance et souffle inexorablement est unilatéral. Il ne souffre d'aucune nuance. Il ne laisse place à aucune discussion. C'est dommage. Peut-être n'est-ce pas le moment⁶³.

Wajdi Mouawad alerte sur la difficulté à pouvoir s'exprimer, à être entendu. Cette rhétorique d'un débat pacifique impossible sera grandement utilisée par les metteurs en scène critiqués, alors même que les minorités contestataires dénoncent elles aussi à leurs tours une invisibilité et un manque de représentativité. Si personne ne semble pouvoir s'exprimer comme il le souhaite, alors peut-être faudra-t-il regarder concrètement qui possède la parole, et les scènes pour la représenter.

⁶³ *Op. cit.*

L’Affaire Koltès : précédent judiciaire, cas d’école

En 2007, lors de son arrivée à la tête de la Comédie Française, la metteuse en scène Murielle Mayette annonce monter la pièce *Retour au Désert*⁶⁴, de l’auteur Bernard-Marie Koltès, avec, notamment, Michel Favory, dans le rôle du personnage d’Aziz. La programmation de cet auteur au Français ferait entrer ses textes dans le répertoire de la troupe, et témoigne d’une reconnaissance prestigieuse de l’institution pour l’œuvre du dramaturge décédé en 1989. Seulement le projet créatif demeure aujourd’hui tristement célèbre non pas pour cette volonté de reconnaissance mais bien pour le débat juridique qu’il aura suscité. En effet, si nous mobilisons dans cette recherche l’exemple de l’Affaire Koltès, c’est parce qu’elle fut l’une des plus grandes affaires artistiques à mobiliser l’appareil juridique, sur des questions d’identité de la distribution. En se basant principalement sur l’ouvrage *L’affaire Koltès*⁶⁵ de Cyril Desclés ainsi que sur l’article *Koltès – L’injouable du corps*⁶⁶ de Arnaud Maisetti, nous allons ici relater l’histoire de cette polémique pour préciser dans quel contexte historique et juridique les questions identitaires au théâtre s’inscrivent depuis le début des années 2000. Complexe et médiatique, l’Affaire Koltès questionnait dès 2007 tant d’un côté les responsabilités des ayants-droits d’une œuvre, les volontés artistiques et esthétiques d’un auteur plaçant la perception raciale et/ou phénotypique au centre de ces œuvres, que de l’autre les libertés, les droits et les devoirs imputés à l’acte de mettre en scène, ainsi que les devoirs des institutions telles de la Comédie Française au regard des identités et des discriminations.

Dès la genèse de l’affaire, les arguments utilisés dans la polémique qui secouera le monde du théâtre français résonnent encore aujourd’hui dans notre recherche. En effet, le dialogue tendu entre Murielle Mayette et François Koltès, entre lettres et déclarations aux médias, révèle dès 2007 la difficile question de l’attribution des rôles de personnages racisés. Cette question de la distribution rencontre également avec la Comédie Française, l’argument d’une compagnie finie et absolue, à l’instar du Théâtre du Soleil, qui ne saurait subir de modifications sous prétextes d’inclusivité.

Dès le 9 mars, dans *Le Monde* 2, Pierre Assouline revient sur la polémique en rapportant de nouveaux propos de Muriel Mayette : « Outre que je dois faire jouer la troupe du Français, je n’allais pas engager spécialement un Algérien pour jouer un Algérien, c’eut été d’un racisme

⁶⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Editions de Minuit, 1988, 96p.

⁶⁵ Cyril Desclés, *L’Affaire Koltès, Retour sur les enjeux d’une controverse*, L’œil d’or, coll. « Théâtre et traverses », préface Michel Corvin, 2015.

⁶⁶ Arnaud Maisetti, « Koltès – L’injouable du corps », in *Agôn : Revue des arts et de la scène*, n°7, 2015. [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur : <http://journals.openedition.org/agon/3334>

absolu et du terrorisme à l'envers ! Est-ce une honte d'avoir un passeport français ? Un comédien doit pouvoir tout jouer quel qu'il soit, Othello n'est pas obligatoirement joué par un Noir et Sangaré joua récemment Orgon. [...] ». La nécessité première d'employer un sociétaire de la troupe, selon les habitudes de la Maison de Molière, est reléguée au second plan pour mettre en avant un argument d'une autre nature, à travers les termes de « racisme absolu » et de « terrorisme à l'envers » qui font glisser le débat. [...] La polémique sort dès lors du cercle restreint du monde du théâtre et gagne une sphère plus élargie : on parle désormais de l'« Affaire Koltès ». La blogosphère s'en empare : les opinions se multiplient, fondées sur des approximations voire des contre-vérités le plus souvent de la moindre connaissance de l'œuvre de Koltès⁶⁷.

Le 22 mars, François Koltès annoncera publiquement (à travers un communiqué transmis à l'Agence France Presse) que le contrat le liant à la Comédie Française ne sera pas renouvelé. Dans cet extrait de l'ouvrage de Desclés, on note que bien avant la tenue en justice de la polémique, les propos et arguments sont amplifiés et médiatisés, et tout à chacun est invité à s'exprimer sur ce sujet brûlant. Ainsi, on retrouvera des théoriciens de théâtre, des acteurs, des sociétaires de la Comédie Française, des journalistes, aux prises avec ces sujets, et dépassant la question contractuelle, qui s'inscrivent dans un grand débat d'idées et de valeurs. On retient notamment les noms de Denis Podalydès, Michel Vuillermoz, Pierre Assouline, Patrice Chéreau, posés en défenseurs de la Comédie Française, alors que Georges Lavaudant, le 3 juin, posera pour la première fois les pierres nouvelles d'une position plus proche de François Koltès :

S'il reconnaît le pouvoir que Denis Podalydès assigne au théâtre – un acteur doit pouvoir tout jouer –, s'il reconnaît qu'« aujourd'hui, cette idée semble acquise », il ajoute : « Mais cela ne nous dispense aucunement d'une analyse dramaturgique⁶⁸. »

Koltès voulait que dans chacune de ses pièces un Noir ou un Arabe soit présent sur le plateau. [...] On peut passer outre cette volonté, mais on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas. [...] On peut, au nom de l'art, de la réalité d'une troupe, de la camaraderie, de tout ce que l'on peut imaginer, essayer de faire comme si cette décision, lourde, dogmatique, contraignante, n'avait pas été clairement exprimée. Mais clairement exprimée, elle l'a été, en dépit des anecdotes et des incohérences qui alimentent la polémique. [...] Je pense qu'il est inutile de faire passer le metteur en scène pour victime innocente d'une faute dont il est le premier responsable. [...] Il n'est pas certain qu'altérer ou détourner au nom de la liberté artistique son message courageux représente une solution d'avenir – ni politique ni artistique⁶⁹.

⁶⁷ Cyril Desclés, *op. cit.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Georges Lavaudant, « Respectons la volonté de Koltès », in *Le Monde*, 2007. [en ligne], consulté le 12/12/2021, disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/06/03/respectons-la-volonte-de-koltès_918116_3246.html

La prise de position de Georges Lavaudant permettra de faire entendre d'autres voix et de donner un contre-pied, une ouverture, à la lecture des revendications de François Koltès, et à d'autres artistes (tels que Arthur Nauzyciel, Stanislas Nordey, Bruno Boëglin...) de s'engager à la défense de ce dernier. Cependant il est déjà trop tard, la Comédie Française ayant attaqué François Koltès en justice dès le 26 avril, notamment en évoquant l'article 24 de la loi du 24 juillet 1881, relatif à l'incitation à la haine raciale, ainsi que pour diffamation⁷⁰.

Dans la polémique Koltès, on retrouve dès 2005 la polarisation et l'emballement médiatique des débats sur la liberté créatrice, sur les droits des metteurs en scène à disposer comme ils le souhaitent de tous les éléments dramaturgiques en leurs possessions (textes et acteurs compris). Faisant fi du poids dramaturgique d'une distribution et de ce qu'elle représente, la Comédie Française en la personne de Murielle Mayette a, dès 2007, posé les bases d'une rhétorique universaliste dans les arts qui persiste jusqu'en 2018, avec l'Affaire *Kanata*, et après elle encore, avec des affaires comme la polémique du blackface chez Eschyle à la Sorbonne en 2019. La spécificité de la dramaturgie koltésienne fut occultée, au profit de débats enflammés sur la liberté de création et sur la censure, apportés sur la table par l'une des plus grandes maisons de théâtre français, gardienne des classiques et des répertoires.

On a pu constater que, tout au long de cette affaire, la Comédie Française a cherché à esquiver certaines contraintes spécifiques à une dramaturgie particulière et, par le moyen des « miroirs déformants de la communication, se poser lui-même en victime au nom d'une atteinte à la liberté de création, en déni permanent de la réalité des faits⁷¹.

Ce glissement du débat médiatique et artistique est analysé très précisément, nous l'avons cité, dans l'ouvrage de Cyril Desclés. De plus en plus au cours des années et des polémiques suivantes, ce glissement rhétorique semble s'être affirmé et imposé de plus en plus comme une norme discursive, insidieuse mais vérifiable régulièrement. Nous observerons le même glissement au cours de notre analyse de la polémique *Kanata*.

Dans l'article *Koltès – L'Injouable du corps*⁷², Arnaud Maisetti analyse la volonté de Koltès de statuer les corps des acteurs moins comme une revendication politique que comme une nouvelle

⁷⁰ Cyril Desclés, *op. cit.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Arnaud Maisetti, *op. cit.*

manière de penser le personnage, presque indépendant du théâtre, qu'on ne peut que *jouer* à essayer d'interpréter.

On ne « joue » pas plus une race qu'un sexe. La phrase est explicite ; elle n'en est pas moins complexe. Elle fixe comme un arrêt au théâtre. Quelque chose paraît inaccessible à la technique d'un comédien. [...] Koltès aurait construit un corps en amont de la représentation, un corps si singulier qu'il devient impossible de s'en approcher sans une proximité minimale avec lui antérieur à la représentation. La *race* en ce sens ce n'est pas seulement la couleur de la peau, et le sexe ne tiendrait pas uniquement au fait de lever sur scène un personnage d'homme ou de femme : mais ce serait le dépôt minimal d'identité qui rendrait un corps solidaire d'un autre en fonction de son appartenance immédiate à ces constructions sociales identitaires.

Ainsi, l'art de l'acteur ne pourrait ici jamais réduire la distance qui le sépare de ce que Koltès a bâti sur la page, précisément parce que ces personnages ne sont pas des figures à remplir, mais *comme* des êtres déjà constitués dans la vie et sur la champ politique et social. L'interprétation est court-circuitée : jouer n'est pas mimer (ou *singer*), ou construire de brillantes hypothèses théâtrales. Gérard Depardieu, par exemple, ou Catherine Deneuve, peuvent bien *jouer* Abad, ils ne feront que jouer avec l'idée d'un théâtre capable de se jouer de lui. On ne verrait qu'un acteur ou qu'une actrice en prise avec la fabrication d'un rôle, et non plus Abad, ce bloc de subjectivité qu'a construit Koltès et qui à ses yeux justifie la pièce. Le fait que Gérard Depardieu ni Catherine Deneuve ne puissent pas *jouer* Abad ne tient pas à leurs limites de comédiens, mais bien parce qu'ils ne sont pas ce corps *en dehors du théâtre*. [...] Les guillemets qui entourent le terme « *théâtral* » disent combien Koltès met à distance la vie du jeu, et pose le corps comme barrière infranchissable contre laquelle le théâtre ne peut rien, et surtout pas jouer avec lui, pour le truquer, contourner sa matérialité, faire fi ou semblant de ce qui le constitue de part en part. On ne fait pas *semblant* d'être tel ou tel corps.

Relire la polémique Koltès à cette lumière permet de sortir la question de la représentation d'une affaire simple de présence, mais bien de questionner la possibilité d'interprétation des acteurs de tous les rôles, comme bien souvent revendiquée. Tous les rôles, et surtout, tous les corps, seraient-ils interprétables par tous ? Il semblerait que la dramaturgie de Koltès soit grandement basée sur cette interrogation. Selon Arnaud Maisetti, l'enjeu de la distribution des personnes racisées, minorisées, ou autres, dans leurs propres identités, relève non seulement de questions esthétiques et dramaturgiques, mais semble également incarner des revendications politiques et historiques. Au-delà des questions de visibilité et de représentativité, la distribution de comédiens Noirs dans des rôles « écrits Noirs » tient à une logique de vengeance sur l'histoire, de réclamation des espaces et des fables.

Ce ne serait donc pas redonner une place au Noir / à l'Arabe / à la Femme (illustrer leur place), mais aussi d'une certaine manière venger l'Histoire. C'est ici le grand pouvoir de la fable aux yeux de l'auteur : cette « torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction. » Dans ces fables, le Noir joue en quelque sorte le rôle de bras armée de cette fiction. Albouy dans *Combat...* vient chercher le cadavre de son frère, et la fable s'élève à l'allégorie, quand c'est en quelque sorte l'Afrique elle-même qui réclame à l'Europe son propre corps que les colons ont jeté dans les égouts. [...] Abad, dans *Quai Ouest* exécute Charles et avec lui la pièce en endossant le rôle d'un Acheron moderne : c'est lui qui finalement organise le passage de la vie à la mort. Le

titre ferait moins référence au quai d'un port qu'au terminal de l'Occident. Quant au *Retour au désert*, la naissance ultime, issue d'un viol, des jumeaux noirs que leur mère nomme Romulus et Remus, outre l'effet comique, fait signe vers la fondation d'une autre civilisation fécondée dans la violence, née dans le désert – qu'est la Province française –, mais que les deux enfants auront charge de relever...

Enfin, dans cet article, une autre dimension a retenu notre attention dans le cadre de cette rédaction. La dimension métaphysique de l'intérêt porté par Koltès aux populations minorisées dans la France des années quatre-vingts évoquée par Arnaud Maisetti semblait pertinente à mobiliser ici. Si, nous l'avons vu, les distributions de personnes racisées tiennent à Koltès pour des raisons historiques, politiques, poétiques et symboliques, voyons ce que dit l'article sur cette « déchirure » identitaire de ne jamais pouvoir *être* l'autre :

Mais on aurait tort de réduire la question au Noir – et s'il est devenu l'emblème de ce théâtre (on ne compte plus les articles qui portent sur cet enjeu), c'est une multitude de corps aux altérités radicales qui occupent l'espace de la scène koltésienne. Altérités parce qu'ils sont en quelque sorte l'envers de l'auteur (Français, Blanc, d'origine provinciale, élevé dans la foi catholique), mais aussi car ils *ne sont pas* ceux qui, dans cette France des années 1980, apparaissent en très grande majorité dans les sphères médiatiques ou occupent des positions de pouvoir. [...]

Koltès refuse d'être de quelque manière que ce soit porte-parole d'une cause. S'il se sent solidaire, il se sait écarté de ceux dont il se voudrait le plus proche par le seul fait d'être, lui, Blanc. [...]

Questionnement certes courant dans ces décennies pour toute une part de la jeunesse intellectuelle marxiste, mais que Koltès se pose pour lui-même singulièrement en termes *métaphysiques* : [...] Je me dis : je suis au Parti communiste, j'ai choisi mon camp ; mais quand la situation me catapulte à la figure les vrais exploités, je vois l'énormité du luxe de mon existence. J'ai choisi mon camp, me dis-je ? Mais en cas de catastrophe, sur quelle solidarité compterai-je, sinon sur celle de l'argent, et pourquoi pourrais-je y compter, sinon à cause de mes origines ? Sur quelle solidarité, eux, peuvent-ils compter ? [...]

Cette *expérience* politique – sa déchirure mystique même –, c'est sur le champ plus large de l'existence que Koltès l'éprouvera, et écrira. Mais s'opèrera un glissement entre la lutte des classes et ce que Hervé Guibert nommera au sujet de *Combat de nègre et de chiens*, « une lutte des races ». Entre solidarité et inappartenance, entre le choix d'un camp et l'origine qui le rend manifestement caduque, c'est dans ce qu'on pourrait appeler *l'insituable* que Koltès va chercher à trouver un espace où dire ces contradictions.

Koltès, prit dans des considérations métaphysiques sur sa condition et ses volontés, se savaient issu d'un groupe dominant majoritaire. Cela n'enlève en rien sa volonté dramaturgique et la politique de son théâtre, mais, il l'écrivait dès les années quatre-vingts, lui imposait un regard qui sera toujours essentiellement extérieur aux réalités qu'il souhaite mobiliser dans ses œuvres.

Par glissement, nous souhaitons ici ouvrir la question sur la situation d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil. En effet, tout en reconnaissant que les situations particulières sont bien distinctes, il nous semblait pertinent de noter, chez Ariane Mnouchkine, à la manière de Bernard-Marie Koltès, cette origine sociale militante, engagé, cette volonté politique de lutte à l'intérieur des lieux du théâtre, malgré l'identité dominante qu'ils possèdent (sur le plan de la racisation tout du moins). Nous souhaitons ici poser en termes hypothétiques les similitudes entre la déchirure métaphysique koltésienne et, peut-être, un regard blanc bienveillant et engagé que l'on retrouve dans les propos d'Ariane Mnouchkine, notamment dans sa défense du projet *Kanata*.

Nous l'avons vu, le cas Koltès nécessite d'aller plus loin dans l'analyse que la question du respect des didascalies lors d'une mise en scène. Le choix d'écrire, et de distribuer des identités précises pour des écritures précises, en particulier lorsque les fables les concernent, fut posé clairement et explicitement par Koltès. Dès lors, il appliqua une réflexion de lutte des classes à son domaine, le théâtre. A partir de cette perspective, les analyses de l'affaire, qu'elles soient de Cyril Desclès ou de Arnaud Maisetti (ou les nombreuses autres) s'attachent à dépasser la question de la liberté pour parler plus amplement de responsabilité dans la création. Si l'affaire date de 2005, les questionnements qui ont traversés Bernard Marie Koltès datent bien des années soixante-dix/quatre-vingts, années fastes de réflexions politiques pour les milieux intellectuels français, desquelles sont issues théâtralement des compagnies comme celle du Théâtre du Soleil, comme nous l'avons déjà évoqué.

Dans l'histoire du théâtre francophone contemporain et de ces polémiques, l'*Affaire Koltès* a été une pierre angulaire du débat autour des questions de représentations des populations racisées, mettant la lumière sur un non-dit des questions de distributions, celle du « stigma visuel », de l'apparence (ici phénotypique) des comédiens et comédiennes. L'emballement, par voies de presse, de plusieurs corps de métiers⁷³ peut s'exprimer par la dimension politique qui s'invita dans des pratiques pensées par beaucoup jusqu'alors hors de ces questions. Poussant une institution théâtrale jusqu'aux cours de justice, la dramaturgie koltésienne, consciente des enjeux de l'apparence raciale sur les scènes et de ce que leurs présences racontent, montre ou esthétise, enflamma les esprits des artistes en 2005 sur ces questions toujours complexes à ce jour.

Nous l'avons vu, la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès emporte avec elle de nombreux particularismes, qui ne sauraient être globalisées et théorisés hors sol. Cependant, nous souhaitons, à travers l'évocation de cette affaire, dresser un pont entre cette « affaire Koltès », historique et inoubliable dans l'histoire théâtrale française et parisienne, et « l'affaire *Kanata* », qui elle aussi, nous

⁷³ On a vu s'exprimer sur l'affaire des metteurs en scènes, directeurs, comédiens, journalistes, universitaires, dramaturges...

le croyons, marquera les esprits et les méthodologies qui la suivront. La bienveillance, l'engagement politique de gauche, et le souci humaniste exprimés par Bernard Marie-Koltès sont de véritables rouages à son travail artistique, et peuvent être mis en perspectives avec le travail d'Ariane Mnouchkine. Tous deux issus des milieux théâtraux contestataires des années soixantes en France, ils travaillèrent à chercher les meilleures manières d'exprimer artistiquement leurs solidarités et leurs engagements. Tous deux, également, se trouvent embarrassés de cette blancheur privilégiée, avec différents niveaux de consciences de leurs situations⁷⁴.

Il était donc pertinent selon nous de rapporter dans le cadre de la recherche sur *Kanata* la polémique Koltès, qui bien que singulière, et plutôt centrée sur des questions de dramaturgies et de droits d'auteurs, permet de rappeler que les questions de représentations des minorités racisées au théâtre en France ne datent pas de l'ère des réseaux sociaux et de 2018, comme certains ont parfois pu le sous-entendre.

Nous allons désormais évoquer une dernière polémique théâtrale française aux sujets similaires, arrivée en 2015 au Théâtre Gérard Philippe à Saint Denis. Ce dernier cas choisi permettra de terminer de dresser le contexte dans lequel est survenu la polémique à la Cartoucherie en 2018, et d'explorer comment les voix minoritaires se sont emparées des réseaux sociaux pour faire entendre leurs opinions divergentes, lesquelles n'avaient pas leurs tribunes dans les médias officiels.

⁷⁴ Le terme « situation » est compris ici dans le sens de « situer », de l'endroit d'où ils partent et créent.

Exhibit-B de Brett Bailey : Quand nécessité de décolonisation et devoir de mémoire s'entrechoquent, et les contre-publics

Enfin, et toujours dans notre logique de cartographier l'état des questions décoloniales confrontées au milieu du théâtre lors de l'apparition de la polémique en 2018, nous allons évoquer la polémique suscitée par la pièce *Exhibit-B* de Brett Bailey au Théâtre Gérard Philippe à Saint Denis en 2015. Cette polémique fait date aujourd'hui encore dans le milieu théâtral parisien, car elle reste le souvenir d'une polémique de grande ampleur, basée sur une pièce de théâtre, qui s'est étendue à d'autres domaines et à d'autres voix que celles auxquelles étaient habituées les agents du théâtre.

« Moi, je décide de combattre le racisme via cette installation. Les manifestants ne se trompent pas de combat, ils se trompent d'adversaires. » Voici ce que déclare en 2015 Berthe Tanwo Njolé, actrice dans la performance *Exhibit B* mise en scène par Bret Bailey et programmée au Théâtre Gérard Philipe à Saint Denis, au journal « L'Autre JT » de France 4⁷⁵. En effet, cette installation performance présentée par l'artiste Blanc Sud-Africain a fait couler beaucoup d'encre, et a même occasionné quelques manifestations violentes. On reproche à cet artiste de donner à voir des corps Noirs muets et de reproduire des zoos humains colonialistes par son regard de metteur en scène Blanc. Ce spectacle a été annulé en Angleterre à cause de la polémique et des manifestations. En France, il a été présenté en 2013 au Festival d'Avignon, où il a rencontré un succès public et critique, alors que lors de sa présentation l'année suivante au Théâtre Gérard Philippe, la réception a été plus contestataire.

Politique et complexe, cette affaire se trouve au carrefour de deux grandes routes de pensées si souvent en conflit : d'un côté les manifestants, qui considèrent que cette exposition frôle le racisme car elle reproduit un imaginaire colonial sans apporter de regard critique, et de l'autre, l'équipe artistique qui estime que c'est en confrontant le spectateur aux images crues et réelles des zoos humains qu'on changera les mentalités. Dans cette partie, nous allons aborder la question de la représentation des corps Noirs, à travers le traitement artistique qui a été fait dans *Exhibit B*. De plus, nous analyserons ce spectacle et les reproches qui lui ont été fait en s'appuyant sur l'histoire et notamment sur la notion de *marronnage*, grâce aux définitions de Sylvie Chalaye, historienne française du théâtre et anthropologue des représentations de l'Afrique et du monde noire dans les arts du spectacle.

⁷⁵ Berthe Tanwo Njolé, interviewée sur *Exhibit B*. L'autre JT, vidéo publiée le 11/12/2004 <https://www.youtube.com/watch?v=9uxPSvTheOI>. Consulté le 15/04/2020

« Le marronnage et une attitude créatrice de salut qu'Edouard Glissant a largement contribué à remettre en lumière et qui consiste à se créer un espace d'invention en territoire dominé, autrement dit là où toutes les apparences laissent à penser qu'il n'y a pas d'espace. [...] Le « petit marronnage » représentait toutes les ruses, les jeux de faux-semblants et les stratégies de résistances intrinsèques à l'économie de plantation qui permettaient à l'esclave de renâcler et de se jouer du maître.⁷⁶ »

« Le petit marronnage, ce marronnage du quotidien inspirait les divertissements scéniques des plantations et participait de cet espace de liberté conquis sur l'espace dominé, espace de collusion, de complicité, au nez et à la barbe du maître qui ne percevait pas la satire et les caricatures dont s'amusait les esclaves. « C'est cela, « avancer masqué » ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche », rappelle Kossi Efoui pour qui « avancer masqué » est précisément le geste de l'artiste.⁷⁷ »

Héritiers de ce marronnage, dans les années quatre-vingts, certains dramaturges revendiquent une appartenance multiple, non plus réduite à l'histoire coloniale et à la présence de héros Noirs face au monstre esclavagiste, mais une appartenance de croisement, d'hybridité, faite de voyages, qui se reconstruit sur les cendres du passé.

[...] Ces dramaturges qui ont rejeté toute identité d'assignation, ont conquis une indépendance esthétique de marronnage qui retourne la peau du théâtre contemporain comme le jazz a retourné la peau de la musique du maître pour devenir un phénomène populaire transcontinental⁷⁸.

Ces dramaturges se réclament de tous les héritages et de tous les voyages. Kossi Efoui évoque son attachement à la littérature sud-américaine, Koffi Kwahulé revendique le cinéma américain et le jazz, Caya Makhélé puise dans les mythes grecs... Tous défendent un théâtre « Frankenstein », sans doute issue de l'histoire coloniale, mais qui a culbuté son modèle et assume sa monstruosité.⁷⁹

Ainsi, des premiers marronnages du XIX^{ème} siècle jusqu'à l'émergence des nouvelles dramaturgies afro-contemporaines, les Noirs ont conquis des espaces de représentations subversifs et contestataires, lieux de naissance de nouvelles poétiques et nouvelles esthétiques.

⁷⁶ Chalaye Sylvie. *Corps marron: les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines* / Sylvie Chalaye. Paris], France: Éditions Passages, 2018, p21.

⁷⁷ *Ibid*, p22

⁷⁸ *Ibid*, p 24

⁷⁹ Sylvie Chalaye, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention (I) », Mondes Francophones, 02/03/2019. En ligne. [https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/50-ans-de-theatre-africain-francophone-emancipation-culbute-detour-et-invention-i/#_ftn9], consulté le 15/04/2020



Brett Bailey, *Exhibit B*, 2015.

Au regard de cette histoire des dramaturgies et des représentations des Noirs sur la scène, le spectacle *Exhibit B* questionne. Cette installation forte revendique la nécessité de montrer, par tableaux muets, ce qu'était l'esclavage : Des femmes en cage, des hommes morts étouffés dans les avions qui les ramenaient dans leur pays, etc. Le public, qui entrait dans la salle d'exposition par petit groupe, se retrouvait donc seul face au regard, si ce n'est accusateur, du moins statique - et dérangeant - des acteurs. Il n'y avait alors dans

la salle plus que le spectateur, sa conscience et des petits panneaux explicatifs posés sur le bord des niches d'exposition.

Du côté des acteurs, se trouvent uniquement des personnes noires, dans différentes positions, dans différentes situations (voir photos). Les partis pris artistiques sont déchiffrables : faire déambuler un spectateur voyeur, puisqu'il peut se déplacer et observer à son aise, isolé et donc privé de la force du groupe. On notera également ce qu'induit la présence de cartels explicatifs : il s'agit bien là de donner à voir des illustrations de faits historiques passés, sorte de *reconstitution artistique*. C'est cet aspect qui fut reçu difficilement par la critique, nous allons le voir.



En effet, en 2015, dans quelle mesure peut-on faire spectacle, faire art, d'événements traumatiques du passé ? Quels sont les prérequis qu'une société se doit de remplir face aux événements et aux crimes de son passé, pour permettre aux artistes de faire des mises en scènes sur ceux-ci ? L'installation de Brett Bailey a permis de soulever les revendications d'artistes, avocats, et manifestants Noirs sur la manière dont est enseigné et représenté l'esclavagisme en France, ainsi que ses conséquences. Pour rappel, ce spectacle d'un artiste Sud-Africain ignore complètement les nouvelles dramaturgies construites par les auteurs Noirs, dramaturgies de voyage et d'hybridité évoquées précédemment. En faisant fi de ces écritures qui tendent à ériger une nouvelle mémoire moins statique, moins réduite, moins clichée, Bailey s'expose aux critiques sur son traitement artistique d'une histoire dont le traumatisme est encore très présent.

De plus, il est intéressant de se poser la question du regard dans ce dispositif. Car à l'instar des zoos humains, cette exposition présente des niches soumises au regard artistique du metteur en scène, et donc possiblement déformées, accompagnées de panneaux explicatifs. Devant ces niches peuvent déambuler les spectateurs. En sortant d'une position assise passive, le metteur en scène donne au spectateur le pouvoir de choisir ses informations, il devient le maître de la réception. En ôtant le spectateur de la conscience de groupe que forme un public, on le place ici dans un état de réaction face à l'œuvre purement individuel et autonome. Sur des événements si graves, dans quelle mesure la subjectivité artistique peut-elle se permettre de laisser aux spectateurs libre arbitre sans induire un regard critique ? Brett Bailey semble partir du postulat que le regard du spectateur est d'office inscrit dans une démarche anti-raciste. Cette idéologie, souvent partagée dans les milieux artistiques, ne correspond pas à la réalité de la société contemporaine. Cette friction entre idéologie et réalité a nourri les opposants, qui considèrent que cette incertitude de la réception ne saurait s'entendre sur de tels faits historiques.

Et enfin, le point principal soulevé par cette controverse en 2015 : l'origine du metteur en scène. Le malaise soulevé par cette question s'accompagne d'un triste constat de notre théâtre actuel : les metteurs en scène racisés souffrent, comme dans bien d'autres contextes, d'une invisibilité structurelle. Il devient alors complexe de voir un metteur en scène blanc s'appropriier la représentation de la condition des Noirs durant l'esclavagisme, alors qu'il est lui-même issu de l'histoire dominante. D'ailleurs, c'est un des grands absents de cette performance : l'Homme Blanc. Brett Bailey, artiste issu des colonies anglaises en Afrique du Sud, aurait pu proposer une œuvre précieuse et unique en investissant sa propre histoire, son propre héritage de Blanc, avec son lot de reconnaissance et de tentative de réconciliation. A l'inverse, il s'inscrit dans la grande famille des artistes qui « ne voient pas les couleurs », qui s'allient sans demander ni pardon ni permission, et qui finissent par raconter, à travers leurs prismes et biais, les histoires des autres :

Aujourd'hui on est en 2014, tu peux pas parler d'esclavage en montrant que l'esclave, faut montrer aussi l'esclavagiste. Si dans la pièce c'était un blanc et il y avait des noirs enchaînés et des blancs, je serai pas là. Faut que le Blanc se détermine en tant que Blanc, il était là. L'esclavage ça s'est pas fait tout seul, on ne s'est pas enchaînés tout seuls. [...] Si tu mets un noir dans une cage avec un blanc à côté avec un fouet, je te dis ok, c'est équilibré. Mais ce n'est jamais le cas. Les blancs ont du mal à se déterminer, à se projeter dans l'esclavage⁸⁰.

⁸⁰ Casey, interviewée sur *Exhibit B*. in *partagelinfo.com*, 29 novembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=m9SmNUEzzvw>. Consulté le 20/04/2020

Cette œuvre propose une vision réductrice, misérabiliste et réappropriée par un Blanc de l'histoire de l'esclavagisme. Elle n'est donc pas pertinente d'un point de vue historique. D'un point de vue artistique, le dispositif qui donne tout pouvoir au public et aucune voix aux comédiens et comédiennes noirs, pose une véritable question quant aux modalités de réception de la performance, modalités qui restent trop floues pour le sujet qui est abordé.

Tous ces éléments ont amené, en 2015, un contre-public militant, composé d'artistes, d'avocats, et de manifestants, à grande majorité racisés. Déjà en 2015 et jusqu'à aujourd'hui, dès que des contestations naissent sur les réseaux sociaux et dans les milieux alternatifs aux grandes instances médiatiques et artistiques, on voit naître de toutes parts des accusations de communautarisme et de volonté de censure. Bien au contraire, comme l'explique le sociologue Eric Fassin, ces contre-publics sont nécessaires pour rétablir la démocratie et la parité dans un monde inégalitaire et discriminant :

[...] s'il convient de s'inquiéter, ce n'est pas du séparatisme ; c'est de l'exclusion. Aussi faut-il se féliciter de l'émergence de contre-publics en France. Sans doute leurs prises de position demandent-elles à être débattues ; mais n'est-ce pas justement le principe démocratique que garantit l'espace public ? On discute beaucoup des minorités, sexuelles ou raciales ; mais elles sont parlées par d'autres. Il serait temps qu'on les laisse parler aussi pour elles-mêmes. Repousser les frontières qui excluent de l'espace public en l'ouvrant aux contre-publics, c'est débattre, non pas contre ni même sans, mais avec les minorités.⁸¹

L'espace public légitime a longtemps ignoré la colère qui montait dans un contre-espace subalterne – celui des populations noires qui font beaucoup plus entendre leur voix sur les réseaux sociaux qu'on ne leur donne la parole dans les grands médias. Il a fallu la virulence des manifestations de personnes noires qui dénonçaient le racisme, non seulement de l'œuvre, mais plus généralement du monde de la culture dont elles se sentaient exclues et dont l'incompréhension ne faisait qu'aggraver leur exaspération, pour que la cloison étanche qui séparait les premiers des seconds laisse passer les bruits de la société.⁸²

Au terme de ces analyses des polémiques théâtrales précédant l'affaire *Kanata*, avec les nouveaux outils d'étude décoloniaux, nous remarquons que dès 2015 furent abordées des questions comme la faible présence de personnes racisées dans les milieux artistiques, leur limitation à des rôles d'emploi, ou encore le fait qu'il semble toujours nécessaire qu'un Blanc serve d'intermédiaire pour faire voir et entendre ces corps et ces voix. Sur le plan juridique, dans le cas de l'affaire Koltès, ou sur

⁸¹ Eric Fassin, « L'irruption des contres-publics », in *AOC Médias*, 14/02/2018, [en ligne], consulté le 16/04/2020, disponible sur : <https://aoc.media/opinion/2018/02/13/lirruption-contre-publics/?loggedin=true>

⁸² *Ibid.*

des plans plus moraux comme dans le cas des affaires Cantat et *Exhibit B*, on note une forte propension à la polémique autour des spectacles de théâtres francophones et plus particulièrement européens, et l'affaire *Kanata* vient s'inscrire dans cette continuité en 2018.

Il est également intéressant de noter que dans le cas de *Exhibit B* au TGP comme pour *Kanata - Episode 1 - La Controverse* du Théâtre du Soleil ou encore de *Les Suppliantes* d'Eschyle à la Sorbonne, lorsque les « contres-publics » s'expriment sur des sujets qui les concernent et les mobilisent, les instances publiques majoritairement blanches ont du mal à entendre et à appliquer les remarques qui leurs sont faites.

Après avoir dressé une certaine historiographie des polémiques théâtrales dans cette première partie, nous allons désormais nous attarder sur deux précédents théâtraux autochtones, afin de souligner l'importante agentivité des artistes de théâtre issus des communautés, lesquels n'ont pas attendu *Kanata* pour se faire voir et entendre. Ce détour par l'étude de deux formes spectaculaires permettra également de dégager les thèmes, méthodologies et esthétiques tels que pratiqués par les compagnies concernées.

Précédents spectaculaires autochtones

Le *Xajoj Tun Rabinal Achi* de la compagnie Ondinnok, un exemple de dramaturgie autochtone en lutte

Parmi les premiers signataires et actants de la polémique *Kanata*, on retrouve l'équipe artistique de la compagnie de théâtre autochtone Ondinnok. Active depuis plus de 30 ans sur le territoire montréalais et alentours, la compagnie revendique dans ses créations une identité autochtone créatrice, source de nouvelles formes esthétiques et récits dramaturgiques. En professionnalisant l'art autochtone et ses artistes, Yves Sioui Durand, Catherine Joncas et John Blondin, créateurs de la structure, posent en 1985 le geste radical, tant politique qu'esthétique, de décentraliser la création des centres institutionnels habituels au Canada. Depuis le premier spectacle, *Le Porteur des peines du monde*, en 1985, et jusqu'au plus récent *TOQAQ MECIMI PUWIHT / Delphine rêve toujours* en 2022, Ondinnok travaille à l'écriture d'une dramaturgie autochtone, où la question de l'identité demeure centrale, peu importe les créations et les directeurs artistiques, tant dans les formes spectaculaires que dans les méthodologies adoptées.

Forts de cette histoire théâtrale singulière, Yves Sioui Durand et Catherine Joncas signent, en 2018, les lettres du collectif d'artistes autochtones, ainsi que leur propre lettre ouverte le 16 juillet 2018, nommée *Ô Kanata*. Dans ce pamphlet, plus virulent que les lettres collectives, les deux cofondateurs s'engagent et dénoncent l'approche jugée hors-sol de Robert Lepage et Ariane Mnouchkine, en usant de leurs positions d'artistes professionnels issus des communautés autochtones comme d'un argument d'autorité et d'expérience pour faire valoir leurs revendications. En 2016, ils écrivaient donc ainsi⁸³ :

Et après *Kanata*... on tourne la page ? L'histoire des autochtones aura été racontée et que les artistes, les comédiens, les metteurs en scène, les musiciens autochtones cessent de nous présenter leurs pièces, leurs œuvres si inabouties. Robert Lepage et Ariane Mnouchkine s'en sont occupés.

[...]

⁸³ L'intégralité de cette lettre ouverte est disponible en annexe.

Si le théâtre comme vous dites Mme Mnouchkine est l'art de la présence, la présence de l'amérindien sur scène doit faire partie de cet Art et sa présence sur scène est un acte politique d'affirmation, de reconnaissance.

[...]

On peut être solidaire d'une cause, mais on ne peut pas prendre la parole à la place de ceux qui portent cette cause. Par respect, on doit se mettre au service et c'est aussi ça le théâtre.

Bref, *Kanata* malgré les intentions de ses créateurs, reprend les façons de faire coloniales qui nous reléguent aux rôles de figurants ou d'absents puisqu'à cette époque, c'était des imposteurs qui jouaient aux « indiens ».

Et cela, aujourd'hui au Canada est impossible, c'est une insulte à l'intelligence et à l'expression même de l'Art dans ce pays⁸⁴.

Comme les nombreux artistes et personnalités autochtones signataires des lettres, on comprend que l'engagement politique des créateurs d'Ondinnok découle de la revendication de leur identité, de leurs représentations, et des dénonciations des discriminations systémiques contre lesquels ils se battent depuis toujours et sur lesquelles ils essaient de faire la lumière. Le cas d'Ondinnok est en revanche intéressant à relever, car il relate la transformation artistique qu'opère un changement de point de vue entre dominant et dominé à l'origine même d'une création. La lutte pour l'agentivité autochtone n'est plus seulement politique et sociale, mais devient grâce à cette compagnie une lutte artistique, esthétique et dramaturgique. En 2010, par exemple, la compagnie produit un spectacle central de son histoire, le *Xajoj Tun Rabinal Achi*. La méthodologie entourant ce spectacle est basée sur la collaboration et l'emprunt entre cultures autochtones, et mérite toute notre attention au regard de la polémique *Kanata*, car ce spectacle propose une nouvelle grille de lecture de la fameuse question de l'appropriation et de la collaboration. Nous prendrons dans notre recherche l'exemple du *Xajoj Tun Rabinal Achi* pour évoquer l'agentivité créatrice des artistes autochtones, et la possibilité d'une collaboration dans le domaine de l'écriture théâtrale qui contourne les arguments universalistes évoqués en 2018 par Robert Lepage et Ariane Mnouchkine. Il s'agit dans cette partie, non pas d'opposer le *Rabinal Achi* à *Kanata* dans une logique binaire et anachronique, mais de relever comment la création d'Ondinnok permet de faire la lumière sur une méthode théâtrale produite « de l'intérieur » des oppressions, et quelles en sont ses particularités.

Depuis 1547, date de la conquête espagnole du Guatemala, le théâtre dansé cérémoniel maya Rabinal Achi est représenté tous les ans, le 25 janvier, sur le parvis de l'église San Pablo de la ville de

⁸⁴ Yves Sioui Durand, Catherine Joncas, « Ô Kanata », in *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 16 juillet 218. [en ligne], consulté le 22/02/2022, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/tric/2020-v41-n1-tric05531/1071760ar/>

Rabinal. Survivant à la colonisation et aux entreprises impérialistes, ce texte a été inscrit en 2008 par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité⁸⁵. Il conte l'histoire de la capture, du procès et de la mise à mort d'un guerrier rebelle, Kaweq Kiché, ainsi que de son entourage, la reine Ixoc Ahau, le seigneur Job Toj, et le guerrier Rabinal⁸⁶. Ce drame maya se joue avec des masques, représentant les morts, et permet aux actants vivants d'entrer en contact avec ces derniers, dans une logique de commémoration rituelle. Ayant traversé les époques et ayant résisté à la colonisation espagnole, ce texte spectaculaire est un témoignage des traditions précolombiennes et des formes esthétiques autochtones d'Amérique du Sud.

En 1970, avant même la fondation de la compagnie, Yves Sioui Durand, John Blondin et Catherine Joncas voyagent au village Sao Pablo Rabinal, et entament une collaboration artistique qui mènera à la représentation du spectacle en 2010. Don Jose Leon Coloch et son fil Jose Manuel, membres de la troupe maya El Baile Danza Rabinal Achi, sont les représentants et garants actuels d'une longue chaîne familiale protégeant la tradition. Ils se rencontrent, et collaborent avec Ondinnok à la réalisation de *Xajoj Tun Rabinal Achi*, montage textuel entre le traditionnel *Rabinal Achi* et deux autres textes, *Popol Vuh* et *Chilam Balam de chumayel*. En effet, le spectacle d'Ondinnok ne reprend pas entièrement la tradition maya, mais y intègre sa culture d'autochtone du Nord, et ses pratiques et mythes, et crée une œuvre composite entre différents peuples et différentes cultures autochtones. Le spectacle ne s'affirme pas comme une reprise ou une réécriture, mais bien comme une rencontre, un mélange des cultures autochtone de la « Maison Amérique⁸⁷ ». Unique également dans son processus, le spectacle présentait à son public majoritairement allochtone un théâtre rituel, spirituel, ne répondant aucunement aux codes dramaturgiques eurocentrés connus jusqu'alors, revendiquant une quête spirituelle pour les acteurs/danseurs. Ainsi, chaque soir, différents interprètes s'emparaient des différents rôles, en fonction de leurs attraits et des appels ressentis de la part des masques. Chaque soir donc, un actant différent était convoqué par les ancêtres, et incarnait le personnage de Kaweq Kiché.

Il s'agissait d'une véritable quête spirituelle pour les acteurs/danseurs, qui passait par la venue *non décidée* des ancêtres à travers les masques comme le faisaient autrefois les Hurons-Wendat lors du festin des morts. [...] Chaque soir donnait lieu à un spectacle unique où le public

⁸⁵ Site officiel de l'UNESCO, [en ligne], disponible sur : <https://ich.unesco.org/fr/RL/la-tradition-du-thtre-dans-rabinal-ach-00144?>

⁸⁶ Ondinnok, « Xajoj Tun Rabinal Achi : Synopsis », in *Site officiel Compagnie Ondinnok*, 2010, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <http://www.ondinnok.org/fr/toutes-les-creations/xajoj-tun-rabinal-achi/>

⁸⁷ Terme employé et revendiqué par Yves Sioui Durand

faisait l'expérience d'un théâtre divinatoire qui laisse l'histoire se raconter elle-même à travers le corps vibratoire, le corps théâtral des participants⁸⁸.

Notons également la participation au spectacle de Don Jose Leon Coloch et de Jose Manuel, venus spécialement du Guatemala pour les représentations. Le travail de recherche et de collaboration amorcé par Sioui Durand et Joncas s'inscrit dans la construction d'une amitié, d'un respect mutuel et d'une reconnaissance des vécus transautochtones, nécessaire à la création artistique spirituelle revendiquée.

Le spectacle *Xajoj Tun Rabinal Achi* exemplifie ce protocole et en constitue un moment charnière. En effet, c'est par un travail qui s'étend sur plus de vingt-cinq années et qui, de voyages en lectures et rencontres, a amené Yves et Catherine à tisser les relations humaines, spirituelles, matérielles et immatérielles nécessaires que s'est créé cet ambitieux projet. [...] Au terme de ce parcours, Sioui Durand et Joncas sont allés à la rencontre des gens de Rabinal pour se présenter, demander la permission d'adapter leur théâtre, et les pour convier à prendre part à ce processus. Cette approche marquée de respect est en elle-même un geste de résistance, un refus de participer à l'extraction de ressources autochtones pour des fins de consommation rapide et décontextualisée⁸⁹.



Photo : Martine Doyon, *Xajoj Tun Rabinal Achi*, 2010

En effet, dans l'article *Xajoj Tun Rabinal Achi : Interculturalité, rapatriement et « dramaturgie de la relation »*, Julie Burelle dresse le portrait d'une méthodologie théâtrale dépassant les codes occidentaux, revendiquant presque une philosophie nouvelle de la scène. La scène de théâtre devient ainsi, en 2010 avec la collaboration Ondinnok / El Baile Danza Rabinal Achi, le lieu d'un rapatriement d'une mémoire ancestrale, d'une souveraineté autochtone créatrice, refusant la soumission au regard des descendants des colonisateurs. L'autrice, pourtant historienne du théâtre et habituée des analyses théâtrales, relate son incompréhension et sa frustration au premier abord de ce spectacle. Elle raconte un spectacle difficile d'accès, confrontant les limites du spectateur allochtone. Elle décrit un spectacle qu'elle n'avait « ni le vocabulaire, ni le cadre théorique ou

⁸⁸ Julie Burelle, « Xajoj Tun Rabinal Achi : Interculturalité, rapatriement et « dramaturgie de la relation » », in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok. Reflexions, Entretiens, Analyses*. Presses de l'Université Laval, 2021

⁸⁹ Julie Burelle, *op. cit.*

culturel pour expliquer »⁹⁰. Dépassant la première frustration de l'incompréhension, l'historienne s'intéresse à ce que signifie cette mise à distance volontaire de la part de la compagnie, et sur les nouvelles portes qu'ouvrent cette méthodologie qui ne « cherche pas à s'expliquer à un public allochtone ». Le *Rabinal Achi* est une œuvre complexe, avec un texte mélangeant plusieurs sources et langues autochtones des Amériques, ainsi que des codes culturels et spectaculaires empruntant aux rituels de guérisons sacrés présents dans les religions animistes. Ainsi sont présents sur scène des masques, des pierres, des os et des bois, tous porteurs de sens et d'esprits pour les acteurs présents sur la scène. Ces objets vides d'âme dans la conception allochtone prennent dans ce spectacle toute la place qu'il leur est laissée, appelant les acteurs, comme nous l'avons évoqué, à représenter tel ou tel rôle. Pour un public majoritairement allochtone, cette conception du théâtre paraît opaque, dense et difficile à analyser et comme nous l'avons vu avec l'exemple de Julie Burelle, peut laisser son spectateur au « vestiaire⁹¹ ». Dans son article, l'autrice développe l'idée que cette opacité est bien stratégique de la part des metteurs en scène. En privant le spectateur d'identification, de mimésis et d'empathie, c'est toute la structure du théâtre occidental qui est remise en question à la vue du *Rabinal Achi* en 2010. C'est la réalisation d'un théâtre non appris à l'école, comme le revendique Yves Sioui Durand⁹², mais bien hérité et issu de l'identité autochtone et de ces mythes et pratiques.

Linda Brunelle, conceptrice des costumes, créé pour ce spectacle une identité visuelle forte à partir de matériaux rapportés de la région de Rabinal. Les coiffes et les costumes sont colorés, denses, et rappellent les costumes traditionnels des cérémonies de pow-wows. A l'ouverture de la pièce, une introduction laisse voir les acteurs s'emparer de pierres, et après se les être appropriés, ils les disposent en cercle sur la scène, dressant à vue le cadre de scène du rituel qui débute. Les masques, nous l'avons déjà évoqué, ont une place importante dans l'œuvre. Ils sont le symbole du visage que l'on cache, de l'identité, de la mise à disposition des ancêtres qui s'expriment désormais à travers nous. Certains masques peuvent évoquer au spectateur occidental la Commedia Dell'Arte, mais rapidement on réalise que les codes de jeux ne sont pas les mêmes : mise du masque à vue, corporéités différentes, etc.



Photo : Martine Doyon, *Xajoj Tun Rabinal Achi*, 2010

⁹⁰ Julie Burelle, *ibid.*

⁹¹ Odyle Tremblay, in *Le Devoir*, 27 juin 2010, extrait de l'article disponible sur le site de la compagnie, [en ligne], disponible sur : <http://www.ondinnok.org/fr/toutes-les-creations/xajoj-tun-rabinal-achi/>

⁹² Julie Burelle, *ibid.*

Dennis Tedlock souligne « la tête et plus particulièrement le visage jouent un rôle central en ce qui a trait à l'identité chez les Mayas », surtout en ce qui a trait à la notion de descendance. Il poursuit : « Le mot visage appartient d'ailleurs au même champ sémantique que celui désignant l'espèce et la filiation. En d'autres termes, montrer son visage, c'est révéler ses origines, c'est montrer qui on est en relation à une communauté ou à un lieu⁹³. »⁹⁴



Photo : Martine Doyon, *Xajoj Tun Rabinal Achi*, 2010

La chorégraphie signée Patricia Iraola signe des scènes de chœurs puissantes, où la force du collectif s'exprime, en tension avec les figures très indépendantes des personnages centraux. Les comédiens pratiquent à vue les instruments, dont les cors tibétains et les tambourins. Le texte du *Rabinal Achi* est présent sur scène, lu par les comédiens et comédiennes, et l'objet texte prend une place et une symbolique sur la scène.

Evidemment, si certains critiques et analystes perçoivent dans cette œuvre une opportunité de repenser les codes dramaturgiques, il n'est pas rare de lire dans les journaux des auteurs allochtones déplorant l'opacité, l'hermétique, et de dénoncer un art autochtone qui ne se rend pas à la rencontre d'un public qui serait pourtant curieux et intrinsèquement bienveillant. Julie Burelle rappelle que ce raisonnement n'est pas surprenant et découle d'une logique extractive de colonisation, attendant des peuples autochtones qu'ils s'expliquent et se rendent entendables, perméables, à la culture dominante. Le geste posé par Ondinnok en 2010 va à contre-courant des arguments universalistes qui voudraient qu'une culture soit partageable, empruntable. En composant une équipe artistique uniquement autochtone de part les Amériques, et en utilisant les outils dramaturgiques, esthétiques, philosophiques et même religieux, hérités de leurs cultures, Ondinnok et la troupe maya dansé de Rabinal répondent avec les outils théâtraux aux arguments politiques de colonisation et d'effacement dont ils sont les cibles. Le spectacle rapatrié sur scène un corps dominé, effacé, et redonne vie, non seulement aux ancêtres, mais également à une lutte pour l'existence et la place dans l'espace public et artistique.

⁹³ Dennis Tedlock, *Rabinal Achi : A Mayan Dance Drama of War and Sacrifice*, New York : Oxford University Press, 2005, p151.

⁹⁴ Julie Burelle, *ibid*

Se rendre illisible pour un comédien ou une comédienne autochtone, c'est se refuser aux interprétations faciles, aux tropes qui régissent depuis trop longtemps la rencontre entre allochtones et autochtones. C'est n'être ni victime ni exotique, c'est mettre de l'avant que la reconnaissance allochtone n'est pas le seul mode de validation par lequel la guérison peut passer. C'est sous le couvert de cette opacité que le corps devient rapatriant, capable de guérison. Et refuser que le public puisse facilement s'identifier aux protagonistes, qu'il efface leur présence dans le processus d'identification comme dirait Saidiya Hartman, c'est aussi rappeler au public allochtone qu'il a un rôle à jouer dans le traumatisme actuel des Premiers Peuples.

[...] ces critiques, et c'est parlant, tiennent pour acquis qu'il revient aux Autochtones de se rendre lisibles, et que l'accès aux corps, aux savoirs et aux histoires autochtones est un droit qui revient d'emblée aux allochtones. Voilà à l'œuvre la logique extractive du colonialisme de peuplement. Cela n'est pas surprenant quand on pense aussi à la longue lignée d'allochtones -qu'ils soient chercheurs, politiciens, avocats ou artistes – qui se sont arrogé le pouvoir de dicter ce qui est et n'est pas autochtone. Ce droit de nommer l'autre, de définir les contours de son identité et de décréter à quel moment cet autre cesse d'exister est à la base du colonialisme de peuplement (pensons à la *Loi sur les Indiens*)⁹⁵.

On notera également dès l'origine de la pièce originale, et c'est peut-être ce qui explique sa survie jusqu'à aujourd'hui, que les mayas ont développé des techniques théâtrales pour dissimuler leurs fables, et pouvoir continuer de pratiquer leurs rituels spectaculaires devant les colons. Ce principe ancestral n'est pas sans rappeler la notion de marronnage évoquée par Edouard Glissant⁹⁶, déjà expliquée plus tôt dans le cas de la polémique *Exhibit-B*. Cette technique théâtrale permettant, à l'aide de masques, de grimaces ou de costumes, permettant aux esclaves (dans le cas du théâtre de la ségrégation) de rire « à la barbe et au nez » du maître, trouvent, on le voit, ses échos dans le théâtre ancestral autochtone en Amérique. S'il n'est pas théorisé avec le même terme, il semblait intéressant de rappeler l'existence de cette notion développée dans d'autres cadres de dominations.

En ce sens, la pièce met en scène un moment de souveraineté maya, le droit de juger et d'imposer une sentence à ses sujets étant du domaine du souverain. Il n'est donc pas surprenant que, durant la période suivant la Conquête, *Rabinal Achi* ait été banni par les autorités coloniales, qui y voyaient une représentation malvenue d'une cosmologie et d'une souveraineté autochtones. Les Mayas K'iches ont répondu de façon ingénieuse à cette mise à l'index : sans changer le texte, ils l'ont plutôt caché derrière les masques en bois à l'effigie de conquistadors que les acteurs portent encore aujourd'hui, et qui rendent le texte de la pièce difficile à entendre. Ils ont aussi protégé les éléments sacrés du texte et du rituel théâtral en les décentrant, les réassignant aux marges de la performance publique de *Rabinal Achi*.

⁹⁵ Julie Burelle, *ibid*

⁹⁶ Sylvie Chalaye, *Corps marron, les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Paris : Passage(s), coll. Essais, 2018, 132p.

Noter que les productions théâtrales des populations minorisées ont trouvées des stratégies de lutte et de survie en développant des formes propres à leurs situations semble résonner également avec la méthodologie adoptée par Ondinnok aujourd'hui encore. Il ne s'agit pas de mettre sur un même plan le théâtre des esclaves de la ségrégation, celui des populations mayas lors de l'invasion espagnole et celui d'Ondinnok, compagnie autochtone émergente en 2010 et reconnue en 2022. Seulement de relever les similitudes entre les situations d'oppressions et les solutions théâtrales développées. La stratégie d'opacité théâtrale d'Ondinnok pourrait être rapprochée d'une stratégie de marronnage, permettant de produire des discours théâtraux illisibles d'un regard colonisateur, permettant un rapatriement des corps et des vécus des colonisés du monde.

L'article de Julie Burelle, produit bien après la polémique *Kanata*⁹⁷, rappelle qu'il est pertinent de poser la question du regard colonisateur, dominant, dans les domaines artistiques et y compris dans les domaines théâtraux, spectaculaires. Bien souvent, et nous y reviendrons, l'argument d'un art exempt de logiques d'oppressions et où les réflexions décoloniales ne s'appliqueraient pas, fut employé dans l'histoire théâtrale. Or, et c'est là tout le travail d'Ondinnok que retranscrit Burelle, la scène est bien un domaine où s'appliquent les dominations, mais elle peut également en être l'endroit de guérison, de revendication d'une identité. Le théâtre conçu par Ondinnok est un théâtre de la guérison, le terme même Ondinnok pourrait être traduit en : « un rituel théâtral révélant le désir secret de l'âme ». Depuis plus de 30 ans, la compagnie professionnelle travaille à faire reconnaître à son public et à ses politiques une forme de théâtre unique, proposant de nouveaux codes et de nouvelles approches méthodologiques et esthétiques de la scène. Il n'est donc pas étonnant d'en avoir régulièrement retrouvé les membres comme engagés dans la polémique *Kanata*. Dans la seconde partie de cette recherche, nous retrouverons la parole de Charles Bender, acteur autochtone reconnu et ayant joué dans le *Rabinal Achi*, ainsi que la parole de Dave Jennis, actuel directeur artistique de la compagnie Ondinnok. Entre autres paroles relatées, ils s'exprimeront sur la polémique plus particulièrement, et sur ce qu'elle a révélée de la conception de l'art et des peuples autochtone au Québec en 2015. On notera que les thèmes abordés dans ces entretiens ne sont pas éloignés des questions adressées dès 2010 dans la création du *Rabinal Achi*, que nous venons de souligner.

⁹⁷ L'article date de 2021.

Walking with our sisters : produire de l'intérieur, réparer le traumatisme et construire une communauté

En se basant sur l'article *Walking With Our Sisters : une commémoration artistique pour le féminicide autochtone, en marche vers la décolonisation*⁹⁸, nous allons maintenant analyser de quelle manière l'installation *Walking With Our Sisters*, en plaçant les femmes commémorant les victimes de féminicides au centre des productions spectaculaires, recentre le regard sur l'agentivité des femmes autochtones. Ce rapide détour par la question de la construction d'une œuvre collaborative aux enjeux féministes permet de souligner la multiplicité des méthodologies réparatrices des communautés autochtones, et des possibilités d'organisations respectueuses en faveur de la réconciliation et de la réparation qui ont déjà eu lieu.

L'analyse féministe de Laurie McNeill sur la création de monuments commémoratifs pour des meurtres de masses de femmes au Canada propose des pistes quant à la compréhension de WWOS en tant que commémoration. En faisant une étude comparative activités de commémoration pour les tueries de l'École polytechnique à Montréal et du quartier Downtown Eastside à Vancouver, cette auteure démontre que les processus sociaux de mémorialisation se différencient selon le profil des victimes (McNeill 2008 : 375). D'un côté, les femmes blanches et plutôt aisées qui ont été assassinées par le tueur antiféministe Marc Lépine à Montréal ont bénéficié d'une couverture médiatique et d'une réaction collective forte. De l'autre, celles qui ont été tuées par le meurtrier Robert William Pickton, dans le quartier défavorisé de Vancouver, ont suscité une réaction plus ambiguë parce qu'elles étaient toxicomanes, travailleuses du sexe, autochtones, racisées, ou tout simplement pauvres⁹⁹.

La particularité de la performance *Walking with our Sisters*¹⁰⁰ tient dans le fait que les femmes autochtones sont reconnues comme un "groupe social spécifique"¹⁰¹. Ainsi, les féminicides perpétrés sur les femmes autochtones participent à une "chaîne historique d'effacement", selon l'autrice. Les violences les concernant se situent, comme nous l'avons déjà évoqué, à l'entrecroisement des dominations raciales et



Photo : *Walking With Our Sisters* | *Marchons avec nos soeurs*

⁹⁸ Julie Bruneau, « *Walking With Our Sisters : une commémoration artistique pour le féminicide autochtone, en marche vers la décolonisation* ». in *Recherches féministes*, 2017, [en ligne], consulté le 30/11/2021, disponible sur <https://doi.org/10.7202/1040977ar>

⁹⁹ *ibid*

¹⁰⁰ ci-après abrégé en WWOS

¹⁰¹ Julie Bruneau, *op. cit.*

patriarcales, et ainsi se dédoublent pour réduire au silence cette catégorie sociale fragile.

Dans l'installation WWOS, de nombreux artistes et membres de la communauté autochtones sont réunis pour perler des souliers, en respectant une conception de l'art autochtone, où par la métaphore et le symbole, on reconnaît la valeur des vies prises. Chaque œuvre est unique.



Photo : *Walking With Our Sisters* | *Marchons avec nos soeurs*

Dans cette œuvre, le fonctionnement de l'exposition lui-même a été soumis à la vérification et à la participation autochtone. Elle a été précédée de la création d'un comité d'organisation national. Dans le contexte de reconnaissance et de réconciliation qui s'ouvre au Québec, l'autrice précise que "les épistémologies autochtones occupent une place centrale dans ce processus".

Au regard des revendications tant politiques que artistiques portées par l'installation *Walking With Our Sisters*, il est possible d'affirmer que les productions qui incluent les voix autochtones, sur des sujets comme les féminicides qui les visent, permettent de désamorcer la double violence systémique qui agit sur elles.

Nous le verrons dans notre analyse de la pièce dans notre deuxième chapitre, mais l'œuvre *Kanata – Episode Un – La Controverse* est également soumise à une lecture féministe, puisque portant en grande partie sur les meurtres en séries sur les femmes autochtones commis par Robert Pickton en 2002. La mise en scène de cet événement traumatique par un metteur en scène homme blanc québécois peut être questionnée, et on peut accoter aux analyses décoloniales de l'œuvre des analyses également féministes, en faisant un spectacle au croisement de problématiques intersectionnelles.

Chronologie de l'affaire *Kanata*

Après avoir replacé dans son contexte la polémique *Kanata* et en avoir dressé les précédents ainsi que les enjeux globaux, il est maintenant temps, dans cette recherche, d'en faire la chronologie factuelle. Comme nous venons de le voir, la polémique est ancrée dans un entrelacement de contextes, se situant à l'intersection de deux metteurs en scènes et familles de théâtre, de deux pays aux cultures différentes, et d'une histoire qui peine, en 2018, à s'écrire avec cohérence et unanimité. Avant de procéder à l'analyse des arguments mobilisés et des enjeux de la polémique dans la seconde partie de cette recherche, nous souhaitons revenir sur une histoire de l'affaire, afin de resituer les conversations et donner les clés de compréhension historique à tout lecteur qui n'aurait pas suivi l'affaire. La majorité des articles et communiqués évoqués dans cette partie de notre travail est retrouvable en annexe.

Nous ouvrons notre recherche avec cette date, marquant l'annonce du projet et le début de la controverse qui s'ensuivit : Le 11 juillet 2018, le journal québécois *Le Devoir* publie un entretien avec la metteuse en scène Ariane Mnouchkine, annonçant la collaboration entre les deux artistes, et le sujet de la pièce. Dès le commencement, les intentions des artistes ne trompent pas, et la journaliste Catherine Lalonde titre : *Kanata: les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine*. L'article s'ouvre en rappelant quelques créations majeures du Théâtre du Soleil et leurs méthodologies, afin de situer la metteuse en scène française aux lecteurs du journal québécois.

Le Théâtre du Soleil, c'est déjà une histoire de voyages. C'est là, en création collective, à partir d'improvisations germant des comédiens, sous la direction d'Ariane Mnouchkine, qu'ont été créés un *Agamemnon* en kathakali, un *Richard II* influencé de kabuki, de nô et de bunaraku japonais, un *Tartuffe* transposé dans le Maghreb musulman du XXe siècle¹⁰².

Cet article est le premier annonçant le projet et la collaboration historique entre les deux metteurs en scène. Cependant, il semblerait, au regard du documentaire d'Hélène Choquette, *Lepage au Soleil*¹⁰³, que nous analyserons dans une seconde partie, que les répétitions aient commencées en

¹⁰²Catherine Lalonde, « «Kanata»: les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine », in *Le Devoir*, 11 juillet 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-amerindiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine>

¹⁰³Hélène Choquette, *Lepage au Soleil, à l'origine de Kanata*, Filmoption International, 94 min, 2019.

2016. Adèle Beuchot-Costet revient en détails dans son travail de maîtrise sur les périodes de créations et de répétitions.

En septembre 2015 eut lieu une première résidence préparatoire de deux semaines, qui permit à Robert Lepage de rencontrer la troupe du Soleil et de choisir, parmi l'ensemble des acteur-trice-s de la troupe, une trentaine d'entre eux qui participeraient à la suite de la création. Une autre résidence de deux semaines eut lieu en février 2016, avec les acteurs et actrices choisi-e-s, pendant laquelle ils et elles prirent connaissance des nouveaux éléments dramaturgiques apportés par Lepage et réalisèrent des improvisations et des nouvelles propositions pour enrichir le canevas proposé par Michel Nadeau, le dramaturge. En août 2016, la troupe partit pour un grand voyage de trois semaines au Canada. La première semaine consistait en la visite de la ville de Vancouver et d'un quartier particulier, le Downtown East-Side, là où se déroule la troisième partie prévue de la pièce. La deuxième semaine se déroula au Banff Centre for Arts and Creativity¹⁰⁴.

Également, durant ce voyage dans l'ouest du Canada, la troupe du Théâtre du Soleil a réalisé des rencontres avec quelques membres des Premières Nations et des artistes, lesquelles sont également présentées dans le documentaire.

[...] l'équipe de création rencontra des représentant-e-s des Premières Nations, comme le chef chiniki Sykes Powderface. Ils-elles rencontrèrent également Ceejay, une femme autochtone survivante du féminicide, dont le personnage de Sarah dans la troisième partie est inspiré, et le policier qui fut le premier à enclencher une enquête d'ampleur sur les féminicides commis en Colombie-Britannique, qui inspira le personnage de Marcello. Durant cette semaine, ils-elles rencontrèrent également la troupe Sandra Laronde, une compagnie de danse autochtone¹⁰⁵.

Notre travail consistant en une analyse de la polémique et de ces enjeux, nous recentrons maintenant notre propos sur les annonces médiatiques et sur l'historiographie du projet, bien qu'il semblait nécessaire de préciser les étapes de travail ayant eu lieu entre 2016 et 2018.

On sent, dès le premier article annoncé dans *Le Devoir* évoqué plus tôt, la fébrilité sur les questions de représentations, et le spectre de *SLÀV*, qui entoure encore Robert Lepage et ses créations en juillet 2018. Car après cette brève introduction et sans même parler du spectacle et de sa fable, le sujet de l'article devient la légitimité à représenter l'autre, l'altérité, et à justifier le voyage des cultures

¹⁰⁴ Adèle Beuchot-Costet, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid*

et les emprunts. Ainsi, dès les racines de l'annonce du projet, avant même de parler de personnages ou du défi esthétique et méthodologique que représentait la délégation de Mnouchkine à Lepage, le sujet de *Kanata* a été la nécessité pour Ariane Mnouchkine et Robert Lepage de pouvoir représenter l'histoire des autochtones du Canada. Voici quelques-unes des déclarations que l'on retrouve dans ce premier entretien¹⁰⁶, qui plantent les graines des arguments que l'on retrouvera tout au long de l'affaire :

« Ce sera toujours un acteur qui va jouer Hamlet ; et il n'a pas besoin d'être Danois. Je dirais qu'il vaut mieux qu'il ne le soit pas. »

Pourquoi ? « Parce que le théâtre a besoin de distance, de transformation, de cette quête, de ce chemin de l'imagination. Il ne peut pas y avoir — j'utilise le terme plutôt dans le sens bouddhiste que chrétien — de compassion sans imagination. On ne peut pas parler de fraternité si on n'imagine pas son frère ou sa soeur. » [...]

Pour Ariane Mnouchkine, l'art, par définition, c'est « l'emprunt, l'influence, le voyage des cultures, je dirais presque le caravanisme. Les cultures ont voyagé avec les épices, avec la soie, avec les envahisseurs... »

Avec le sucre ? « Non, avec le sucre, c'est l'esclavage qui a voyagé, ce n'est pas pareil... Sans l'influence de la musique balinaise à l'Exposition universelle de 1889, Debussy et Ravel auraient fait une musique différente. On ne peut pas nier 2000 ans d'histoire des cultures. Il n'y a pas de gitans, de guitares, de flamenco [sans voyages]. Tout le monde s'approprie ce qu'il a aimé de la tribu voisine ; parfois avant ou après l'avoir envahie, parfois massacrée... » [...]

Le racisme, c'est mettre l'importance dans l'inimportant, dans [une couleur de peau] ou dans la forme d'un nez. Si « Nous, Juifs », si « Nous, Noirs », on commence à entrer dans ces schémas-là, par légitime amertume, par légitime indignation du passé, on va reproduire et d'une façon aussi irrémédiable des souffrances folles, absurdes. » [...]

Ce qui sera important, c'est qu'on nous dise "Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire." »

Trois jours après, soit le 14 juillet 2018, apparaît dans le même journal une réponse signée par un collectif d'artistes autochtones et alliés.e.s. Par la forme d'une lettre ouverte, ce collectif soulève notamment que l'Histoire des Premières Nations a déjà été racontée maintes fois, mais toujours par les Blancs, les dominants, les colonisateurs. Cette lettre ouverte peut être considérée comme l'ouverture de la polémique *Kanata*, soulevant les premières contestations et réflexions à l'égard du projet Lepage-Mnouchkinien. Le texte, titré « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les

¹⁰⁶ Catherine Lalonde, *op. cit.*

Autochtones ? »¹⁰⁷, affirme vouloir « répondre aux propos tenus par la metteuse en scène » Ariane Mnouchkine, avec courtoisie et respect. Dès le commencement de la lettre, les objectifs de ces auteurs sont clairs : Ils et elles souhaitent revenir sur la volonté exprimée par Ariane Mnouchkine de « comprendre » et de « raconter » à sa manière.

Madame Mnouchkine n'est pas la première à raconter l'histoire des relations entre les Autochtones et les peuples qui ont colonisé l'Amérique. Il y a eu les marins, les aventuriers, les prêtres qui ont tenu des carnets de bord. Ensuite sont venus les libres penseurs des Lumières, pour sortir l'Europe de sa grande noirceur — qui n'était pas la nôtre, soit dit en passant. Puis, il y a ceux qui voulaient tellement nous comprendre : des anthropologues, des ethnologues, des historiens, des politiciens, des réalisateurs de western, de spectacles « Wild West », alouette, et ainsi vole la perdrix...

Alors, peut-être sommes-nous saturés d'entendre les autres raconter notre histoire¹⁰⁸.

L'un des mots d'ordre de ce communiqué, placé dans la mise en forme comme un titre, presque comme s'il se suffisait à lui-même, est le terme « **Invisibilité** ». Le collectif rappelle l'invisibilité systémique dont souffrent les personnes autochtones, d'une première part, et les artistes issus de ces communautés, de plus. Ils rappellent les appels à l'action issus de la CVR, dont nous avons déjà parlé plus tôt. On rappelle que la représentation majoritaire des peuples des Premières Nations s'est faite principalement jusqu'alors à travers les récits dominants, blancs et colonisateurs. Le collectif stipule l'existence des artistes autochtones, méritant d'être « reconnus » et « célébrés », à l'inverse de l'approche de Robert Lepage et Ariane Mnouchkine qui semble, lors de la parution de cette lettre, ne pas souhaiter enclencher de collaboration artistique. De plus, la question des financements est soulevée au cours de cette première lettre. Avec le projet *Kanata*, la compagnie Ex-Machina semblerait être admissible aux « subventions vouées aux projets culturels en collaboration avec les Autochtones, ou en faveur de la réconciliation. ». La lettre ouverte questionne sur l'attribution d'une telle subvention à la compagnie de Robert Lepage, alors même que de nombreux artistes autochtones peinent quant à eux à trouver des fonds et des financements pour leurs œuvres.

Enfin, la lettre se conclue en reprenant l'argument avancé par Robert Lepage affirmant que l'incarnation théâtrale nécessitait le déplacement des identités. Le collectif répond à cet argument que l'incarnation et les emprunts identitaires ne peuvent pas se penser hors des contextes sociaux et

¹⁰⁷ Collectif d'artistes autochtones et alliés, *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous*, propos recueillis, in *Le Devoir*, 14 juillet 2018, consulté le 01/12/2019 sur <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>

¹⁰⁸ *Ibid.*

historiques dans lesquelles les œuvres sont produites. Le collectif d’autochtones et alliés signataires, rappelant ne vouloir censurer quiconque, déplorent dans cette lettre une énième tentative de récit unilatéral, alors même qu’existent et se déploient, en 2018, une multitude créatrice de voix et d’identités artistiques autochtones.

Dans cette lettre ainsi que dans d’autres documents que nous allons analyser par la suite, il est régulièrement mentionné une rencontre consultative qui aurait eue lieu entre l’équipe artistique et un regroupement représentatif de personnes autochtones, avant la parution de la première lettre. Les traces et l’existence de cette rencontre ont été difficile à reconstituer. Dans la majorité des articles trouvés en ligne, la formule utilisée pour évoquer cette première consultation ressemble souvent à : « Des Autochtones auraient été consultés [...] »¹⁰⁹, « une consultation aurait été menée par les promoteurs de *Kanata* auprès des nôtres [...] »¹¹⁰. A l’aide du documentaire d’Hélène Choquette retraçant le processus créatif du projet ainsi que d’un article de Martial Poirson pour le blog d’Alternatives théâtrales¹¹¹, nous avons déduis ici que la rencontre ainsi évoquée est celle ayant eue lieu à Banff (Alberta) au centre des arts et de la créativité des cultures autochtones.

A l’issue de la parution de la première lettre autochtone dans *Le Devoir*, Robert Lepage s’empresse de proposer une rencontre avec les signataires, à laquelle certains de ces artistes répondent positivement et s’en réjouissent. Cette rencontre semble être un pas dans la « bonne direction » pour nombre de ces artistes, qui, dès le départ, souhaitaient ouvrir une conversation et une écoute de la part de l’équipe artistique. La réalisatrice abénakise Kim O’Bomsawin, régulièrement engagée dans la lutte pour la reconnaissance et l’agentivité autochtone, souligne même les possibilités qu’auraient pu ouvrir l’offre de Robert Lepage pour *Radio Canada*.

Ce n'est pas qu'on ne veut pas que *Kanata* existe, au contraire.

Nous ne sommes pas à l'étape de critiquer quoi que ce soit, on se questionne et on ne veut pas arriver à *SLĀV*. On veut ouvrir le dialogue.

¹⁰⁹ Radio Canada, « *Kanata* : des autochtones satisfaits de pouvoir rencontrer Robert Lepage », in *Espaces Autochtones/Radio Canada*, 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1112970/lettre-ouverte-robert-lepage-autochtone-kanata-kim-obomsawin>

¹¹⁰ « Encore une fois, l’aventure se passera sans nous, les Autochtones ? », *op. cit.*

¹¹¹ Martial Poirson, « Œuvre de sépulture : *Kanata*, la réparation contrariée de l’ethnocide amérindien », in *Alternatives théâtrales*, 2019, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://blog.alternativestheatrales.be/oeuvre-de-sepulture-kanata-la-reparation-contrariee-de-lethnocide-amerindien/>

Quand M. Lepage fait quelque chose, on le regarde. Ça pourrait donner l'opportunité à plein de gens talentueux de faire partie d'une œuvre d'envergure internationale et de se faire connaître¹¹².

Le directeur artistique de la compagnie Ondinnok, monsieur Dave Jenniss, a également pris la parole lors de cet entretien pour *Radio Canada* en 2018. Nous relayons ici sa prise de parole particulière, car il fait partie des artistes que nous avons pu entretenir en 2022, dans notre seconde partie d'étude.

Malheureusement, ç'aurait dû être fait bien avant ça, mais je le prends bien. Je pense que c'est une belle initiative de la part de Mme Mnouchkine et de M. Lepage de vouloir nous rencontrer, discuter et d'avoir un dialogue et de tendre la main.

Tout le monde a bien hâte de pouvoir s'asseoir et de partager le pourquoi de notre absence et voir ce qu'on peut faire pour le futur [...] et qu'est-ce qu'on peut faire pour que notre place et notre art soient reconnus davantage.¹¹³

A la suite de la première lettre ouverte, le 26 juillet, la compagnie Ex-Machina annonce l'annulation du spectacle¹¹⁴. Après avoir précisé que les participants à la rencontre ont fait preuve de « beaucoup d'ouverture », la compagnie déclare que la controverse et son agressivité sont venues perturber l'apport financier de la production, avec notamment le retrait « des coproducteurs nord-américains », sans lesquels il n'est pas possible de compléter la création de *Kanata*. Sans nommer, ni dans ce communiqué ni dans les nombreux articles médiatiques qui suivront, le nom du coproducteur concerné, la compagnie de Robert Lepage accuse le coup de l'emballement d'une controverse politique sur un projet artistique, et questionne sur la « troublante situation » qui les concerne et les empêche.

Au-delà de cette troublante situation, il nous faudra bien, tôt ou tard, tenter de comprendre, calmement et ensemble, ce que sont fondamentalement l'appropriation culturelle et le droit à une expression artistique libre.

¹¹² Radio Canada, « *Kanata* : des autochtones satisfaits de pouvoir rencontrer Robert Lepage », *op. cit.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Ex-Machina, « Annulation du projet *Kanata* – Communiqué de presse », 26 juillet 2018, in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/actualite/communique-de-presse-ex-machina-26-juillet-2018-4260>

Le retrait du coproducteur américain a rarement été identifié comme la raison de l'annulation du spectacle. On déplorait le retrait de ce mystérieux coproducteur, sans le nommer, on affirmait que le dialogue avec les artistes signataires avait été fructueux et ouvert, et on blâmait avec regret une polémique sans en identifier les acteurs. Dans ce communiqué, la responsabilité de l'annulation ne semble porter sur aucune personne physique, mais plutôt sur la notion conceptuelle de « controverse complexe et agressive ». Un ennemi impalpable et confus semble se dessiner pour l'équipe artistique, en la forme d'une censure aveugle et drastique.

Les participants à cette rencontre ont fait preuve de beaucoup d'ouverture et plusieurs de nos échanges nous ont semblé très féconds. Mais la controverse infiniment complexe et souvent agressive dans laquelle baigne malgré tout le spectacle touche maintenant des coproducteurs nord-américains qui s'y intéressaient, et dont certains nous annoncent aujourd'hui leur retrait¹¹⁵.

Comme l'écrit Adèle Beuchot-Costet dans son article, la confusion des actants de la polémique débute dès ce communiqué en 2018, en refusant de nommer ni d'accuser, tout en en disant suffisamment pour susciter l'indignation.

Sur une vingtaine d'articles, en tout cas, l'identité de ces coproducteurs, responsables en dernière instance de l'annulation de cette pièce, n'est mentionnée qu'une seule fois. Ils sont toujours qualifiés de « coproducteurs nord-américains », et seul un article francophone dévoile leur nom : il s'agit de la salle new-yorkaise, Park Avenue Armory, qui devait programmer le spectacle en tournée aux États Unis. Les articles mentionnent que les intérêts autochtones auraient été entendus, qu'il s'agirait d'une sorte de victoire des minorités, mais nulle part les intérêts de ces coproducteurs ne sont mentionnés. Le silence maintenu par les producteurs suite à cette décision, et ce depuis l'annulation, instille un doute et empêche de démêler de façon claire les tenants et les aboutissants de cette annulation. Il est donc important de séparer les différents acteurs de cette polémique, entre les militant.e.s autochtones, les artistes à l'initiative de *Kanata* et leurs compagnies, Ex Machina et le Théâtre du Soleil, les coproducteurs nord-américains, Park Avenue Armory, producteurs les plus importants du projet, à en croire leur force de frappe financière, et enfin les médias québécois et canadiens¹¹⁶.

¹¹⁵ Ex-Machina, *op. cit.*

¹¹⁶ Adèle Beuchot Costet, *op. cit.*

Le lendemain, le 27 juillet 2018, c'est au tour du Théâtre du Soleil d'annoncer l'annulation du projet en cours depuis 2015¹¹⁷.

Plus véhément, ce communiqué signé au nom du Théâtre du Soleil dans sa globalité se veut clairement accusateur, à la défense sans retenue du metteur en scène Robert Lepage et contre « l'intimidation inimaginable » d'une « idéologie ». Une nouvelle fois, ce communiqué rappelle la non animosité à l'égard des artistes présents à la réunion du 19 juillet, et les invite, de la même manière que Robert Lepage avec le Diamant, à venir présenter leurs œuvres à la Cartoucherie. Le Théâtre du Soleil s'en prend plus particulièrement aux réseaux sociaux sur lesquels se serait exercé une forme de censure, et affirme réfléchir à la façon de « répondre avec les armes non-violentes de l'art théâtral ».

[...] La troupe du Théâtre du Soleil et sa directrice ont décidé de prendre le temps indispensable (quelques jours) pour réfléchir à la façon de répondre, avec les armes non-violentes de l'art théâtral, à cette tentative d'intimidation définitive des artistes de théâtre.

Intimidation inimaginable dans un pays démocratique, exercée en grande partie sur les réseaux sociaux au nom d'une idéologie que le Théâtre du Soleil ne veut pas qualifier ici mais à laquelle il répondra avec ses propres outils¹¹⁸.

A partir de là, les articles et billets d'humeurs de penseurs et d'artistes fleurissent dans les journaux et sur les blogs. Comme une réponse plus normative aux déchaînements qui semblent avoir eu lieu sur les réseaux sociaux évoqués par le Théâtre du Soleil, le chœur des articles journalistiques s'empare également de l'affaire et un corpus très large d'articles sur le sujet paraît alors. Dans cette partie de notre recherche dédiée à la chronologie de l'affaire, il serait difficile et peu utile d'en faire une liste exhaustive. Nous reviendrons sur la majorité des arguments mobilisés (que l'on connaît déjà, en ce qu'ils s'inscrivent dans les rhétoriques de censure, de liberté d'expression et de création, de droits et de devoirs des artistes) dans notre troisième chapitre consacré aux enjeux soulevés au-delà de la polémique. Il semblait nécessaire de faire cette précision à ce point de notre démonstration, car à partir de cette annonce d'annulation (et peut être était-ce déjà le cas quelques semaines auparavant en réalité), la polémique devient publique en ce qu'elle ne répond plus uniquement aux questions de représentations théâtrales et d'inclusions artistiques. Chacun trouve alors dans *Kanata* matière à parler

¹¹⁷ Théâtre du Soleil, « Communiqué de Presse », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 27 juillet 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/communique-de-presse-theatre-du-soleil-27-juillet-2018-4261>

¹¹⁸ Théâtre du Soleil, *ibid.*

de sa perception des questions de représentations, et désormais moins d'inclusion et de collaboration que d'« appropriation culturelle ».

Le 5 septembre 2018, le Théâtre du Soleil publie un communiqué nommé « Le Ressaisissement »¹¹⁹. Dans ce communiqué, le théâtre donne suite à sa précédente annonce de « prendre le temps nécessaire de réfléchir », et, statuant que le projet n'enfreint aucune loi du Code pénal, et ne désirant pas « céder aux tentatives d'intimidations idéologiques », annonce la poursuite de la création et sa présentation aux dates initialement prévues. Le spectacle sera donc créé pour jouer à la Cartoucherie en décembre 2018, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Complètement annulé et privé de diffusion au Québec, le spectacle sera en effet produit finalement par le Théâtre du Soleil, Robert Lepage ayant accepté de renoncer à toute rémunération dans le cadre de ce projet. En tout, le spectacle jouera du 15 décembre 2018 au 31 mars 2019, pour un total de 66 représentations et 27 240 spectateurs¹²⁰. Enfin, il se rendra en tournée en 2019, d'abord à Naples au Napoli Teatro Festival Italia, puis à Athènes à l'Athens & Epidaurus Festival. Secoué, le spectacle existera tout de même dans les salles, et il fait aujourd'hui partie intégrante du corpus de spectacles de l'histoire du Théâtre du Soleil et de Robert Lepage.

Si la polémique *Kanata* a suscité tellement de billets d'opinions et de crispations, c'est peut-être car elle est, comme nous venons de le voir, au centre de multiples Histoires et accros politiques. Elle s'inscrit non seulement dans la grande histoire des polémiques théâtrales, mais également dans celle du traitement des personnes autochtones au Canada et au Québec, province à l'histoire particulière, dans les histoires théâtrales des deux metteurs en scènes respectifs, à une période où le regard de l'opinion publique était tourné sur les questions de reconnaissances et de réconciliation également. La polémique *Kanata*, comme celle de *SLÀV*, *d'Exhibit-B*, de Cantat ou de Koltès, sont des cas de représentations théâtrales qui échappent aux monde fermé et opaque du théâtre, et qui, par le biais des médias et des réseaux sociaux, sortent des questions dramaturgiques pour s'attacher à questionner la société et la politique. Beaucoup affirmeront que c'est là le rôle du théâtre, originellement au centre de la cité et de la démocratie, et de l'art en général, de questionner le monde et les relations interpersonnelles. Il est cependant plus rare que ce soit l'opinion publique elle-même qui s'empare des spectacles pour s'exprimer, parfois même sans les avoir vu. A travers cette première

¹¹⁹ Théâtre du Soleil, « Le Ressaisissement », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 5 septembre 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/le-ressaisissement-5-septembre-2018-4262>

¹²⁰ Site officiel du Théâtre du Soleil, [en ligne], disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/kanata-episode-i-la-controverse-2018-2164>

partie, nous avons pu voir comment, précédemment à *Kanata- Episode Un – La Controverse*, les théâtres francophones québécois et français, à travers un corpus choisi, étaient reliés aux questions d'identités et de minorités en lutte. Que ce soit sur des questions décoloniales ou féministes, le corpus que nous avons évoqué permet de mettre en lumière comment les années précédant *Kanata* furent empreintes de cette logique de va et vient entre les créations théâtrales et les polémiques publiques.

Nous prendrons appui sur les cas évoqués dans cette première partie afin de mieux saisir les arguments avancés par Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, les artistes autochtones signataires des lettres, Dave Jenniss et Maya Cousineau Mollen que nous avons rencontrés. De plus, après avoir dressé une chronologie de l'affaire, il est désormais plus aisé de s'attacher, dans notre deuxième partie, aux arguments avancés par les deux bords.

Nous consacrerons ce deuxième chapitre de notre analyse à la polémique *Kanata* et à ses arguments de tous bords, à travers les relectures analytiques du spectacle, de son documentaire, et des entretiens réalisés.

Chapitre deux :

Un spectacle et ses multiples enjeux

Désormais que nous avons pu dans notre première partie dresser le contexte d'apparition de la polémique *Kanata*, nous pouvons dans notre deuxième partie revenir sur le débat en lui-même et ses différents points de vue.

Au terme de notre recherche universitaire et de terrain de trois ans sur ce spectacle, la densité de la première partie que nous venons de dresser nous semblait nécessaire et inévitable afin de saisir au mieux les intrications de la controverse, multifactorielle et presque intersectionnelle, en ce qu'elle se situe au point de conjonction de multiples enjeux d'oppressions et de représentations. Ainsi, nous souhaitons revenir sur le contexte historique de l'annonce de la pièce en 2018, sur l'historique des polémiques théâtrales à travers un corpus choisi, ainsi que sur les origines artistiques et sociales des différents acteurs de la discussion. Avec tous ces outils d'analyse en main, nous pouvons aborder dans la seconde partie le centre de la polémique elle-même, à travers les différents médiums dans lesquels elle s'est exprimée : les articles de presse, le spectacle en lui-même, le documentaire d'Hélène Choquette et enfin ses traces actuelles dans le paysage théâtral contemporain au Québec auprès des artistes autochtones rencontrés et écoutés en 2022.

La seconde partie de notre analyse se base donc sur les expressions matérielles de la polémique *Kanata*, à savoir les arguments exprimés de part et d'autre du projet et disponibles encore aujourd'hui. Nous n'analyserons pas dans cette partie l'intégralité des articles et des billets d'humeurs produits par les soutiens à Ariane Mnouchkine et Robert Lepage, publiés par des artistes, journalistes et théoriciens depuis 2018 jusqu'à aujourd'hui. Nous concentrerons notre regard dans un premier temps sur les propos tenus par Ariane Mnouchkine et Robert Lepage dans les médias. Tout d'abord lors de l'annonce du projet à travers l'article « «Kanata»: les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine ». Ensuite, à travers les communiqués du Théâtre du Soleil et de Ex-Machina, publiés les 26¹²¹, 27¹²² juillet et 5 septembre¹²³. Enfin, nous relirons les entretiens réalisés par les deux artistes dans les journaux après la création du spectacle à la Cartoucherie en septembre 2018¹²⁴ et janvier 2019¹²⁵. A la suite de ces annonces médiatiques, nous nous attarderons enfin à analyser le spectacle en lui-même, tel que nous avons pu l'observer en décembre 2018 au Théâtre du Soleil ainsi qu'à nouveau en avril 2020 grâce à une captation gracieusement mise à notre disposition par le Théâtre du Soleil. Nous reviendrons ensuite sur le documentaire d'Hélène Choquette nommé *Lepage au Soleil*, nous

¹²¹ Ex Machina, *op. cit.*

¹²² Théâtre du Soleil, *op. cit.*

¹²³ Théâtre du Soleil, *op. cit.*

¹²⁴ Théâtre du Soleil, *op. cit.*

¹²⁵ Charlie Hebdo, « Entretiens avec Ariane Mnouchkine », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 5 janvier 2019, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/entretien-avec-ariane-mnouchkine-charlie-hebdo-4227>

permettant d'analyser les coulisses de la création et surtout le point de vue adopté par la réalisatrice, s'ancrant complètement dans l'argumentaire universaliste développé par l'équipe de création comme nous le verrons. Au terme des relectures de ces documents, les arguments développés par Ariane Mnouchkine et Robert Lepage nous seront connus et les rhétoriques discursives utilisées paraîtront plus claires.

L'enjeu de notre travail de recherche fut de mettre en lumière les revendications des artistes autochtones du Québec, de 2018 à aujourd'hui, qui se sont exprimées à travers la polémique *Kanata* mais ont été rapidement transformées et redirigées sur des terrains différents des demandes originelles. Nous dédions donc la suite de cette seconde partie à relire les arguments soulevés par les artistes autochtones, tout d'abord lors des premières lettres publiées dans le quotidien *Le Devoir*¹²⁶ par des collectifs d'artistes et d'alliés, puis lors des entretiens¹²⁷ que nous avons réalisés à Montréal / Tio'tia:ke tout au long de l'année 2022, ainsi que des interventions des artistes lors de la journée d'étude sur le théâtre interculturel dispensée à l'UQAM¹²⁸ en février.

¹²⁶ Collectifs artistes autochtones et alliés, *op. cit.*

¹²⁷ L'intégralité des entretiens réalisés pour cette recherche est disponible en annexe.

¹²⁸ Journée d'étude « Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Enjeux éthiques et esthétiques », 10 février 2022, Université du Québec à Montréal, organisée par Daniela Sacco, en collaboration avec l'European Union's Horizon 2020 Research et le PRint (groupe de recherche Pratiques interartistiques & scènes contemporaines).

Des communiqués au Soleil

Pour commencer notre analyse des arguments qui se sont exprimés dans l'affaire, nous allons tout d'abord nous arrêter sur les discours tenus par l'équipe de création, et notamment les personnes de Ariane Mnouchkine et Robert Lepage, dans les voix médiatiques et journalistiques. Les documents analysés dans cette partie, à savoir les communiqués de presse des compagnies et les articles journalistiques, sont tous disponibles sur internet. Le site du Théâtre du Soleil, sous la section dédiée au spectacle *Kanata – Episode Un – La Controverse*, met à disposition des lecteurs un corpus choisi d'entretiens et de tribunes publiées sur le sujet de la polémique par les membres de l'équipe de création (Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, Ex Machina et le Théâtre du Soleil, Michel Nadeau, Hélène Choquette...) ¹²⁹.

Du côté de l'équipe de création, dès la première annonce du spectacle dans les pages du quotidien *Le Devoir* ¹³⁰, l'argumentaire d'Ariane Mnouchkine est tourné du côté de l'universalisme et semble avoir conscience de la problématique posée par la distribution du projet. En effet, lors de son article du 11 juillet 2018, la journaliste Catherine Lalonde s'entretient avec Ariane Mnouchkine et revient sur l'histoire d'emprunts et de croisement des cultures propre à l'esthétique et aux méthodologies du Théâtre du Soleil.

Nous l'avons déjà évoqué régulièrement en faisant l'introduction de notre sujet, mais nous le restatons ici : Dès l'annonce du projet, en la personne d'Ariane Mnouchkine, l'équipe de création semble avoir conscience de la portée politique et potentiellement problématique de la distribution du futur spectacle. Dans l'article dans le journal *Le Devoir*, on retrouve notamment les métaphores historiques chères à la metteuse en scène, qui semble trouver dans l'histoire de l'humanité les justifications nécessaires à ses projets dramaturgiques.

Pour Ariane Mnouchkine, l'art, par définition, c'est « l'emprunt, l'influence, le voyage des cultures, je dirais presque le caravanisme. Les cultures ont voyagé avec les épices, avec la soie, avec les envahisseurs... »

Avec le sucre ? « Non, avec le sucre, c'est l'esclavage qui a voyagé, ce n'est pas pareil... Sans l'influence de la musique balinaise à l'Exposition universelle de 1889, Debussy et Ravel auraient fait une musique différente. On ne peut pas nier 2000 ans d'histoire des cultures. Il n'y a pas de

¹²⁹ Site officiel du Théâtre du Soleil, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/kanata-episode-i-la-controverse-2018-2164>

¹³⁰ Catherine Lalonde, *op. cit.*

gitans, de guitares, de flamenco [sans voyages]. Tout le monde s'approprie ce qu'il a aimé de la tribu voisine ; parfois avant ou après l'avoir envahie, parfois massacrée... »¹³¹

Le relativisme absolu dont fait preuve la directrice du Théâtre du Soleil semble presque anachronique au regard de la difficile réconciliation avec les peuples autochtones au Québec en cours lors de l'annonce du projet. Nous interrogerons ici l'absence d'interventions du metteur en scène ou de son dramaturge, québécois, qui auraient peut-être été plus aptes à annoncer le projet à la vue du contexte.

Dès ce premier entretien, on retrouve dans les paroles d'Ariane Mnouchkine un argumentaire universaliste et *color-blind*¹³², qui se refuserait à voir les couleurs de peau. Ainsi, les artistes de théâtre seraient capables par essence de dépasser les considérations communautaires afin de parler de l'humanité dans son ensemble.

Nous, nous sommes acteurs, rien de ce qui est humain ne nous est indifférent. L'humain, c'est l'humain. Et nos in-différences, c'est-à-dire ce qui ne nous est pas différent, est bien plus important. Le racisme, c'est mettre l'importance dans l'inimportant, dans [une couleur de peau] ou dans la forme d'un nez. Si « Nous, Juifs », si « Nous, Noirs », on commence à entrer dans ces schémas-là, par légitime amertume, par légitime indignation du passé, on va reproduire et d'une façon aussi irrémédiable des souffrances folles, absurdes¹³³.

On retrouvera régulièrement cette logique discursive tant dans les communiqués de l'équipe artistique que dans les œuvres en elles-mêmes (nous analyserons le spectacle et le documentaire dans la partie suivante), ainsi que dans les soutiens des universitaires et journalistes proches de l'équipe.

La suite de cette première annonce reste sur les mêmes thèmes, et la metteuse en scène revient sur des monuments historiques du Théâtre du Soleil, dans lesquels les « autres », les sujets des pièces dont les histoires furent empruntées, ont, eux, « bien vu » le travail de l'équipe. Par glissement de sens, Ariane Mnouchkine restitue une nouvelle fois l'importance de l'imaginaire, lequel permettrait d'interpréter tous les vécus, et déplace la charge mentale : il sera de la responsabilité des artistes

¹³¹ Ariane Mnouchkine entretenue par Catherine Lalonde, *op. cit.*

¹³² A la fin des années 80 s'articule une opposition philosophique et morale entre les logiques *color-blind* et *color-conscious* à la race, à savoir « être aveugle » ou « conscients » des races. Ce débat délicat trouve ses adeptes et ses défenseurs, et nous en reparlerons plus loin. Voir Eric Fassin, « Aveugles à la race ou au racisme ? Une approche stratégique », Éric Fassin éd., in *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. La Découverte, 2006, pp. 106-130.

¹³³ Ariane Mnouchkine, *op. cit.*

autochtones de « les comprendre ». C'est aux sujets de faire le pas vers la mise en scène, et de s'y reconnaître.

Jusqu'à présent, on a toujours eu cette chance. Les Cambodgiens, quand ils ont vu [*L'histoire terrible mais inachevée de] Norodom Sihanouk, [roi du Cambodge]*, ils n'en sortaient pas seulement bouleversés, mais revoyant tout, ayant reconnu tout, et il n'y avait dans toute la distribution qu'un seul Cambodgien. Dans *Le dernier caravansérail* aussi, Afghans, Irakiens, Iraniens se reconnaissaient. Dans *L'indiate*, aussi. Ce qui sera important, c'est qu'on nous dise "Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire."

Bien que l'annonce du spectacle porte déjà les traces d'une distribution que l'on sait discutable, on retrouve dans les premières paroles de la directrice de la troupe beaucoup d'espoirs, d'apparente bienveillance et d'envie de tendre la main aux personnes qui se sentiraient représentées par *Kanata* tel qu'il était envisagé dès lors. En faisant la promotion d'un art sans appartenances et d'une réserve des histoires du monde dans laquelle on pourrait puiser sans se justifier, le Théâtre du Soleil envisage *Kanata*, on le note, comme une nouvelle création similaire à leurs traditions méthodologiques, et ne semble pas voir en quoi la situation autochtone canadienne semblerait nécessiter plus de recherches...

Puis, nous avons déjà énoncé la chronologie de l'affaire, le feu commence à prendre : la lettre « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? » est publiée le 14 juillet 2018, soit deux jours après l'annonce par Ariane Mnouchkine. Nous nous attardons dans cette partie à la lecture des arguments de l'équipe créatrice, nous reviendrons sur cette lettre dans la seconde partie de cette étude.

A la suite de cette lettre et de la réunion du 19 juillet, c'est au tour d'Ex Machina de s'exprimer, en publiant le 26 juillet 2018 un communiqué sobrement nommé « Annulation du projet *Kanata* »¹³⁴. Ce communiqué s'organise en trois grandes parties, et il est adressé par la compagnie Ex Machina. Dans un premier temps, il s'attache à définir un « coupable » de l'annulation. La compagnie Ex Machina revient sur la rencontre avec certains artistes autochtones, en prenant soin de préciser qu'elle fut cordiale, bienveillante, et que les participants « ont fait preuve de beaucoup d'ouverture ». Les échanges « ont semblé très féconds ». Alors, pourquoi cette annulation ? L'équipe annonce alors que le retrait de « certains coproducteurs nord-américains » empêche de compléter la création du

¹³⁴ Ex Machina, « Annulation du projet *Kanata* », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, [en ligne], consulté le 04/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/communique-de-presse-ex-machina-26-juillet-2018-4260>

projet. La cause du retrait de ces coproducteurs est identifiée par « la controverse infiniment complexe et souvent agressive dans laquelle baigne malgré tout le spectacle ». C'est donc un enchaînement de causes, entremêlées et complexes, qui, en touchant l'équipe sur un plan économique, est ici désignée comme cause de l'annulation du projet.

La seconde partie du communiqué est tournée vers le futur, « au-delà de cette troublante situation ». On invite à la réflexion, à la communication et à la collaboration.

Au-delà de cette troublante situation, il nous faudra bien, tôt ou tard, tenter de comprendre, calmement et ensemble, ce que sont fondamentalement l'appropriation culturelle et le droit à une expression artistique libre. Dans cet esprit, nous réitérons l'invitation exprimée à nos interlocuteurs du 19 juillet : les portes du Diamant leur seront largement ouvertes, et nous espérons qu'ils en profiteront. De même, et comme il a déjà été convenu, nous rencontrerons l'automne prochain des membres du groupe des opposants à *SLAV*¹³⁵.

L'équipe semble résignée à comprendre de quoi *Kanata* (à la suite de *SLAV*) fut le révélateur, et à dépasser ces crispations avec les moyens de production qui sont les leurs (ici, la mise à disposition du lieu Le Diamant à Québec). Enfin, l'équipe conclue le communiqué en remerciant l'invitation d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, et en espérant engager de nouveaux projets plus apaisés dans le futur.

Ce communiqué d'Ex Machina représente assez justement ce que fut la place et l'intervention de l'équipe et de leur directeur tout au long de la polémique. Cordiale et retenue, s'engageant sans accuser, la communication de l'équipe théâtrale québécoise fut, alors même que l'histoire du génocide autochtone est profondément ancrée dans leur pays, beaucoup plus discrète que celle du Théâtre du Soleil. Peut-être ces différences de réactions ont à voir avec des différences culturelles et politiques difficilement quantifiables dans le cadre de notre travail. Toujours est-il que ce communiqué, qui se conclue par la formule « **Note aux médias** : Ex Machina et Robert Lepage n'émettront pas d'autres commentaires quant à l'annulation du spectacle. »¹³⁶, fut le seul publié au courant des environ cinq mois de l'affaire. La suite des interventions médiatiques se feront soit au nom de Robert Lepage lui-même, soit au nom du Théâtre du Soleil et d'Ariane Mnouchkine.

¹³⁵ Ex Machina, *op. cit.*

¹³⁶ Ex Machina, *op. cit.*

C'est d'ailleurs le 27 juillet, soit dès le lendemain, que le Théâtre du Soleil s'exprime à son tour sur l'annulation¹³⁷. Ici, les champs lexicaux et le vocabulaire employés sont beaucoup plus incisifs : Le Théâtre du Soleil décrit une « tentative d'intimidation définitive des artistes de théâtre », dont « l'immense majorité des artistes autochtones » ne sont pas les instigateurs, mais plutôt une « idéologie » présente sur les réseaux sociaux.

Intimidation inimaginable dans un pays démocratique, exercée en grande partie sur les réseaux sociaux au nom d'une idéologie que le Théâtre du Soleil ne veut pas qualifier ici mais à laquelle il répondra avec ses propres outils¹³⁸.

Ce communiqué insiste grandement sur la non responsabilité et la non accusation des artistes autochtones : ils sont « convaincus que l'annulation de leur spectacle *Kanata* n'était en rien le but recherché par l'immense majorité des artistes autochtones francophones », que le « besoin de visibilité des artistes autochtones est une revendication légitime », et que l'échec de la réunion du 19 n'était que momentané. Alors, on désigne les réseaux sociaux et leurs accusateurs anonymes comme les censeurs, et on statue que l'on répondra par les « armes non violentes de l'art théâtral ». En utilisant de nombreux qualificatifs autoritaires et soutenus, le Théâtre du Soleil se place ici comme offensés du débat, que l'on aurait contraints et poussés à répondre. On signale que l'on souhaite « prendre le temps nécessaire » avant de répondre, et on déplore « la décision extrême à laquelle Robert Lepage a été réduit ». Ainsi, alors que le communiqué d'Ex Machina se concluait sur une fermeture et une volonté d'évolution, celui du Théâtre du Soleil semble plus épris de justice et d'une forme de revanche (artistique, bien sûr).

Celui-ci se termine, avant d'adresser des félicitations à Robert Lepage, avec une invitation à organiser à la Cartoucherie un « Festival de Théâtre Autochtone », qui « pourrait devenir un rendez-vous ».

Entre les communiqués du Théâtre du Soleil et de Ex-Machina, on retrouve de nombreux points communs. On retrouve notamment l'invitation à venir se produire dans les lieux possédés par les créateurs, soit la Cartoucherie pour Ariane Mnouchkine et le Diamant pour Robert Lepage. On retrouve également la constatation bienveillante que les censeurs ne sont pas les artistes autochtones

¹³⁷ Théâtre du Soleil, « Communiqué de presse du Théâtre du Soleil », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 27 juillet 2018, [en ligne], consulté le 14/05/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/actualite/communiqu%C3%A9-de-presse-theatre-du-soleil-27-juillet-2018-4261>

¹³⁸ Théâtre du Soleil, *op. cit.*

en eux-mêmes, mais dans un cas les réseaux sociaux, et dans l'autre les financeurs du projet. Enfin, les deux communiqués se concluent par des remerciements d'une compagnie à l'autre, et les compliments et félicitations sur le travail de chacun.

Le 5 septembre 2018, soit à la fin de cet été mouvementé et aux prémices du Festival d'Automne à Paris, c'est une lettre nommée « Le Ressaisissement » qui est publiée sur le site du Théâtre du Soleil¹³⁹. Dans celui-ci, c'est une renaissance pour le projet *Kanata* : le Théâtre du Soleil prend la responsabilité du sauvetage du projet, en poussant les rhétoriques déjà énoncées plus précautionneusement dans leurs communications précédentes. Ainsi, « ne s'estimant assujetti qu'aux seules lois de la République votées par les représentants élus du peuple français »¹⁴⁰, la décision est prise de continuer la création, qui prendra pour titre éponyme : *Kanata - Episode Un - La Controverse*. La notion d'épisode indique que le Théâtre du Soleil compte développer son travail, tout en prenant en compte dans sa dramaturgie l'affaire qui les a secoués précédemment. En usant une nouvelle fois de la verve qu'on leur connaît désormais, le Théâtre du Soleil énonce désormais son combat : contre les « tentatives d'intimidation idéologique en forme d'articles culpabilisants, ou d'imprécations accusatrices, le plus souvent anonymes, sur les réseaux sociaux », le spectacle jouera, et sera la pierre angulaire de la défense. Il s'érigera comme « seule et unique pièce à conviction », et ne pourra être que l'unique objet des critiques et des regards. Cette décision, prise unilatéralement par la communication du Théâtre du Soleil, base alors toute la légitimité du débat et toutes les discussions sur l'unique œuvre théâtrale. Alors, il faudra jouer, pour pouvoir juger. Par cet habile « ressaisissement », *Kanata - Episode Un - La Controverse* devient le centre, et aucune contestation ne pourra s'envisager sans avoir vu l'œuvre. La sentence suprême, si alors ce spectacle ne serait pas à la hauteur, sera « la désertification de la salle », qui trône comme crainte ultime des artistes de théâtre selon le Théâtre du Soleil¹⁴¹. Il sera alors désormais de la responsabilité du public de déterminer si le spectacle, et par extension, la polémique, aurait eu lieu d'être.

En plaçant le spectacle et la volonté artistique au centre de leur communication, le Théâtre du Soleil signe le 5 septembre le dernier acte médiatique de la polémique. A partir de ce communiqué, et des représentations qui le suivront, toutes les tentatives de discussions avec l'équipe artistique se solveront par des formules telles que « la meilleure réponse serait le premier épisode du spectacle lui-

¹³⁹ Théâtre du Soleil, « Le Ressaisissement », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 5 septembre 2018, [en ligne], consulté le 19/04/2021, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/le-ressaisissement-5-septembre-2018-4262>

¹⁴⁰ Théâtre du Soleil, *op. cit.*

¹⁴¹ La polémique datant de 2018, il serait anachronique de mettre sur la table les nombreuses annulations et l'inactivité forcée vécue par la majorité des artistes de théâtre durant la pandémie de Sras-CoV-19.

même »¹⁴². Nous en parlerons plus en détail dans notre analyse de l'œuvre en elle-même, puisque c'est ce que ce postulat appelle, mais le spectacle représenté à la Cartoucherie en 2018 n'avait rien, en ce lieu, de controversé. La dramaturgie, au croisement entre les travaux d'Ariane Mnouchkine et de Robert Lepage, se reposa sur ces traditions et n'eut aucune raison de provoquer les foudres du public du Théâtre du Soleil, initié de la maison. De fait, la sentence tant redoutée ne trouva plus de raison d'exister, et alors peut-être le débat suscité par *Kanata* s'éclipsa dans le domaine théâtral en France...

¹⁴² Joëlle Gayot, « Ariane Mnouchkine, « Les Cultures Ne Sont Les Propriétés De Personne » », in *Télérama*, Paris, 2018, [en ligne], consulté le 12/05/2021, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/aire/ariane-mnouchkine-les-cultures-ne-sont-les-proprietes-de-personne-4263>

Kanata - Episode Un - La Controverse : analyse spectaculaire et dramaturgique de l'œuvre

Afin de mieux saisir les enjeux de la polémique, il semble nécessaire de dresser une analyse critique du spectacle dans sa forme finale, tel qu'il fut présenté à la Cartoucherie en décembre 2018. C'est ce que nous allons faire ici. Cette analyse se base sur des notes prises lors de la représentation à laquelle j'ai assisté en décembre 2018, ainsi que sur la captation réalisée par le Théâtre du Soleil qui m'a permis de revoir ce spectacle durant le mois d'avril 2020.

Les promesses de ce spectacle étaient nombreuses. La rencontre entre la technique et l'esthétique de Robert Lepage et l'unité et la force du collectif du Théâtre du Soleil se faisait attendre, d'autant que la polémique avait déjà fait couler beaucoup d'encre. En sous-titrant le spectacle « *La Controverse* », il est difficile de ne pas voir dans l'axe dramaturgique emprunté un ancrage fort les turbulences qui ont façonné le spectacle. En effet, à l'inverse de titre comme *La Face cachée de la lune* ou encore *La Trilogie des dragons*, ce titre propose une objectivité presque descriptive quant au contenu du spectacle. Il va s'agir dans cette analyse approfondie d'éclairer les thèmes principaux abordés, de souligner les esthétiques visuelles significatives et d'en tirer des conclusions pour la suite de notre étude sur *Kanata – Episode Un – La Controverse* en tant que projet et qu'exemple significatif de la tension entre théâtre institutionnel et nouvelles exigences politiques.

En premier lieu, la rencontre entre les deux grandes esthétiques de Lepage et du Soleil se cristallise particulièrement autour de la question théâtre/cinéma. *Kanata* est imprégné des techniques cinématographiques, apportées dans ses valises par Robert Lepage, alors même que ce spectacle demeure profondément ancré dans une volonté théâtrale. Nous nous attarderons donc dans un premier temps sur cette tension.

Pour poursuivre, nous évoquerons la deuxième grande tension du spectacle selon moi : entre réalité et non-objectivité. Avec une création en 2018 et l'équipe du Théâtre du Soleil, on ne pouvait s'attendre à un spectacle déconnecté des réalités et de l'actualité brûlante. Nous évoquerons comment ce spectacle aborde les sujets principaux de l'actualité (dramaturgie), mais aussi de quelle manière les outils du théâtre (scénographies, traitement sonore...) ancrent ce spectacle dans une histoire Canadienne et mondiale qu'il décide d'affronter. Cependant, cette décision semble relative, car un bon nombre des constats alarmants posés en premier lieu restent soulevés sans réponse évidente. De différentes manières que nous détaillerons, ce spectacle se défend d'appartenir ou d'entretenir la réalité qu'il dénonce. Cet engagement en demi-teinte se retrouve dans différentes sphères du spectacle, et c'est ce que nous allons voir dans cette seconde partie de l'analyse.

Au terme de cette analyse, l'étude en profondeur du sujet sera facilitée par les arguments solides étayés durant ce chapitre.

Le spectacle s'ouvre sur un dialogue entre la restauratrice du musée des Beaux-Arts du Canada et un commissaire d'exposition. Ce dernier cherche à monter une exposition sur la représentation des autochtones dans la peinture canadienne. Leyla Farrozhad, la restauratrice, lui montre un tableau de Zacharie Vincent, en lui expliquant que c'est la parfaite image d'un indien pour un européen. Lui ne connaît pas cet artiste. Elle se trouve choquée et ne comprend pas cette ignorance, vu le thème abordé par son exposition. Il rit, en arguant qu'il est anthropologue.



Photo : © David Leclerc, Leyla Farrozhad et Jacques Peletier, 2017



Photo : Michele Laurent, « Répétitions novembre 2018 Répétitions Kanata © »



Photo : Michele Laurent, « Martial Jacques, répétitions novembre 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata. © »

Survient une transition par un fondu au noir. Pour la première fois, la musique de Ludovic Bonnier, mélancolique, poétique, remplit la scène et la salle. Les tableaux sont déplacés hors champs grâce à des roulettes. Une épaisse fumée se répand sur la scène, et un canoë autochtone entre sur scène. Déplacé également grâce à des roulettes, les techniciens manipulateurs sont visibles, bien qu'habillés en noir. Quelques piailllements d'oiseaux se font entendre. Un ours traverse la scène, l'atmosphère relève presque du mystique.



Photo : Michèle Laurent, « Dominique Jambert, Sebastien Brottet-Michel. Répétitions février 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata © »

Ce premier tableau impressionnant est loin d'être unique dans ce spectacle. Un réel traitement est accordé aux visuels, rappelant une conception picturale de la scénographie. L'écran en fond de scène présent durant tout le spectacle permet la projection d'images diverses et son format rectangulaire évoque les écrans de cinéma. Cet écran permet généralement de donner des indications sur le lieu, la météo, ou participe à la construction d'atmosphère sensibles fortes, comme en témoigne les images ci-contre et ci-dessous, où l'on voit la ville, ou la rue Hasting Streets.



Photo : « Ghulam Reza Rajabi, Alice Milléquant, Martial Jacques. Répétitions novembre 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata © Michele Laurent »

On notera également la présence du sur-titre annonçant « VANCOUVER, années 2000 » à huit minutes cinquante, ainsi que de nombreux sous-titres durant le spectacle lorsque des langues étrangères sont prononcées. L'usage des sous-titres devient de plus en plus commun au théâtre avec l'avènement des caméras et l'utilisation de plus en plus fréquent des technologies du numérique, et le travail de Robert Lepage demeure un des pionniers dans le domaine, ce que l'on retrouve ici avec *Kanata*.



Photo : Répétitions novembre 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata © Michele Laurent

Lors des scènes d'intérieur, on retrouve une réminiscence de ces plans-cinéma avec la construction subtile mais ancrée d'un cadre de scène. Dans l'intérieur de Miranda et Ferdinand, le couple parisien, on retrouve deux colonnes à jardin et à cour qui structurent l'image scénique. On retrouve la même structure dans le centre d'injection que l'on voit ci-contre. Cette forte présence du cadre, de l'encadrement, participe à dresser des lignes directrices dans lesquelles évoluent les personnages. On notera également

que le 4^{ème} mur n'est quasiment jamais enfreint, l'adresse au public ou même la prise en compte de celui-ci étant une des composantes de ce spectacle. Une seule exception à cette règle existe, et nous l'analyserons plus tard. De manière globale, ce spectacle semble exister en lui-même. Le personnage de Miranda viendra même fermer le 4^{ème} mur lors de la scène finale, où elle réalise frénétiquement sur ce plan une chorégraphie illustrant la peinture et la conception de tableaux.



Photo : Répétitions novembre 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata © Michele Laurent



Photo : Répétitions novembre 2018, Cartoucherie, Répétitions Kanata © Michele Laurent

Dans ce souci d'une esthétique visuelle forte, une attention particulière semble être prêtée aux costumes et maquillages. Les personnages, leurs classes sociales et leurs origines ethniques sont identifiables dès le premier regard. On retrouve du cinéma cette importance forte accordée à l'apparence, au réalisme et à la crédibilité des acteurs de la fable. La caméra de cinéma induit la nécessité d'un jeu réaliste dans la plupart des cas, chose plus floue sur les scènes de théâtre contemporain. Dans la mise en scène de Robert Lepage, attendue au tournant quant à la question de la représentation des autochtones, on remarque que les apparences de ceux-ci ont été traités de telle manière à ce qu'ils correspondent à ce que l'imaginaire collectif se fait d'un indien autochtone. Les cheveux sont noirs de geai, longs, les nez sont aquilins...

Dès la première scène, représentant le rapt d'un enfant autochtone à une mère meurtrie, les rôles du colonisateur et du colonisés sont très fortement représentés. Les costumes de colons sont visuellement frappants. Là où tous les metteurs en scène travaillent leurs costumes, il semble intéressant de noter dans ce projet une volonté de s'inscrire dans une histoire, de légitimer son récit par une apparence crédible. Un des exemples les plus frappants concerne l'actrice Frédérique Voruz, qui interprète le rôle de Tanya, la jeune autochtone. La différence entre son apparence sur scène et dans la vie est impressionnante.



Photo : Capture d'écran de la captation, première représentation, décembre 2018, Cartoucherie.



Photo : Tanya, à Gauche, Frédéric Voruz à droite.
Montage de l'auteur.

Ci-contre, une photo en jeu et une photo de casting de l'actrice. Ce travail sur l'apparence du personnage est conséquent et ajoute à la conception réaliste, et au travail des plans au détail près.

Cet attachement aux apparences pose question, quant à la polémique à laquelle est attachée le spectacle, et à l'argument principal de l'équipe qui déclarait qu'il n'était pas nécessaire d'être autochtone pour parler du passé autochtone. Nous analyserons cette dimension dans la deuxième partie de cette recherche, et non pas dans cette analyse théâtrale, car elle sort du cadre

scénique fixé à cette analyse.

L'omniprésence de la musique participe également au langage cinématographique de cette œuvre. Extradiegétique à chaque changement de plan et parfois même en simultané avec l'acte théâtral, elle apporte une dimension mystique et émotive à l'action. Elle renforce le *pathos* et participe à convoquer les émotions du spectateur, en supplantant les bruits des nombreuses transitions et en comblant l'espace.

Les transitions, d'ailleurs, sont elles aussi composantes majeures de la dramaturgie filmique. Lors du passage d'une scène à une autre, les décors roulent, sont déplacés, manipulés par des acteurs techniciens habillés de noir, certains éléments se transforment (les tables deviennent des enclos à cochons, etc...). Ces changements de décors sont au nombre de vingt-cinq durant deux heures vingt de spectacle. Ce travail d'enchaînement rappelle une conception en forme de storyboard. On enchaîne les scènes et les décors, tous plus différents les uns des autres, sans prendre réellement en compte la dimension technique et l'importance de la régie dans le spectacle vivant. Rien que dans la première demi-heure du spectacle, on notera notamment des changements de décors aux minutes : huit minutes quarante-et-une, huit minutes cinquante, treize minutes trente, seize minutes quatre, dix-huit minutes trente-six, vingt-deux minutes trente, vingt-cinq minutes quatorze, trente minutes. On remarque la profusion de ces changements, parfois très resserrés, qui font se succéder des plans aux décors parfois très différents. Dès les trente premières minutes, on saisit donc que le spectacle est monté de telle sorte que les histoires s'entre-mêlent (la restauratrice des Beaux-Arts s'avèrera être la mère de la prostituée assassinée, qui elle-même devient amie avec la peintre Parisienne qui emménage à Vancouver...) et se rejoignent.

Ces successions de tableaux, très travaillés esthétiquement, qui évoquent une atmosphère sensitive et dont le cadre est posé assez fortement, permettent réellement de regarder ce spectacle avec un point de vue cinématographique. Ce traitement scénique empruntant aux nouvelles technologies et aux lexiques du cinéma est la conséquence directe de la mise en scène signée Robert Lepage. Cependant, à la manière des traditions du Théâtre du Soleil, ce spectacle n'en reste pas moins un spectacle conçu pour être représenté et qui dont s'inscrit dans une logique théâtrale. C'est ce que nous allons analyser dans cette deuxième partie.

Premièrement, comme évoqué précédemment, les transitions nombreuses et bruyantes, malgré la musique, sont visibles et existent entièrement. Elles ne cessent de nous rappeler, à la manière d'un théâtre anti aristotélicien, notre présence au théâtre et la construction devant nos yeux d'une fable. En tension avec le réalisme cinématographique, cette affirmation des outils du théâtre percute notre imaginaire et rappelle à notre conscience que nous sommes à la Cartoucherie, et non pas à Vancouver. L'enchaînement des tableaux à la manière storyboard permet de saisir la superposition des histoires et leur entremêlement, et de justifier d'une dramaturgie du voyage des cultures. Cependant, le plateau du théâtre n'a pas toutes les possibilités du cinéma, et cette volonté entre en confrontation avec la réalité concrète technique.

De plus, les références au théâtre sont nombreuses dans la fable. Les propos méta-théâtraux et les discours sur l'art et la condition de l'artiste sont légion. Ferdinand, acteur en devenir, et Miranda, peintre, débarquent à Vancouver en espérant y trouver la gloire pour le premier et l'inspiration pour la seconde. Nous précisons ici que l'histoire entourant Miranda est inspiré d'une histoire vraie, celle de la peintre Pamela Masik¹⁴³. Selon Robert Lepage¹⁴⁴ et Michel Nadeau¹⁴⁵, l'histoire de cette peintre figurait déjà dans le projet initial du spectacle avant la controverse, et ne s'érige pas ici comme une manière de répondre à la controverse qui l'a précédée. Nous souhaitons faire ce bref rappel, tout en interrogeant alors la décision de conserver cette histoire dans la version finale du projet.

¹⁴³ Pamela Masik, artiste peintre canadienne, programma une exposition nommée « The Forgotten » et prévue pour ouvrir au University of British Columbia's Museum of Anthropology en février 2011. L'exposition portait sur la représentation de 69 portraits de femmes autochtones disparues ou assassinées, et fut annulée par le musée après qu'une controverse, portée par des activistes autochtones du Women's Memorial March questionnèrent la légitimité de la peintre à représenter ces femmes.

¹⁴⁴ Brigitte Salino, « Robert Lepage « Artistes, qu'avons-nous le droit de faire ? » », in *Le Monde*, 17 décembre 2019, [en ligne], consulté le 18/04/2021, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/robert-lepage-artistes-quavons-nous-le-droit-de-faire-4226>

¹⁴⁵ Radio Canada.info, *Espaces autochtones*, 21 déc. 2018. Disponible en annexe.

Dès les premières minutes du spectacle, lors de la visite de l'appartement qu'ils souhaitent louer, la propriétaire réagit ainsi lorsqu'ils annoncent qu'ils sont artistes : « Artists are poor, you're ever gonna have enough money to pay the rent ! » (À partir de huit minutes cinquante). On retrouve dans cette affirmation un des plus grands clichés connus sur les artistes, ce qui provoque les rires du public. Ce leitmotiv reviendra régulièrement, notamment à travers le personnage de Ferdinand, personnage comique de la pièce, en charge de toutes les blagues et de tous les moments de décompression. Ce personnage représente aussi un racisme qui ne dit pas son nom, un sexisme qui s'insinue, et qui dégénère au courant de la pièce. Nous analyserons ce ressort dans la deuxième partie de notre analyse. La méta-théâtralité est également très fortement présente à la trentième minute, lors d'une scène de cours de théâtre entre sept hommes et un professeur. On reconnaît dans ce cours Ferdinand, ainsi que Marcello, un des policiers en charge de l'enquête sur les disparitions des jeunes femmes autochtones. Marcello se retrouve en charge de jouer un policier, et demande à mettre un costume. Le professeur de rétorquer : « An actor doesn't need a costum to play », puis Marcello « No, but sometimes it helps », suivi d'une blague du professeur sur l'importance du costume chez Stanislavski. Dans le public, résonne un rire d'initié. Cette blague, qui pourtant semble anodine, permet de rendre compte de l'environnement dans lequel évolue le spectacle : c'est un public averti qui se rend à la Cartoucherie pour voir *Kanata – Episode 1 – La Controverse*. Inscire cette référence dans un spectacle, c'est partir confiant quant à l'accueil qui sera fait au spectacle : nous sommes rassurés d'être entre nous. Ce détail aura son importance dans la mise en perspective du spectacle avec la polémique, que nous dresserons plus tard. A la suite de cette blague, provient un dialogue sur la question de l'assignation au théâtre. Le professeur conseille à Ferdinand de travailler sur son accent anglais, s'il ne veut pas passer son temps à jouer des serveurs dans des restaurants français. Il s'agit ici d'évoquer, par un glissement de sens, la transformation de l'acteur et la nécessité de sortir des rôles qui nous sont assignés par rapport à notre origine. Cette réflexion sur la question de l'assignation et des distributions à toute sa place dans ce spectacle et contribue à ancrer le spectacle dans une histoire théâtrale. On retrouvera le même argument plus tard, à cinquante-six minutes cinquante, lors d'une scène de cours de langue que prend donc Ferdinand avec un acteur francophone à Vancouver. Dans une cuisine terne, ils discutent de l'importance d'adopter un mode de vie américain pour percer aux Etats-Unis, et de laisser derrière soit le côté coincé, méprisant et dédaigneux français. Le professeur prône non pas le mélange des cultures, mais l'adoption du mode de vie dominant pour faciliter la réussite artistique à l'étranger. Il est même question de changer son nom. Ces dialogues, recouvert d'humour et de la bêtise de Ferdinand, provoquent le rire et la détente d'un public pris aux émotions par, nous l'avons vu précédemment, une esthétique sensitive et des thèmes abordés graves et solennels. Cependant, la double énonciation de ce dialogue est forte : en affirmant son ancrage dans un art de transformation, d'assimilation, alors la possibilité de questionner l'identité, l'appartenance ethnique, ne tient plus debout. Le théâtre semble être utilisé ici comme argument principal d'une réponse faite à la polémique.

Parmi les éléments qui placent *Kanata – Episode 1 – La Controverse* dans un spectacle théâtral, il faut également citer le discours final de Jacques Pelletier, le commissaire d'exposition évoqué plus tôt. Nous l'avons dit, le quatrième mur, érigé très fortement dans ce spectacle aux allures filmiques ne semble jamais brisé. Il n'y a qu'une exception, et la voici : à une heure cinquante-cinq, il y a un changement de décors au noir, accompagné d'une musique aux sonorités « asiatique » dont le Théâtre du Soleil est coutumier. Entrent les personnages principaux, vêtus de blanc, et ils forment un groupe, orienté face publique, avec au premier plan Man Waï Fok, actrice asiatique qui jouait déjà la propriétaire. Commence une chorégraphie rappelant le Qi Qong, ou le Tai chi. Cette scène de groupe, forte, rentre dans la lignée de l'esthétique propre au Théâtre du Soleil, qui nous a habitués à ces scènes collectives chorégraphiées fortes. Durant cette chorégraphie se tient à cour Jacques Pelletier, qui entame un discours adressé au public directement. C'est l'unique fois où cette situation se produit. Cette brisure est forte de sens, et, alors que la musique mélancolique résonne, que le groupe effectue une chorégraphie parfaitement exécutée, il raconte l'histoire du développement de l'opium. Il raconte comment un Blanc a apporté l'opium en Chine, et a ainsi réduit la majorité de la population à la pauvreté et à l'insalubrité. De la Chine, cet opium fut ensuite exporté vers le Canada, et se retrouve aujourd'hui dans Hasting Streets, rue la plus précaire du Canada dans laquelle notre fable prend ses racines. Ce voyage de la drogue, de l'Europe à l'Asie puis au Canada, c'est une histoire qui nous concerne tous et qui constitue une culture mondiale. La thèse du discours de Jacques Pelletier annonce que chaque action d'un côté de la terre a des effets de l'autre côté. De par son côté inattendu et unique, ce monologue se retrouve en exergue et défend un argument fort et difficilement occultable.

Au terme de cette première partie d'analyse, nous avons pu analyser dans le spectacle *Kanata* les ressorts esthétiques utilisés par le metteur en scène. Fortement ancré dans une recherche technologique qui rappelle les outils du cinéma, il fait de son spectacle une œuvre pensée en tableaux, qui vient parler au spectateur sur un plan tant émotif que sensoriel. La construction et le découpage entremêlent les histoires et permettent de justifier un argument de taille dans cette controverse, qui est d'affirmer que toutes les histoires se valent et s'entre influencent. Nonobstant, l'ensemble de l'équipe ne semble pas oublier qu'ils composent pour le théâtre, et inscrivent leur spectacle dans un art du vivant, du présent, malgré les tensions qui découlent de cette apparente contradiction. Ce spectacle se pose comme une interface entre cinéma et théâtre, et, de fait, entre fiction et réalité. Les limites deviennent floues, et les découvertes scéniques que cela apporte ne doivent pas supplanter et recouvrir les quelques paradoxes dramaturgiques que cela implique. Dans une seconde partie, nous allons désormais nous attarder sur l'étude d'un de ces paradoxes fort. En effet, créé en 2018, ce spectacle semble s'attacher particulièrement à la réalité et l'actualité dans laquelle il voit le jour. Le metteur en scène s'attaque à certains sujets contemporains avec courage et convictions. Nous verrons lesquels dans la première partie. A la suite de quoi, nous soulignerons la manière dont ce spectacle semble se

soustraire aux accusations qu'il pose lui-même. Comme s'il était irréprochable, *Kanata* parvient à dresser des constats justes et engagés sur une société qu'il analyse, mais ne souhaite pas être pointé du doigt sur ces mêmes constats. Cette tension dramaturgique forte, présente intrinsèquement dans le spectacle, est pour moi importante à étudier, car elle permet de comprendre les arguments et les réactions du Théâtre du Soleil et de Robert Lepage face aux accusations.



Photo : Capture d'écran de la captation, première représentation, septembre 2018, Cartoucherie.

Kanata – Episode Un – La Controverse, c'est d'abord une fable inspirée de faits réels. Ce spectacle raconte l'histoire des meurtres en séries de prostituées toxicomanes autochtones survenus entre 1978 et 2002 dans le Downtown East Side, quartier de Vancouver. Robert Pickton, reconnu coupable le 9 décembre 2007, est encore aujourd'hui emprisonné à perpétuité. Chargé pour le meurtre de six prostituées, il en aurait possiblement tué en réalité quarante-neuf, mais les charges ont été abandonnées pour ces autres victimes. Décision difficile à accepter pour les familles des victimes. Cet agriculteur vivant dans une caravane attirait les prostituées chez lui, leur tirait une balle dans la tête et donnait leurs corps découpés à manger aux cochons qu'il possédait.

Kanata reprend cette tragédie. Là où l'histoire de Miranda et Ferdinand est construite, l'histoire de Tanya, la jeune prostituée, qui se fait tuer dans une caravane, est pratiquement identique à ce que décrit les récits historiques de cet événement. Le travail dramaturgique réalisé par Michel Nadeau et le reste de l'équipe sur cette partie de l'histoire est impressionnant. Toute l'intrigue de l'enquête policière est la même : les policiers découvrent les meurtres au domicile de Pickton suite à une perquisition pour armes à feu, ils l'interrogent dans sa cellule avec l'aide d'un policier sous couverture, il finit par avouer... Cette partie du spectacle relate les faits historiques. Rapporter cette

histoire sur la scène du Théâtre du Soleil permet de réellement prendre en compte les discriminations et les dangers dont sont victimes les femmes autochtones, jusqu'à aujourd'hui encore.

Dans le spectacle, Rosa, la responsable du centre d'injection, vient reporter le meurtre de Rebeccas Abigosis, prostituée autochtone. Elle déclare aux policiers, qui n'accordent au départ que peu d'attention à l'affaire : « You don't do what you can, you do what you want. If Rebecca was a little blonde, you would've act differently¹⁴⁶ ». Cette phrase choc, énoncée dès le début du spectacle, dénonce le racisme systémique dont sont victimes les populations autochtones, toujours d'actualité en 2018. Le choix ici de l'écriture est d'énoncer ces comportements de la police canadienne. Il y a une réelle énonciation des manquements de la police et de la justice, et c'est un positionnement fort si l'on considère qu'aujourd'hui ces meurtres ne sont toujours pas tous reconnus. L'engagement dans l'actualité est annoncé très tôt dans le spectacle.

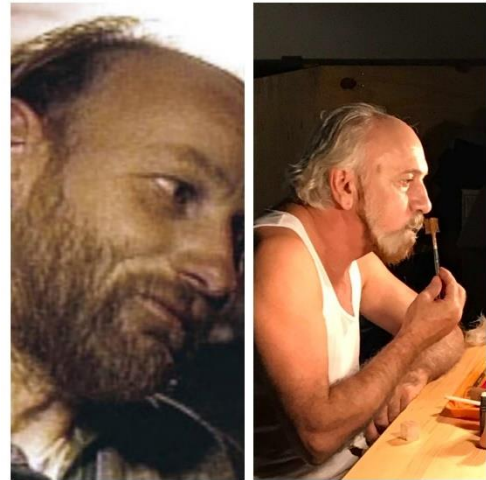


Photo : Robert Pickton à gauche, Maurice Durozier à droite. Montage de l'auteur.

L'attachement à la véracité historique se retrouve aussi dans le traitement du personnage de Robert Pickton. Cité dans le générique et interprété par Maurice Durozier, la ressemblance entre le personnage et l'acteur est troublante. La distribution et le traitement des personnages colle à la réalité et permet de donner au spectacle sa légitimité historique

¹⁴⁶ « Vous ne faites pas ce que vous pouvez, vous faites ce que vous voulez. Si Rebecca était une jeune femme blonde, vous auriez agi différemment. » trad. de l'auteur.



Photo : *Le témoignage de Louise*. Capute d'écran de la captation, première représentation, septembre 2018, Cartoucherie.

De plus, la présence de la dimension documentaire est prééminente grâce au personnage de Tobie. Ce caméraman autochtone souhaite réaliser un reportage sur Tanya et sur Hastings Street, sur la misère et sur comment Tanya va se sortir de la dépendance à la drogue. Toujours la caméra à la main, il est le porteur d'histoire, le personnage à travers lequel les histoires autochtones nous parviennent. Pour réaliser son documentaire, il filme donc Tanya, mais réunit également des témoignages vidéo. Une des scènes poignantes de ce spectacle est le témoignage d'une femme autochtone survivante des pensionnats, interprété par une actrice de la troupe du Soleil d'origine indienne, Nirupama Nityanandan. Ce témoignage nous est retransmis par le regard de la caméra. Sa voix est doublée par une femme blanche se tenant à jardin, devant un pupitre.

C'est également par le biais de Tobie que cette femme va pouvoir venir rencontrer Miranda à la fin du spectacle. Porteur des légendes et traditions, ce personnage joué par Martial Jacques, apporte avec lui la dimension historique du vécu autochtone.

Il est aussi intéressant de noter les autres thèmes engagés abordés dans l'œuvre, comme par exemple la condition de la femme. On rencontre, aux environs de quarante-cinq minutes, une scène de couple entre Miranda et Ferdinand qui tourne mal. Lui rentre énervé d'un cours, alors que Miranda discute chez elle avec Tanya. Tanya les laisse. Ferdinand dit : « Tu vas attraper des merdes avec ces gens, reste sur les boulevards c'est dangereux les ruelles ». Il allume un joint, comme pour passer ses nerfs. Miranda semble énervée, mais pas choquée. Ferdinand commence à approcher Miranda langoureusement, qui refuse, en disant qu'elle ne veut pas. Il force. Il lui dit qu'elle est coincée, « mal baisée », et part en furie prendre une douche pour « se calmer ». Cette scène montre une volonté de traiter et d'aborder le sujet des violences faites aux femmes, sur une scène de théâtre. On pourrait regretter le chemin de la dérision emprunté instantanément (rires du public à l'évocation de la douche froide), mais il est important de noter la présence de cette scène malgré tout.

Tous ces dispositifs (retranscription parfaite de l'histoire, évocation de sujets d'actualités, apparence quasi parfaite du comédien de Pickton...) rendent le réalisme de la pièce accru et permettent une dramaturgie engagée dans la société qu'elle tend à dénoncer. Pourtant, ce spectacle passe à côté de l'occasion de se questionner sur ses propres failles. Dans cette seconde et dernière partie, nous allons analyser la manière dont le spectacle se défend d'appartenir à la réalité et aux problèmes qu'il dénonce pourtant.

Dans un premier temps, nous l'avons déjà évoqué plus tôt, les discriminations sont généralisées, placée sur le même plan. Le spectacle s'ouvre avec une scène de racisme ordinaire à l'égard de la propriétaire de l'appartement. Miranda et Ferdinand entrent à la suite de la propriétaire, asiatique :

FERDINAND : Ni Hao !

MIRANDA : (*à la propriétaire*) He's trying to say Hello in Chinese !

PROPRIETAIRE : I'm Canadian.

Rires du public. Ce dialogue est le premier dialogue parlé de toute la pièce. Cela donne le ton. Des scènes identiques sont disséminées un peu partout dans le spectacle. Bien que le personnage de Ferdinand soit en charge de la partie « comédie » du spectacle, ces traits d'esprit sous couvert d'humour tendent à banaliser ce racisme ordinaire, existant dans la réalité, qui ne dit pas son nom. De même, la scène déjà évoquée plus tôt du cours de langue, dans laquelle on statue l'importance de s'assimiler et de mettre de côté sa culture française pour pouvoir avoir des rôles, résonne de manière évidente avec les reproches qui ont été fait à l'équipe durant l'écriture du spectacle. Cette morale, ajoutée au discours de fin de Jacques Pelletier sur le voyage des cultures et l'interdépendance des nations entre elles, donne une teinte moralisatrice et, sinon hypocrite, du moins maladroite à la fable. Sous-entendre de telles choses ne saurait paraître fortuits et est une des raisons principales de la non objectivité du message. En effet, les accusations de racisme systémiques qui sont évoquées par la dramaturgie ne sont pas séparables des clichés et stéréotypes dangereux que reproduit ce spectacle.

D'un autre côté, un des fers de lance de ce spectacle est l'affirmation que l'art transgresse les communautarismes. Propos déjà évoqué par Ariane Mnouchkine lors de la promotion du spectacle, le personnage de Miranda se fait le relais de cette colère contre la censure envers l'art, qui serait exempt de tout jugement. Lors de la mort de Tanya, Miranda, qui se revendique son amie, décide de peindre une galerie de portraits de ces jeunes femmes autochtones. Elle avance que dans cette affaire, dans les

médias, « elles sont invisibles, on ne voit que lui ». La volonté de leur rendre hommage lui redonne de l'inspiration pour créer. Elle déclare « Je suis une artiste, c'est ma façon de m'exprimer », ou encore « Ce qui lui est arrivé me touche de près », ce à quoi Tobie lui répond « Fait un effort, tu comprendras. Tu n'es même pas une utilisatrice de drogues, tu ne peux pas comprendre. Etre émue ne t'excuse pas. Ça te paraît absurde, mais les choses sont ainsi maintenant ». Suite à cette discussion, Miranda part dans la rue et se rend à la pharmacie, pour demander de la drogue. Enfin, suite à l'incompréhension de Tobie, elle déclare : « Puisque maintenant il faut être Juif pour parler des juifs, Noir pour parler des Noirs, je veux comprendre ! Vous êtes tous pris dans un cercle dont personne ne peut sortir et dont personne n'a le droit d'entrer. Chacun dans sa cellule, et bien moi je ne veux pas de ce pénitencier ». Difficile de ne pas entendre les échos des déclarations de Mnouchkine qui déclarait que le communautarisme dressait des murs, tel le mur de Berlin, lors d'un entretien à Charlie Hebdo¹⁴⁷. Cette position de l'artiste qui transcenderait les volontés des familles des défunt est clairement énoncée et pose problème, dans ce spectacle souhaitant rendre hommage et s'ancrant si bien dans ce fait divers sordide.

Comme déjà évoqué plus tôt, le traitement des autres problèmes de société évoqués, comme les violences faites aux femmes, est également bancal et délicat. La manière dont est tournée en dérision l'agression sexuelle que subit Miranda de la part de son mari montre le décalage qu'il y a entre les nouvelles pensées féministes sur les viols et agressions et les représentations de ces actes au théâtre. On sent cependant un réel besoin de désamorcer la tension en faisant une blague sur la douche froide qui va calmer Monsieur. Cette scène, courte et anodine, fait froid dans le dos, quand on rappelle qu'une femme sur dix en France est victime de violences conjugales. La tentative d'aborder le sujet est noble, mais le traitement en est trop délicat et hasardeux pour ne pas être pointé du doigt. La même prudence doit être de mise dans ce spectacle quant à la question de la représentation des personnes LGBTQIA2S+¹⁴⁸. Tobie, seul personnage représentant de cette communauté, est homosexuel ou bisexuel. Il se présente comme homosexuel à Miranda, mais l'embrasse lors d'une soirée où tous deux fument le calumet. Ne voulant pas préjuger de son orientation sexuelle, l'ouverture est laissée ici. En revanche, son identité de genre n'est pas un débat : c'est un homme, identifié homme à la naissance et cisgenre. Cette information est importante, car une coquille semble s'être glissée dans la dramaturgie : Quand il évoque les mythes et croyances autochtones auprès de Miranda, il parle des personnes « two spirits ». Il explique que « les gens comme lui » étaient considéré comme supérieurs, car capable d'être des êtres complets, mi hommes mi femmes. Cependant, en réalité, les two spirits étaient, non

¹⁴⁷ Charlie Hebdo, « Entretien avec Ariane Mnouchkine », *op. cit.*

¹⁴⁸ LGBTQIA2S+ est un acronyme qui signifie Lesbiennes, Gais, Bisexuels/les, Transgenres, en Questionnement, Intersexes, Asexuels/les et Bispirituels/les.

pas des homo ou bi-sexuel, mais des personnes dont le genre était fluctuant. Des personnes transgenres, des non binaires... La confusion ici entre orientation sexuelle et identification de genre est maladroite, et malheureusement, commune dans nos sociétés. Tobie, en tant que porteur de cette parole autochtone, reproduit ici une erreur qui semble anodine mais qui en réalité blesse au quotidien des jeunes hommes et femmes dont les identifications sont complexes et non reconnues. Une fois de plus, ce spectacle tend à représenter des personnages issus des populations opprimées, homosexuels, femmes, etc, et souhaite aborder les sujets encore trop rares dans notre théâtre institutionnel contemporain. Malheureusement, cette volonté entre en collision avec les études universitaires, les milieux militants et les expériences intimes qui traitent déjà de ces sujets.

Une autre des failles de ce spectacle tient à la représentation des personnes autochtones. En dehors du fait, connu maintenant, qu'une distribution autochtone n'a été envisagée ou discutée, la représentation de leurs paroles et cultures n'est pas satisfaisante dans ce spectacle.

L'histoire des two spirits en est un premier exemple. Les connaissances vraisemblablement floues du dramaturge et du metteur en scène sur le sujet abordé ne répondent pas aux attentes qu'avaient soulevées ce spectacle. Par ailleurs, la représentation des femmes autochtones sur la scène est à évoquer. Tout d'abord, parlons du personnage de Tanya. Sa voix est rare, son regard est fuyant. En dehors du fait qu'elle est réduite au silence par le meurtre, avant cela, les personnages l'entourant ne semblent pas lui donner l'occasion de s'exprimer. Rosa, qui gère le centre d'injection, la paternalise. Elle lui parle comme à une enfant. Elle lui propose de changer de nom, et n'accepte pas sa proposition, suggère un autre choix. L'encadrement du centre semble justifier ce regard de pitié. Dans sa rencontre avec Miranda, elle ne peut pas vraiment s'exprimer face au personnage de Miranda qui lui pose pleins de questions curieuses voire déplacées sur sa situation. Tobie, qui réalise son documentaire, la filme dans ses moments d'intimité. Elle n'a aucun espace privé. Lorsque Tobie filme, Miranda suggère qu'il filme plutôt son carnet de dessin. Miranda prend en charge la représentation de Tanya, et parle à sa place. La parole de Tanya n'est rapportée que par son carnet et les anecdotes de Miranda qui s'estime être son amie une fois celle-ci décédée. Cette réduction de la parole de la jeune fille participe à son anonymisation. Lors de sa mort, on se rend compte qu'on ignorait beaucoup d'elle. Ce personnage représente beaucoup de jeunes femmes dans ce cas actuellement au Canada. Si la représentation est réaliste, on peut questionner l'utilité de reproduire ces schémas sur une scène de théâtre. A propos du personnage de Louise, la tante de Tobie, survivante des pensionnats. Elle livre un témoignage poignant sur ce qu'était ces conditions de vie dans les écoles religieuses. Cependant, une fois de plus, cette représentation passe par l'œil de la caméra, et vidéo projetée en grand écran. Cette délégation et mise en scène de la parole fausse une fois de plus la représentation qui est faite dans ce spectacle des premiers concernés. Ajoutons également que ce témoignage est doublé par une blanche, alors que l'intégralité du spectacle jusqu'ici a pu être sous-titré. Ce doublage questionne. Était-il

question de garder l'émotion, l'intention de la voix ? Qu'apporte la voix de cette femme Blanche, qui vient supplanter la voix réelle de cette actrice, qui interprète le témoignage ?

Toutes ces remarques dramaturgiques questionnent la radicalité des engagements pris par l'équipe de ce spectacle. Les thèmes abordés sont honorables, la tentative est respectable, mais la recherche et la remise en question est trop problématique pour être excusée.

Au terme de cette analyse globale de l'œuvre, nous avons pu éclairer certaines zones d'ombres sur les thèmes et les problèmes qu'elle comporte en son sein. Esthétiquement, ce spectacle sonne la rencontre entre deux monuments du théâtre francophones, à savoir Robert Lepage et Ariane Mnouchkine. La rencontre et la friction entre théâtre et cinéma apporte des nouvelles esthétiques et permet de mettre l'accent sur certains aspects plus que sur d'autres. Par rapport au fond, les thèmes abordés sont politiques, engagés, actuels. Ils traitent de sujets face auxquels le Canada a longtemps eu du mal à faire face. Cette promesse artistique engage les créateurs à questionner leur propre rapport à la création, à l'art, et aux discriminations, qui ne sont pas le fait d'individus isolés profondément malveillants, mais qui sont le résultat d'un système auquel l'art et la création ne peuvent pas se soustraire. Cette analyse va nous servir dans cette étude de terreau fertile à la construction d'une nouvelle pensée théâtrale, qui se propose de relire l'acte créatif à la lumière des nouvelles pensées sociologiques et décoloniales.

Lepage au Soleil : la forme documentaire en défense

Le 26 avril 2019 sort le documentaire *Lepage au Soleil*, réalisé par Hélène Choquette et produit par Anne-Marie Gélinas et par Filmoption International. Ce documentaire se veut le témoin de la création du spectacle, archive relatant la collaboration entre le metteur en scène québécois et la troupe française. On y retrouve des images tournées pendant les répétitions, rarement datées mais probablement tournées lors de la création du spectacle à la Cartoucherie à partir de l'été 2016, considérant que le documentaire se propose de parler de l'œuvre « sans la polémique¹⁴⁹ ».

Ce documentaire est une ressource précieuse pour comprendre les intentions et les arguments de l'équipe de création lors de la reprise du spectacle après le retrait des financeurs. En effet, tout comme le spectacle, ce documentaire fut produit à la suite des premières polémiques et est donc ainsi empreint d'une logique défensive et explicative. Avec le point de vue adopté dans le documentaire, Hélène Choquette se place côte à côte avec Robert Lepage et Ariane Mnouchkine, défendant une volonté de création universelle, dépassant les considérations « communautaires ». On présente dans ce documentaire les paroles d'artistes capables de représenter en empruntant, en s'appropriant des histoires, après des consultations et des entretiens réalisés auprès des sujets de la fable. Il semble important d'évoquer ce film dans notre rétrospective de la polémique *Kanata*, parce qu'il fait foi de la démarche de création, puis de défense, du metteur en scène et des artistes questionnés par la réalisatrice. Hélène Choquette puise dans la forme documentaire l'idée d'une mise en lumière des archives filmées de la création, mais y ajoute une défense forte des intérêts de l'équipe de création, comme nous allons le voir désormais. Ce documentaire est disponible gratuitement sur le site de télévision québécois Tou.tv, ainsi qu'à la vente sur le site Vimeo¹⁵⁰. L'intégralité des citations utilisées dans notre analyse ont été retranscrites par l'auteur, et d'autres citations employées dans le documentaire sont également disponibles en annexe. Les images utilisées pour l'illustration sont issues du documentaire en lui-même, et d'avantage sont également disponibles en annexe.

Le documentaire prend la forme d'un accompagnement chronologique de la période de création du spectacle de Robert Lepage. Ainsi, pendant une heure trente-quatre, nous suivons les

¹⁴⁹ Catherine Lalonde, « Lepage au Soleil » : « *Kanata* » sans la polémique », in *Le Devoir*, 20 avril 2019, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/552616/lepage-au-soleil-kanata-sans-la-polemique>

¹⁵⁰ Hélène Choquette, *Lepage au Soleil, à l'origine de Kanata*, Filmoption International, 94 min, 2019, [en ligne], consulté le 10/05/2019, disponible sur : <https://vimeo.com/ondemand/lepageausoleil>

aventures du metteur en scène et de son équipe durant plusieurs mois, en alternant entre des plans représentant les rencontres avec des communautés autochtones et les périodes de répétitions. Une grande importance est également donnée à la parole des comédiens et comédiennes du Théâtre du Soleil, que l'on voit régulièrement intervenir en plan face caméra, pour témoigner de leurs expériences et références personnelles. Les comédiens et comédiennes sont nommés par leurs prénoms uniquement lors de leurs interventions. Robert Lepage et Michel Nadeau interviennent également en entretiens face caméra. Les plans d'entretiens s'alternent tours à tours avec des plans de coupe des répétitions, des rencontres, et du spectacle. On relate beaucoup de prises de paroles dans ce documentaire, chacune témoignant du processus créatif, des expériences et apports personnels des intervenants.

Nous tenons à préciser avant d'entamer l'analyse du documentaire que le manque de précision des dates et lieux évoqués dans le documentaire n'est pas de notre fait mais bien des lacunes de la ressource qui, rarement, situe les plans qu'elle présente. Ainsi, de nombreux événements présentés dans le documentaire (rencontres avec les artistes autochtones, voyages en Colombie Britannique, cérémonies rituelles...) sont difficilement datable si l'on ne possède pas la chronologie détaillée des événements, que nous avons précédemment située dans la partie une de notre recherche. Pour un spectateur mal renseigné, ces informations ne sont pas disponibles dans la production audiovisuelle, floutant les lignes chronologiques de l'affaire, et permettant de tisser une histoire comme la réalisation le souhaite. Nous reviendrons sur cette donnée, sur cet oubli, dans notre analyse.

Le documentaire s'ouvre avec le défilement du texte suivant :

Le tournage de ce film s'échelonne entre août 2016 et février 2018. Avant qu'une tempête médiatique ne le chamboule à l'été 2018.

Puis, on entend :

I met the Theater du Soleil and Robert Lepage two years ago in Vancouver, Downtown Eastside. They were seeking out information, knowledge, history, and they were gonna put it into something, into theatre piece. We shared tobacco together, we had a cigarette together, we cried together. They actually went to walk through the Downtown Eastside, to experience their own personal experience of what they could see and witness. They were coming together to shut the light on what is actually happening in Canada. Its not so much about white people against native or indigenous people, it would have been about international people that were interested in... Me, as an indigenous woman today.

Your about to see a documentary on a theatre piece that was over two years in the working. And, unfortunate, is never gonna happen¹⁵¹.

J'ai rencontré le Théâtre du Soleil et Robert Lepage il y a deux ans à Vancouver, Downton Eastside. Ils cherchaient des informations, des connaissances sur l'histoire, et voulaient en faire

¹⁵¹ Intervenante autochtone dans *Lepage au Soleil*, *op. cit.* Retranscription de l'auteur.

quelque chose, une pièce de théâtre. On a partagé du tabac, des cigarettes, nous avons pleuré ensemble. Ils sont réellement descendus dans Downtown Eastside, pour se faire leur propre avis, expérience, sur ce qu'ils voyaient. Ils venaient pour mettre un coup de projecteur sur ce qui se passe vraiment au Canada. Ce n'était pas tant à propos de Blancs contre des autochtones, mais plutôt à propos de gens du monde entier, qui s'intéressaient à ... moi, en tant que femme autochtone aujourd'hui. Vous allez assister à un documentaire sur une pièce de théâtre dont le travail avait commencé il y a deux ans déjà. Et, malheureusement, qui n'existera pas¹⁵².



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

Cette première parole parlée du documentaire est portée par une femme, face caméra, accotée au texte « Août 2018 ». Non nommée, cette femme est la première dans l'œuvre à porter une parole non attribuée à un membre de l'équipe de création. Par la suite, les interventions de ce type seront nombreuses : les propos face caméra alternent entre comédiens du Théâtre du Soleil et intervenants

autochtones, parfois nommés, parfois en face caméra et parfois filmés durant les rencontres organisées avec l'équipe du spectacle.

A la suite de ce témoignage, nous parviens une voix masculine.

Le Théâtre du Soleil c'est une troupe. Une vraie troupe. On a un lieu extraordinaire, la Cartoucherie, qui est au milieu du bois de Vincennes, nous profitons des saisons, nous profitons ce bois, qui est un vrai bois ancestral. C'est la première fois, qu'Ariane demande à un autre metteur en scène de travailler avec ses acteurs. Elle a vraiment confiance en Robert Lepage, elle dit que c'est quelqu'un qui lui a ouvert des portes¹⁵³.

A la suite de cette ouverture, nous découvrons le visage en face caméra de l'acteur jouant le personnage de Robert Pickton dans la version finale, nommé dans le documentaire « Maurice », de son nom complet Maurice Durozier. Ce premier témoignage d'un comédien du Théâtre du Soleil permet, dès les premières minutes du documentaire, de déjà situer nombre des arguments discursifs et esthétiques que l'on retrouvera tout au long du film.

¹⁵² Traduction de l'auteur.

¹⁵³ Maurice Durozier dans *Lepage au Soleil*, op. cit.

La parole est donnée aux comédiens du Théâtre du Soleil, porteurs des explications, et du récit de la création par leurs témoignages. La musique et les plans de coupe sur le lieu, la Cartoucherie, le bois de Vincennes, permettent d'ancrer l'action dans un environnement de nature, de ruralité, comme



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

le revendique depuis sa création la Théâtre du Soleil et la Cartoucherie, décentrés du centre parisien. De plus, on retrouve également dès les premiers mots de l'acteur la notion d'un collectif indivisible, héritier des traditions de théâtre de troupe, avec une notion d'authenticité, de « vraie » troupe. Après quelques considérations sur l'esthétique du Théâtre du Soleil (« c'est un théâtre de la démesure ») et les méthodologiques d'Ariane Mnouchkine (« c'est une femme de théâtre »), Maurice Durozier conclue sa prise de parole en évoquant la multiculturalité de la troupe, et son contact avec le monde. Cette particularité très singulière du Théâtre du Soleil est au centre des consciences et des discours sur ses pratiques, et ne peut être mis de côté, comme le montre la rapidité avec laquelle cette donnée est citée dans le documentaire.

Maurice Durozier : [...] (*en parlant d'Ariane Mnouchkine*) On dirait qu'elle ressent les angoisses du monde. C'est pour ça que le Théâtre du Soleil a toujours parlé de notre monde, et c'est toujours inspiré du monde. Et c'est pour ça que petit à petit que le monde, certainement, est venu à lui. On est une troupe de 26 nationalités. Finalement, le Théâtre du Soleil, est une sorte de concentré du monde.

A la suite de cette introduction, le film nous plonge dans une répétition, probablement au début du parcours de création, car on retrouve Robert Lepage présentant ses remerciements à la troupe du Théâtre du Soleil.

Robert Lepage : On est très honoré de collaborer avec le Théâtre du Soleil, votre présence ici nous couvre de fierté, beaucoup de gens sont jaloux, partout au Canada. Il faut essayer de tisser des liens avec le monde, les réalités culturelles, politiques, sociales, dans lequel on vit. Notre sujet qui est principalement basé sur la situation des autochtones sur trois époques¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Robert Lepage dans *Lepage au Soleil*, op. cit.



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

La première prise de parole face caméra du metteur en scène revient sur la différence entre ses propres pratiques et celles du Théâtre du Soleil. En constatant les différences de pratiques qu'impliquent les différences de compagnies, Robert Lepage note un point important de l'enjeux du projet *Kanata*.

Moi je fais beaucoup de spectacles solos. Un spectacle solo, peu importe le sujet du solo, en fin de compte, c'est toujours un spectacle sur la solitude. Quand y'a trente-six acteurs sur scènes, ça parle nécessairement d'une communauté, de comment on voit la communauté, de comment on vit la communauté. Et c'est ça toujours qui est mobilisant dans les spectacles d'Ariane Mnouchkine, de voir cinquante comédiens qui changent le décor en une fraction de seconde... C'est mobilisant un spectacle d'Ariane Mnouchkine, ça nous rappelle, que « c'est en gang qu'on gagne la game », comme on disait dans les années soixante¹⁵⁵ au Québec.



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

A la suite de cette première intervention face caméra, Robert Lepage reviendra régulièrement sur les processus méthodologiques et sur les différences créatrices qu'il rencontre lors du travail avec la troupe du Théâtre du Soleil. On retrouvera également les interventions de Michel Nadeau,

¹⁵⁵ Robert Lepage fait ici référence à la période dite de la Révolution Tranquille au Québec, période de fortes modernisations et de réformations des politiques québécoises.

dramaturge, témoignant également de sa place d’auteur sur les sujets abordés par le spectacle. Voici quelques-unes de ces interventions¹⁵⁶ :

Robert Lepage :

On est à cette étape là où faut que les gens incarnent les choses. Parler, faire des recherches sur l’internet, pi amener des livres à la salle de répétitions dire regarde j’ai lu ça sur les Indiens, tout cela est bien beau, c’est très plaisant pour l’esprit, les conversations et les discussions sont très agréables, mais il faut aller voir, goûter, sentir, et incarner les choses.

Michel Nadeau :

Quand Robert m’a approché pour participer au projet, il dit « j’aimerais faire quelque chose autour de la thématique des amérindiens », y’aurai l’arrivée d’Elmond King qui était un grand acteur britannique de l’époque qui est venu à la jeune lorette en 1825, il y a l’affaire de la disparition des femmes autochtone, des meurtriers en série Pickton, et au centre au milieu de tout ça y’aurai les pensionnats amérindiens.

Dans le documentaire, les plans présentant les répétitions sont entrecoupés de plans montrant des consultations auprès de personnes issues des peuples autochtones. Dans sa volonté de retracer les étapes de création du projet, Hélène Choquette intègre de nombreux extraits de conversations et de découvertes de l’histoire autochtone par la troupe du Théâtre du Soleil. Pour le spectateur du documentaire comme pour les comédiens du Soleil, ces prises de paroles sont poignantes, et les témoignages intimes et émus permettent de saisir la dimension émotionnelle du sujet traité.



Photo : Le chef des Nakota – Sioux et sa fille, Capture d’écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

On retrouve notamment les interventions du chef des Nakota-Sioux et de sa fille, lesquels, au bord du lac du Parc National de Banff¹⁵⁷, racontent leur Histoire aux comédiens du Soleil, attentifs. Les images de cette rencontre sont parfois supplantées d’images

¹⁵⁶ A partir de ce point de notre exposé, notre analyse ne s’articule plus chronologiquement mais par point d’intérêts, car nous ne pouvions pas faire une analyse exhaustive du film.

¹⁵⁷ Le documentaire ne précise pas le lieu de la rencontre. Nous avons pris connaissance de cette donnée après avoir parlé du documentaire avec des étudiants québécois en 2022 à Montréal.

d'archives, de photographies, des événements dont les intervenants parlent (la chasse des bisons, etc...).

You are all on sacred ground. This is where my ancestors, the Nakota-Sioux, this is the place where they did their ceremonies. [...] When im here I feel so very much at home, because I can feel my ancestors, I can relate and feel my relationship with Mother Nature. [...]

Our identity was taken away. We were told not to speak our language, we were told not to smile, or do anything while hair was cut, so we lost our identity, of who we were.

Vous êtes tous ici sur une terre sacrée. C'est ici que mes ancêtres, les Nakota-Sioux, faisaient leurs cérémonies. [...] Quand je suis ici, je me sens vraiment chez moi, parce que je ressens mes ancêtres, et ma relation avec Mère Nature. [...]

Notre identité nous a été enlevée. On nous a interdit de parler notre langue, de sourire, ou de faire quoi que ce soit, pendant qu'ils coupaient nos cheveux, et alors nous avons perdu notre identité, qui nous étions¹⁵⁸.

Nous n'allons pas, ici, relayer toutes les interventions faites par les membres des communautés, filmées et intégrées dans le documentaire. Ces premières dix minutes de documentaire sont représentatives de la construction du récit de l'œuvre : les comédiens du Théâtre du Soleil sont allés à la rencontre des communautés, ont entendu les récits. Le manque de datation et de localisation des plans, des extraits de rencontre, pose problème si l'on souhaite retracer la chronologie des événements présentés dans le documentaire. Mais cette œuvre ne se veut pas une archive datée et scientifique du projet, mais bien un film, avec sa construction et ses limites, réalisé par Hélène Choquette pour « rendre compte de la création du spectacle avant la polémique ». Ce qui ressort donc, en premier lieu, de cette œuvre, c'est bien les multiples consultations, rencontres, réalisées par l'équipe artistique de *Kanata*, en amont de la polémique et donc, on suppose, de la première lettre ouverte du *Devoir*.

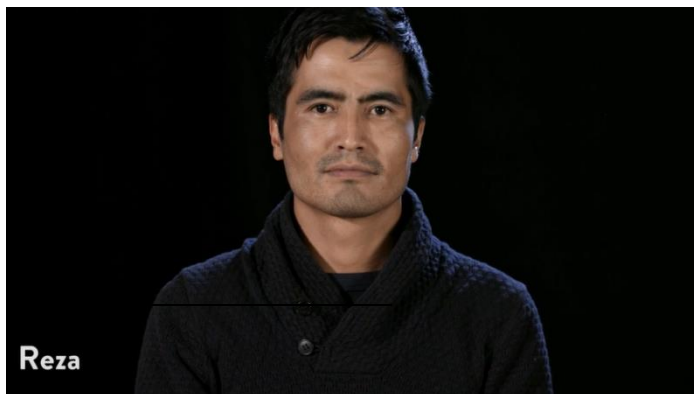


Photo : Ghulam Reza Rajabi, Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

Une autre dimension très présente dans ce documentaire est celle de la comparaison des vécus. Un grand nombre d'acteurs du Théâtre du Soleil sont amenés à témoigner, et la grande majorité

des prises de paroles s'attachent à démontrer l'universalisme de l'histoire autochtone, et à quel point ce qu'ils ont appris dans leurs rencontres ressemble, résonne, avec leurs propres histoires. Il est étonnant de noter à quel point la justification de l'emprunt de l'histoire autochtone est présente dans ce documentaire, alors qu'il se revendique d'être filmé bien avant le soulèvement des contestations. Cela démontre qu'à l'origine même du projet, peut-être même donc avant les lettres ouvertes, il y a dans la création de *Kanata* la conscience de l'épineuse question de l'appropriation. Tous, comédiens comme metteurs en scène, et par extension également la réalisatrice qui réalise l'œuvre, s'attachent dans ce documentaire à prouver que leur démarche parle du monde, de toutes les oppressions, et que l'histoire autochtone n'en est qu'un vecteur. Voici quelques citations choisies, tirées des entretiens présents dans le film :

Robert Lepage :

Un des gros obstacles qu'on a, c'est de raconter, témoigner, du parcours de certains peuples autochtones au Canada, des souffrances, des injustices, des triomphes aussi, sans avoir un seul autochtone à bord. On se sert de leur histoire pour parler de notre misère à nous, de nos combats à nous, de nos contradictions, de nos paradoxes. C'est important dans le projet, que bien que parfois on joue des Cris, des Hurons, des gens de Squamish, que les gens demeurent afghans, avec leurs histoires de réfugiés afghan, qu'ils demeurent français. Les gens ont tous des parcours politiques, culturels différents, et il faut qu'ils arrivent... Sous le prétexte qu'on parle du parcours des autochtones, c'est un prétexte pour qu'ils parlent d'eux.

Andrea :

C'est comme si on voyait pas la différence, finalement, ils sont tous victimes de la même colonisation, de ces propres pays, qu'ils se soient installés dans leurs terres, Chili... Jusqu'à présent il y a des prisonniers politiques, des hommes, des femmes qui essaient de défendre leurs territoires, qui ont été vendus, passés de mains en mains, gagner des guerres... C'est la même histoire ! Ils sont en train d'effacer une culture, et les mêmes personnes du pays, les chiliens, ont nié cette partie de l'histoire, alors que c'est grâce à eux que les colonisateurs se sont arrêtés, par exemple les Mapuchis, grâce à eux, ils ont pas continué à massacrer jusqu'à la fin de l'Amérique du sud.

Wazhma :

Ça ressemble beaucoup, la sauge, la terre, on a beaucoup de respect pour la terre... beaucoup beaucoup, même l'histoire des cheveux, des ongles, tout ça c'est vraiment dans notre culture aussi.

J'ai quitté mon pays, ma famille, j'ai quitté toute mes enfances, pour faire du théâtre. Si je ne faisais pas de théâtre, peut être que je serai en Afghanistan, en faisant d'autres choses, ou peut être que je serai une femme de ménage, avec des enfants, mais qu'aujourd'hui, c'est différent. Je parle du monde, le monde parle avec moi, je vois les choses à travers le théâtre, que certains gens n'ont pas la chance de voir, par exemple la politique, la culture des pays, comme le Québec, les amérindiens...

Taher :

A chaque endroit où on allait, il y avait le cercle. J'ai aimé qu'on se mette dans un cercle, il n'y a pas de... j'ai du mal avec ce mot, hiérarchie ? tous, on est pareils, et ça, c'est beau pour moi. Ce

qui me rappelait, c'est qu'à chaque endroit où on allait, il avait la purification, ça ça me rappelait l'Afghanistan. [...] Nous, on fait avec de l'eau, pour chasser le mauvais œil, et les maladies

Aref :

Pour moi aussi les rencontres avec les premières nations étaient super touchantes. Comme si je trouvais la moitié de mon histoire. Ce jour-là ils m'ont dit, « tu es de quel clan, des premières nations ? »



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

Luciana :

Ça m'a toujours touchée parce que j'ai des origines... Mon arrière-grand-mère était indigène au Brésil, et c'est vrai que je ne sais pas beaucoup de choses sur elle, ça a toujours été un peu du non-dit, et quand Robert nous a présenté le projet, je me suis dit, je fais le parcours, je suis allée en France, je reviens ici en Amérique du Nord pour retrouver mes origines en fait aussi. Personnellement ça me touche beaucoup.

Astrid :

Comme en Australie, chaque endroit qu'on va, il y a un accueil traditionnel. Qui est de reconnaître les premiers peuples. C'est très souvent dans ces moments-là qu'on a le rappel que nous sommes les visiteurs, des invités ici, puisqu'on est invités, mais dans d'autres contextes les colonisateurs. C'est vrai que je bascule un peu entre un lien humain, qui traverse les frontières, et une réalité plus dure, qui est difficile à avaler, du fait que mes ancêtres viennent du peuple colonisateur.

Robert Lepage :

J'ai perdu deux afghans une après-midi, pendant qu'on était à Banff, je disais « voyons, où sont-ils allés, on commence bientôt », et ils sont arrivés à la course, ils étaient allés se balader dans les montagnes, et ils ont dit « mais c'est parce que chez nous c'est ça, l'Afghanistan c'est ça, quand on était enfants on courait, et là j'ai fait, « mais écoute y'a un lien, même par la géographie »...

Aref :

Pendant la guerre civile j'ai été obligé de quitter Kaboul, je suis allé dans le village natal de mon père, les montagnes c'était les mêmes.

Robert Lepage :

A peu près tout le monde, dans le spectacle, joue un personnage qui n'est pas de sa culture, qui ne parle pas sa langue maternelle nécessairement, qui n'est pas issu du même milieu social. Et c'est ça aussi le théâtre, c'est jouer l'autre, c'est aller vers l'autre, en s'appropriant son corps, sa culture, son costume, sa plainte. Et se reconnaître dans l'autre. Le cinéma c'est autre chose, le cinéma, c'est difficile de jouer un autochtone si on n'est pas autochtone au cinéma, des gens le faisaient à l'époque, mais c'est de moins en moins crédible, pas parce que c'est pas « politically correct », mais le cinéma maintenant, s'emploie à autre chose. Le théâtre c'est le contraire, c'est un homme joue une femme, une femme peut jouer un homme, on peut jouer des Grecs... Il faut trouver dans la culture de l'autre, dans la géographie de l'autre, dans la tragédie de l'autre, et là, ça nous permet de faire des histoires, et de faire un théâtre qui est universel.

[...] Quand on a décidé que les personnes wendats allaient jouer Shakespeare, la première chose qu'on a fait, c'est qu'on leur a dit, c'est « trouvez une version dans la langue Afghane, faites-le dans votre langue à vous, au moins vous allez savoir de quoi ça parle, et nous on fera semblant que c'est du wendat. »

On note dans ce documentaire l'importance donnée aux paroles des comédiens et comédiennes du Théâtre du Soleil. Jusque là, seuls Robert Lepage et Ariane Mnouchkine s'étaient exprimés sur la polémique, en tant que porteurs de projets et de compagnies (et responsable de la production, pour Ariane Mnouchkine). Ce documentaire laisse une grande place aux voix et aux témoignages des artistes acteurs et actrices. La majorité des interventions des artistes sont dédiés à faire entendre comment leurs expériences personnelles résonnent avec l'histoire autochtone racontée par le spectacle, comme le démontrent les quelques extraits cités précédemment. Ce genre de témoignage parseme le discours du documentaire, et grand nombre des comédiens racisés de la troupe du Théâtre du Soleil prennent la parole pour comparer leurs vécus intimes, tragiques, au travail de découverte et de reconstitution qu'ils font avec Robert Lepage.

La confusion, trop évidente pour être involontaire, qu'instaure Hélène Choquette dans ce document, lui permet de voler au secours en 2019 de son ami Robert Lepage, en proposant une forme pérenne d'archive, retraçant prétendument objectivement la création de l'œuvre *Kanata - Episode Un - La Controverse*. De fait, à travers la l'œil de la caméra d'Hélène Choquette, *Kanata* devient l'histoire d'une création humaniste, regroupant une compagnie multi-ethnique ouverte sur le monde, avide d'apprendre de l'autre, que l'on a privé de « rendre service » à un peuple issu d'une histoire tragique.

Comme nous l'évoquions plus tôt, l'une des limites principales de ce document tient à son manque de précision dans les datations et les contextes des événements qu'il relate. On retrouve bien souvent des scènes de visites (du parc national de Banff) ou de rencontres (avec des personnes issues des Premières Nations autochtones) qui sont difficilement remplaçables dans leurs contextes si l'on ignore le déroulement précis des affaires. Ce flou chronologique permet à la réalisatrice d'entrelacer les événements à sa volonté, en participant à l'écriture d'une défense universaliste que nous avons



Photo : Capture d'écran du documentaire, *Lepage au Soleil*, 2019.

décrite plus tôt. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que toute œuvre doit absolument s'expliquer et s'excuser dans son existence, en rappelant systématiquement d'où elle vient. Cependant, si l'on reconnaît un droit créatif et une liberté de montage à la réalisatrice, il est également nécessaire de reconnaître les devoirs que la forme, revendiquée

documentaire, implique.

Enfin, nous concluons cette analyse du documentaire par l'analyse de sa fin. La dernière parole témoinée entendue est celle de la comédienne jouant Miranda, la peintre, Dominique Jambert. Elle revient sur l'histoire de son personnage, qui, finalement, sera le seul restant dans la version finale de l'œuvre.

Là où on en est de l'histoire, tout est en train de se faire, rien n'est figé, rien n'est fixé... On est en création, cette jeune femme peintre, française, qui vit à Vancouver, rencontre une jeune fille autochtone, qui, elle, la vie a fait qu'elle s'est retrouvée dans cet espèce d'enfer, ou malheureusement certains se trouvent, à devenir dépendant de la drogue à devoir se prostituer pour pouvoir s'en procurer, et cette jeune femme disparaît, donc. Et tout le monde comprend qu'elle s'est faite tuée, moi je dirai même peut être massacrée, par ce tueur en série terrifiant. C'est une histoire qui la touche, c'est son amitié avec elle, et, y'a pas de légitimité à avoir. Quand on se lance dans un projet gigantesque comme celui-là, on est propulsé dans une histoire, dans un pays, et on commence à lire, on commence à regarder des tableaux, on cherche, on fait beaucoup de recherches, faut qu'on comprenne, faut qu'on se plonge dans tout ce monde-là. C'est un peu ça l'art quand même, c'est rendre les personnes vivantes, d'une autre façon, transposer.

A la suite de quoi, nous voyons les comédiens repartir de la Cartoucherie, certains à vélo comme ils sont arrivés au début du film. On boucle la boucle des répétitions, Robert Lepage fait un discours de fin de création, témoignant de sa reconnaissance et de sa confiance en les acteurs.

Les plans se terminent et sur un écran noir de fin, apparaît le texte suivant :

En juillet 2018, la rumeur d'un spectacle sur les autochtones sans autochtones se propage dans les médias.

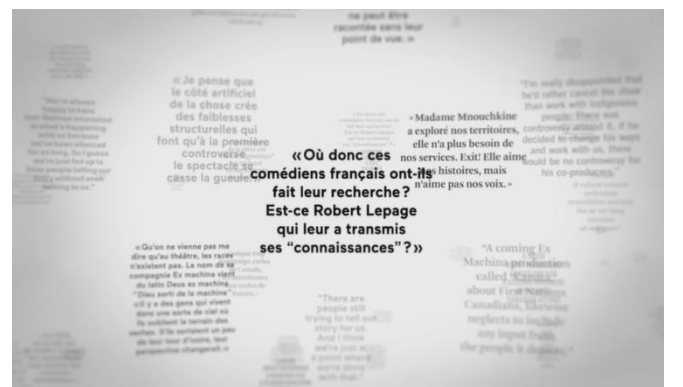
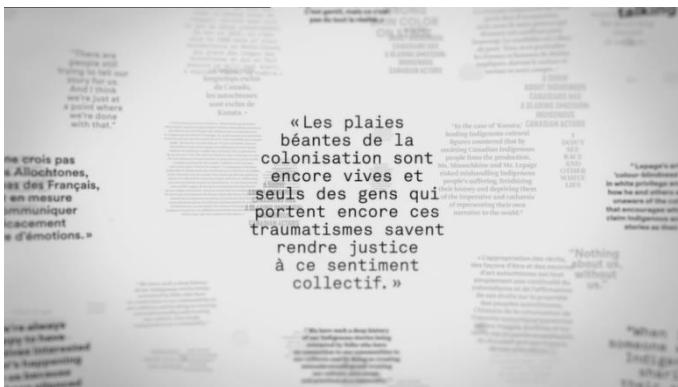
Après cette courte phrase, de nombreuses citations sont projetées et lues en voix off. Non sourcées, décontextualisées, ces citations semblent être, puisqu'accolées à la phrase introductive citée précédemment, des propos tenus dans les médias et sur les réseaux sociaux. En voici quelques-unes :

« Comme trop longtemps exclus du Canada, les autochtones sont exclus de *Kanata* »

« Les plaies béantes de la colonisation sont encore vives et seuls des gens qui portent encore ces traumatismes savent rendre justice à ce sentiment collectif »

“Nothing about us, without us”

« Dans ce qui revient à l'équivalent d'un *Red-Face*, vous banalisez notre existence et perpétuez un génocide culturel »¹⁵⁹



Ces citations semblent militantes, extrêmes, et entrent en contradiction avec l'intégralité du documentaire qui a précédé. Elles remettent en question les consultations que nous avons vu, les connaissances que les comédiens du Théâtre du Soleil semblent avoir acquises pourtant durant la création selon le montage du documentaire. Elles mettent en doute la capacité des acteurs de

¹⁵⁹ Extraits de citations présentes à la fin du documentaire *Lepage au Soleil*, op. cit.

comprendre et de s'identifier à l'histoire autochtone. Les extraits de textes sont présentés esthétiquement comme dans un nuage, un amas. Un spectateur ignorant de la controverse et de son origine pourrait comprendre la contestation comme un phénomène de groupe, un acharnement collectif et anonyme. Le documentaire apporte par la suite quelques éléments de contexte :

Devant le scandale médiatique, les coproducteurs nord-américains se retirent du projet. Le 26 juillet 2018, Ex machina annonce l'annulation de *Kanata*. Au cours du mois suivant, *Kanata* est recensé dans plus de 900 articles et mentions. Aucun de leurs auteurs n'avait vu le spectacle. Ariane Mnouchkine annonce qu'elle répondra par l'art, et tente de convaincre Robert Lepage d'y prendre part. Dans une lettre qui lui est adressée, deux éminents chefs des premières nations du Canada le persuadent de poursuivre la création. Le 15 décembre 2018 à Paris, le rideau se lève sur *Kanata - Episode Un - La Controverse*. La création originale est réduite à un acte et plus de la moitié des personnages ont disparus. La suite de l'histoire s'écrira sur les planches¹⁶⁰.



Le documentaire réalisé par Hélène Choquette se propose, comme son titre l'indique, de revenir sur la présence de Robert Lepage au Théâtre du Soleil avant la polémique déclenchée par les lettres dans le média *Le Devoir*. Cependant et comme nous l'avons déjà noté précédemment dans notre travail, l'intégralité de l'œuvre ne peut se penser sans rapport avec la fameuse controverse – qui est présente jusque dans son titre. Ainsi, le documentaire, tout comme le spectacle avant lui, est teinté d'une rhétorique argumentative défensive, jouant sur les notions d'universalisme de l'art et d'identité indiscutable du Théâtre du Soleil. Les acteurs témoignant à la caméra d'Hélène Choquette tissent des liens entre leurs propres vécus, souvent tragiques et particuliers, et l'histoire du génocide autochtone sur lequel ils travaillent avec Robert Lepage. En dessinant subtilement l'histoire d'une création

¹⁶⁰ Conclusion du documentaire, *op. cit.*

bienveillante et honnête, dans laquelle la polémique n'aurait pas encore pris sa place, la réalisatrice dresse le portrait d'une censure extérieure et ignorante, venue faire taire des artistes par essence épris de bonnes intentions. Les limites de ce document et de cet argumentaire, dont nous avons déjà parlé, résident principalement à l'absence de datation et de localisation de la plupart des images d'archives présentées. De fait, la réalisatrice peut aisément feindre que la création ignorait les débats, alors même que ce sont peut-être eux-mêmes qui ont fait de *Kanata - Episode Un - La Controverse* ce qu'il fut.

Voix autochtones dans les médias : avant la polémique, les arguments

En analysant les premiers communiqués médiatiques du Théâtre du Soleil, le spectacle tel qu'il a finalement pu exister dans les salles françaises ainsi que le documentaire québécois d'Hélène Choquette, encore disponible aujourd'hui, nous avons pu dresser dans le début de ce chapitre le corpus des arguments de l'équipe de création du spectacle *Kanata - Episode Un - La Controverse* sur le terrain de la polémique qu'il a soulevé. Il semblait nécessaire à notre recherche, ainsi qu'à notre volonté de réadresser les questions de représentations des autochtones du Québec en 2022, de soulever les rhétoriques universalistes et républicaines développées par Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, leurs équipes et leurs soutiens, afin de mieux saisir les difficultés d'écoutes qui ont pu être éprouvées de part et d'autre du débat.

Nous allons désormais nous attacher aux seconds protagonistes de la discussion, à savoir les artistes issus des peuples autochtones ayant soulevés les problèmes du projet en première instance. Dans cette partie, nous reviendrons sur les deux lettres ouvertes publiées par les collectifs autochtones, la première¹⁶¹ ayant été publiée à l'annonce du projet, puis la seconde¹⁶² après l'annonce de son annulation. Enfin, nous relaterons dans cette partie également des extraits des entretiens menés à Montréal en 2022 avec Maya Cousineau Mollen, poète innue, présente aux cercles de paroles, signataire, ainsi qu'avec Dave Jenniss, directeur artistique de la compagnie de théâtre autochtone Ondinnok. Nous retranscrivons également les interventions de Charles Bender dans deux interventions publiques auxquelles nous avons pu assister.

A travers ce corpus choisis d'interventions, nous souhaitons dans cette partie dresser le constat des arguments ayant été apportés en 2018 au début de la polémique, et leurs reprises ou corrections dans les interventions des artistes en 2022. L'intégralité des articles de presse évoqué, des lettres ouvertes ainsi que des entretiens réalisés est disponible en annexe.

Nous allons commencer par analyser les arguments de la première lettre ouverte, publié le 14 juillet 2018 dans le journal *Le Devoir*, en tant que « texte collectif ». La lettre s'intitulait alors « Encore une fois, l'aventure se passera de nous, les Autochtones ? »¹⁶³, et nous souhaitons préciser ici

¹⁶¹ « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? », *op. cit.*

¹⁶² « A propos de *Kanata*, épisode 1, la controverse », *op. cit.*

¹⁶³ Texte collectif, « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? » *op. cit.*

les noms des signataires, afin d'éviter la globalisation des propos à l'ensemble des artistes autochtones. Voici donc ci-après la liste des autochtones signataires de cette lettre :

Kateri Aubin-Dubois, Wolastoqijk, perleuse ; Carole Charbonneau, Atikamekw, muséologue spécialisée en patrimoine immatériel autochtone ; Maya Cousineau Mollen, écrivaine Innue-Québécoise, conseillère en développement communautaire Inuit et Premières Nations ; Yvon Dubé, Atikamekw, acteur et communicateur indigène ; André Dudemaine, Innu, directeur artistique du Festival Présence autochtone et directeur des activités culturelles de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone ; Dave Jeniss, métis Malécite, acteur et directeur artistique de la troupe de théâtre Ondinnok ; Maïté Labrecque-Saganash, Eeyou (Crie), chroniqueuse et activiste ; Alexandra Lorange, Atikamekw, juriste et étudiante à la maîtrise en droit UQAM ; Louis-Philippe Lorange, Atikamekw, cinéaste ; Yvette Mollen, Innue, spécialiste en langue innue ; Caroline Monnet, Anicinape, cinéaste et artiste multidisciplinaire ; Émilie Monnet, Acininape, artiste multidisciplinaire ; Nakuset, Crie, directrice générale du Foyer pour femmes autochtones de Montréal ; Caroline Nepton-Hotte, Innue, doctorante en sciences des religions UQAM ; Kim O'Bomsawin, Abénakise, réalisatrice et scénariste ; Sylvain Rivard alias Vainvard, métis Abénakis, artiste et spécialiste en arts et cultures des Premières Nations ; T8aminik Dominique Rankin, Anicinape, cofondateur de l'organisme Kina8at ; Marie-Josée Tardif, métisse, cofondatrice de l'organisme Kina8at et Cyndy Wylde, Anicinape et Atikamekw, doctorante en études autochtones UQAT.

Ainsi que la liste des alliés cosignataires de la liste :

Sébastien Brodeur, doctorant en droit et boursier de la Fondation Trudeau ; Séna Houndjahoué Lahaye, juriste ; Alain Fournier, architecte ; Catherine Harisson-Boisvert, travailleuse culturelle ; Taras Kulish, directeur général de l'Orchestre de chambre de McGill ; Caroline Marcoux-Gendron, doctorante en études urbaines ; Éric Moutquin, architecte ; Marjolaine Olwell, avocate ; Gabrielle Piché, directrice administrative de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone ; Johanne Roussy, artiste ; Mario Saint-Amand, acteur et Isabelle St-Pierre, poète.

Dans cette lettre, les auteurs et autrices se basent sur l'entretien réalisé par Ariane Mnouchkine dans les pages du même journal pour annoncer la pièce, entretien que nous avons déjà évoqué précédemment. Ils disent vouloir présenter leur réflexion, « le plus courtoisement possible ». Ils réagissent à la formulation d'Ariane Mnouchkine qui annonçait vouloir qu'on lui dise « vous nous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire ». Le premier paragraphe souligne qu'au Québec, beaucoup de récits des relations entre autochtones et peuples

colonisateurs existent déjà ont déjà préexistés à Ariane Mnouchkine, et les auteurs d'en citer quelques un : Les marins, les aventuriers, les prêtres, les penseurs des Lumières, les historiens, politiciens, anthropologues, ethnologues, les réalisateurs de films western... Dans ces exemples choisis, une certaine sociologie des conteurs d'histoire se dessine : ce sont « les autres ». « Alors, peut-être, sommes nous saturés d'entendre les autres raconter notre histoire », écrivent-ils. Vient alors dans la lettre un mot en gras, comme un titre, un sous-titre, une organisation de la lettre peut être. Cependant ce mot est le seul à être mit en avant dans la lettre. Il s'agit du mot « **invisibilité** ». La suite de la lettre développe les enjeux principaux, précis et sourcés, que soulève le projet.

Premièrement, on pointe l'absence de membre des nations autochtones dans le projet. Les artistes autochtones existent, et on déplore que les metteurs en scènes n'aient pas cherché une collaboration, avec ces artistes qui auraient « été heureux de célébrer leur fierté sur scène ».

Deuxièmement, on rappelle que le fait de raconter les histoires autochtones sans inclure leurs voix est une « répétition de l'histoire », et que mimer « parce qu'ils ont compris » s'inscrit dans une tradition de production de récit dominante, habituelle et qui soulève la question du réalisme, de la véracité, des histoires produites. « Avons-nous vraiment été compris ? ».

Troisièmement, les artistes rappellent le cadre légal dans lequel s'inscrit ce projet : en déplaise aux volontés apolitiques de l'équipe, il y a bien l'existence de la CVR ainsi que des 94 appels à l'action qui en sont sortis, lesquels « ne sont pas des options » mais des devoirs pour les citoyens, afin de faciliter la réconciliation. Inclusion, écoute et respect sont les trois revendications exprimées à ce point de la lettre.

Enfin, la lettre questionne la possibilité pour le projet d'être subventionné en tant que « projet culturel en collaboration avec les Autochtones ou pour la réconciliation ». On souligne la difficulté des artistes autochtones eux-mêmes de trouver les fonds nécessaires pour leurs œuvres, et on interroge l'efficacité des mécanismes de contrôles des subventions, en considérant qu'une telle allocation de fond semblerait nécessiter d'avantage qu'une simple consultation réalisée par les promoteurs de *Kanata - Episode Un - La Controverse*.

Enfin, en conclusion, les signataires répondent à l'argument de Robert Lepage affirmant qu'incarner nécessitait de jouer l'autre. Les artistes précisent que l'incarnation nécessite de prendre en compte les contextes sociaux et historiques dans lesquels elle s'inscrit.

Dans cette première lettre, aucune mention d'appropriation culturelle n'est faite, ni même de volonté de supprimer le spectacle. Les artistes précisent qu'ils ne souhaitent pas censurer quiconque, et qu'ils veulent juste contribuer à la réconciliation en exprimant leur réflexion sur ce sujet. Nous l'avons vu, cette lettre est loin d'être une accusation extrémiste, communautaire, comme on a pu le voir insinuer plus tôt dans nos explorations : la lettre soulève des points précis que l'on peut énumérer : la

question de la participation et de la collaboration autochtone, la question légale des obligations des projets artistiques, la question économique des subventions, et la question de la production de récits toujours allochtones et européo-québéco-centrés. Nous l'avons vu précédemment, les réponses qui furent faite à partir de cette lettre furent moins précises, s'attardant sur des questions presque philosophiques de cultures, de libertés de créations, de parole...

Lors de la reprise du spectacle en France en décembre 2018, à l'aube des premières représentations, un nouveau billet « libre opinion » est publié dans *Le Devoir*, signé par cette fois-ci par des « signataires autochtones et leurs alliés », sous le titre plus sobre de « *A propos de « Kanata, épisode 1, la controverse »* »¹⁶⁴. Voici la liste des signataires de cette deuxième tribune, telle que publiée :

Charles Bender, Wendat, acteur; Jimmy Blais, Cri des Plaines, acteur; Carole Charbonneau, Atikamekw, muséologue spécialisée en patrimoine immatériel autochtone; Maya Cousineau Mollen, écrivaine Innue-Québécoise, conseillère en développement communautaire Inuit et Premières Nations; Yvon Dubé, Atikamekw, acteur et communicateur indigène; André Dudemaine, Innu, directeur artistique du Festival Présence autochtone et directeur des activités culturelles de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone; Dave Jeniss, métis Malécite, acteur et directeur artistique de la troupe de théâtre Ondinnok; Odile Joannette, Innue, directrice générale de Wapikoni Mobile; Maïté Labrecque-Saganash, Eeyou (Crie), chroniqueuse et activiste; Alexandra Lorange, Atikamekw, juriste et étudiante à la maîtrise en droit UQAM; Louis-Philippe Lorange, Atikamekw, cinéaste; Yvette Mollen, Innue, spécialiste en langue innue; Nakuset, Crie, directrice générale du Foyer pour femmes autochtones de Montréal; Caroline Nepton-Hotte, Innue, doctorante en sciences des religions UQAM; Kim O'Bomsawin, Abénakise, réalisatrice et scénariste; Isabelle Picard, Wendat, ethnologue; Stephen Agluyak Puskas, Inuk, cinéaste et artiste; Sylvain Rivard alias Vainvard, métis Abénakis, artiste et spécialiste en arts et cultures des Premières Nations; Sonia Roberston, Innue, artiste multidisciplinaire; Guy Sioui Durand, Wendat, sociologue et critique d'art; Heather White-McGregor, Mohawk, actrice Organismes autochtones signataires : Femmes Autochtones du Québec; Wapikoni Mobile Alliés cosignataires : Manon Barbeau, fondatrice du Wapikoni Mobile; Séna Houndjahoué Lahaye, juriste; Alain Fournier, architecte; Xavier Huard, acteur et metteur en scène; Éric Moutquin, architecte; Gabrielle Piché, directrice administrative de Terres en vues, société pour la

¹⁶⁴Signataires Autochtones Et Leurs Allie.é.S , « À propos de «*Kanata, épisode 1, la controverse* », in *Le Devoir* [en ligne], 15 décembre 2018, [consulté le 09/12/2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/543673/a-propos-de-kanata-episode-1-la-controverse>

diffusion de la culture autochtone; Allison Reid, coordonnatrice du RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal et étudiante à la maîtrise en développement communautaire University of Victoria; Johanne Roussy, artiste; Mario Saint-Amand, acteur; Isabelle St-Pierre, poète.

Cette nouvelle lettre s'adresse en premier lieu « aux artistes qui créeront *Kanata* », à l'inverse de la précédente, qui semblait plutôt s'attarder à répondre aux propos d'Ariane Mnouchkine et de Robert Lepage. Cette formulation plus générale donne le ton d'une approche plus, sinon apaisée, disons résiliente, du problème *Kanata*. En décembre 2018, la polémique a déjà éclaté autour du projet, et les artistes autochtones ne peuvent plus que déplorer le « rendez-vous manqué » que fut ce projet, en tentant, une nouvelle fois, d'expliquer leurs revendications. Si, lors de la première lettre, ils disaient « ne pas vouloir censurer », dans cette seconde, ce sont des encouragements et « le mot de Cambronne » qui sont adressés aux artistes allochtones du projet. Au terme d'une polémique qui aura prêté des attentions à tous et qui aura amplifié de nombreuses voix opposées, les artistes signataires tente avec ce billet de revenir sur les raisons de leurs premières alertes, en revenant sur le regret du processus établi et des incompréhensions. La lettre précise connaître la situation des artistes du Théâtre du Soleil, qui ont, eux aussi, « connu l'humiliation d'un pouvoir oppressif ou colonisateur qui les a enlevés à leur pays, à leur communauté, à leur famille, à eux-mêmes... ». Les auteurs reconnaissent l'intention et le travail effectué pour « raconter [leur] histoires », et précisent qu'ils « auraient tellement aimé faire ce chemin en [leur] compagnie », pour créer de véritables processus de collaboration respectifs de chacun. La première lettre se voulait lanceuse d'alerte, celle-ci semble beaucoup plus résignée et résiliente.

Nos nations ont une longue tradition d'échanges et d'alliances les unes avec les autres depuis des lustres, puis, plus récemment, avec les populations d'autres continents. Un principe de réciprocité a toujours présidé chez nous aux ententes faites de nation à nation. Ces principes, que le colonialisme a malmenés, sont en voie d'être peu à peu rétablis ; c'est pourquoi le processus mis en place dans la création de la présente œuvre nous déçoit tant.

En réexplicitant pour quelles raisons la première lettre fut à l'origine publiée, les artistes reviennent sur la nécessité de collaborations et de réconciliation y compris dans le domaine artistique. Cette seconde lettre, consciente que le spectacle se jouera quoi qu'il advienne en France, permet aux artistes de se justifier une nouvelle fois, de soutenir leurs revendications tout en rassurant les lecteurs et peut être l'équipe de création avec eux. Ils n'ont jamais souhaité censurer quiconque et déplorent la tournure des événements.

De plus, les artistes rappellent une nouvelle fois, à l'instar de la première lettre ouverte, les enjeux économiques, matériels et concrets de l'importance des distributions :

Il y a au Canada et au Québec, chez les nations autochtones, un important bassin d'artistes, de talents et de compétences variés dans le domaine des arts de la scène capables de relever les défis artistiques les plus exigeants, sans compter un besoin de formation et d'expériences pour les jeunes qui font leurs premiers pas dans les métiers de la création. Nous nous étonnons qu'aujourd'hui encore les uns comme les autres soient ignorés, quand on dit vouloir revisiter l'histoire récente des Premières Nations dans leurs relations avec les États coloniaux. [...]

Certains organismes de financement des arts ont mis en place des politiques d'attribution pour nous permettre de cesser d'être considérés comme de simples objets de curiosité, sans plus. Néanmoins, encore trop souvent, nous sommes tenus en marge des grandes institutions, notre voix étant parfois trop, parfois pas assez, exotique pour les attentes de la majorité culturelle.

Ce rappel a du paraître nécessaire aux signataires de la lettre pour revenir sur les bases de leurs contestations, au terme de plusieurs mois d'emballlements médiatiques et de communiqués. Nous notons également que cette seconde lettre ne fait pas mention de notion d'appropriation culturelle, ni même d'emprunts ou d'inspirations autochtones, mais bien de questions de représentations et de revalorisation des arts et des identités des personnes issues des communautés autochtones.

Après être revenus en détails sur leurs engagements, cette seconde et dernière lettre ouverte se termine avec fermeté et détermination :

[...] l'authenticité dont nous sommes porteurs est notre plus grand atout et nous l'opposons, parce que là est bien notre responsabilité, aux contrefaçons esthétiques et folkloriques dont nos peuples ont été, et sont encore, les jouets. Pour toutes ces raisons, nous conservons, devant *Kanata*, le sentiment d'un rendez-vous manqué, que le spectacle soit réussi ou non. À la veille de la première de la pièce, nous lançons donc le mot de Cambronne. Chacun y trouvera son compte.

Dans ses communiqués, Ariane Mnouchkine déplorait le jugement qui avait été fait du projet par des personnes n'ayant pas vu l'œuvre. Elle statuait la nécessité de faire à tout prix le spectacle, et la possibilité de discuter à l'aval de celui-ci, d'engager des discussions et des collaborations à partir du spectacle qui aura existé alors. Avec cette seconde lettre, les artistes autochtones signataires ont pu repréciser leurs engagements, leurs volontés et pourquoi le projet *Kanata*, peut importe son résultat, porte les traces d'une approche teintée de domination culturelle et de méthodologies, de part leur essence non collaboratives, presque irrespectueuses.

Il nous semblait nécessaire de revenir en détails sur l'organisation de ces premières lettre, points de départ de la polémique, afin de mieux pouvoir revenir désormais sur ce qui reste des revendications

initiales des artistes en 2022. Nous allons désormais nous concentrer sur l'analyse et la retranscription des entretiens réalisés à Montréal / Tio'tia:ke au cours de notre recherche.

Après *Kanata* : la parole aux artistes autochtones. Entretiens.

Après avoir visionné le spectacle en 2018 et le documentaire en 2019, il semblait nécessaire à notre méthodologie de réadresser aux artistes autochtones initiateurs de la première lettre les questions qui furent soulevées, dites, et celles qui furent modifiées et déplacées. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, beaucoup des thèmes soulevés à l'origine de la polémique se sont transformés en accusations de censure, enflammant la dithyrambique machine médiatique, et plaçant les propos et questions des artistes autochtones sur des terrains glissants et inédits. Loin d'être inexistant comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le théâtre autochtone possède une réelle agentivité, dramaturgie, et est en constante expansion depuis quelques années. Aussi, il serait faux de dire que les voix autochtones furent inexistantes dans la polémique et depuis. Des voix, il y en eu, et elles furent – partiellement – entendues. Cependant, il y a à l'origine de ce travail de recherche ce constat accablant : de *Kanata*, ne reste-t-il qu'un spectacle, un documentaire, et les quelques dizaines de « billets d'humeurs » ou de « communiqués » produits par des intellectuels universalistes français qui revendiquent la liberté de l'art, de la création et de l'expression, à tout prix et surtout au prix des vécus intimes et politiques des communautés autochtones du Québec ? Pour lutter contre cette idée grandissante, nous avons souhaité dans le cadre de cette recherche rencontrer des artistes autochtones pluridisciplinaires, aux multiples origines, et les interroger sur l'« après *Kanata* ». Que reste-t-il pour eux et elles de cette affaire, et en quoi le feu de la controverse a-t-il modifié, d'une part, leurs rapports aux arts, aux représentations, et à leurs pratiques, et celui à leurs visibilité et considérations politique, d'autre part ?

Les entretiens proposés à la lecture dans cette partie ont eu lieu à Montréal / Tio'tia:ke, et furent conduits grâce à la bonne volonté bénévole des artistes qui ont acceptés de répondre à nos questions. Beaucoup de nos demandes sont restées lettres mortes, et nous comprendrons bien après le début de notre recherche l'importante charge de travail qui pèse depuis quelques années sur les personnalités (artistes, universitaires...) autochtones, lesquels n'ont pas forcément le temps de répondre à nos demandes. Cette augmentation de la charge de travail peut s'expliquer par l'augmentation de la visibilité, et la prise de conscience grandissante au Québec de la question de la réconciliation. Nous tenons à remercier les personnes qui ont acceptées de prendre du temps pour notre recherche, et proposons ci-après un résumé des conversations que nous avons pu avoir. L'intégralité de ces entretiens est disponible en annexe.

Au cours de la dernière année de notre recherche, nous nous sommes rendus sur le territoire de Tio'tia:ke - Montréal, afin d'y recueillir de nouveaux témoignages d'artistes et de personnalités autochtones sur l'affaire *Kanata*. Ces témoignages permettent de faire entendre, en 2022, les

retentissements de la controverse et ses restes dans le débat et dans les vécus des personnes concernées par la question. Cette partie s'appuiera donc sur la rencontre avec Maya Cousineau Mollen, poète Innue, signataire de la première lettre ouverte, présente au cercle de parole de Juillet 2018, puis spectatrice du spectacle en septembre 2018 et depuis amie et collaboratrice d'Ariane Mnouchkine, ainsi que la rencontre avec Dave Jenniss, Métis québécois/Malécite, actuel directeur artistique de la compagnie Ondinnok, signataire également de la première lettre. Nous évoquerons également l'entretien réalisé le 21 décembre 2018 par Radio Canada avec Charles Bender, comédien, et Isabelle Picard, chercheuse spécialiste des Premières Nations. Cet entretien pour Espace Autochtone sera mis en regard avec l'intervention, en 2022, de Charles Bender dans la journée d'étude « Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Enjeux éthiques et esthétiques » présenté le 10 février 2022 à l'Université du Québec à Montréal, auquel nous avons pu assister. Cette partie reprend des extraits des entretiens pour les mettre en relation entre eux et tirer des constats communs entre les différentes interventions. L'intégralité de ces entretiens est disponible à la lecture en annexe de cette recherche. Dans ces entretiens, les artistes se rejoignent sur certains points, et divergent sur d'autres. Nous souhaitons dans cette partie rendre compte de leurs discours, lors de nos entretiens pour Dave Jenniss et Maya Cousineau Mollen, et lors de l'entretien pour Radio Canada pour Charles Bender et Isabelle Picard.

Nous précisons que ces artistes n'ont pas communiqué entre eux, et que l'accotement de leurs réponses dans cette partie relève d'une logique de collage, de regroupement des arguments, et n'est pas issue d'une conversation entre eux. L'entretien avec Maya Cousineau Mollen a été réalisé le 7 octobre 2021. Celui avec Dave Jenniss date du 8 février 2022.

Questionnés sur les retentissements de l'affaire *Kanata*, les intervenants relatés ici semblent parvenir aux mêmes constatations : le débat public médiatique a permis d'accélérer la prise de conscience populaire, et, parallèlement aux avancées politiques¹⁶⁵, de faire entendre les voix autochtones à plus grande échelle. Difficile de dire si *Kanata* fut le déclencheur de l'écoute de ces récits multiples. Seulement, dans le champ des pratiques spectaculaires, il est certain que le spectacle a agi comme « conscientisateur », au niveau des productions et des prises de décisions. Frileuses, peut-être, à l'idée de nouvelles polémiques, les institutions théâtrales auxquelles furent confrontés nos

¹⁶⁵ Le 30 septembre 2021 s'est tenue la toute première Journée nationale de la vérité et de la réconciliation au Canada, nouvelle journée fériée fédérale visant à commémorer le drame des pensionnats autochtones. Par ailleurs, le 1^{er} avril 2022, le Pape François a officiellement présenté des excuses auprès de délégations des communautés pour les mêmes événements historiques.

témoins semblent avoir pris des mesures d'inclusion et de collaboration supplémentaires à l'égard des populations autochtones.

Dave Jenniss :

Je pense que ce qui est sorti de positif dans tout ça c'est vraiment un éveil collectif, au niveau des producteurs de théâtre francophones, qui ont réalisé qu'il y avait des artistes autochtones, qu'on avait des choses à dire, qu'on voulait raconter nos propres histoires par nous-même, et que le théâtre qu'on faisait existait depuis longtemps. [...] Donc je pense que c'est ça qui est sorti de positif de tout ça, c'est comme si pendant pleins d'années on a cogné à la porte de ces théâtres institutionnels là pour leur démontrer notre sérieux, notre démarche d'artistes, notre travail, et que la porte n'était jamais ouverte, et que là, enfin, ils ont ouvert la porte, et on a pu vraiment dire qui on était, on a pu tendre la main, et on a réussi à avoir une écoute.

[...]

Ce qui fait que depuis trois ans, il y a des théâtres institutionnels de la ville de Montréal, ou même en tournée dans la province, qui prennent les spectacles de nos compagnies et qui les font jouer. Pour moi, je pense que ça a eu un impact cette lettre ouverte là, cette façon d'expliquer pour nous, toute l'ampleur de ce que ça a pris aussi médiatiquement, et d'expliquer vraiment avec les bons mots, les bons termes, ce qu'on reprochait aussi à toute cette aventure là. Le point positif c'est vraiment ça, cette ouverture, et ça nous a donné vraiment une belle vitrine.

Maya Cousineau Mollen :

La philosophie est en train de changer au sein des organisations, au sein des firmes, des universités, qui cherchent des conseillers en relation avec les Premiers Peuples. Moi je travaille justement comme conseillère en développement communautaire pour une firme d'architectes. Pour justement changer l'approche auprès des communautés, pour les respecter, connaître leurs protocoles écrits, non écrits, connaître leurs histoires, leurs cultures. Alors que ça n'a pas été fait dans ce cas là. Moi je pense que le gros de la responsabilité est porté par Ex-Machina. Je me sens à l'aise de le dire, parce qu'il y a eu une entrevue en décembre 2019, dans laquelle le journaliste revient là dessus, et Robert Lepage admet qu'il y a eu des erreurs de la part de ses collaborateurs. Je suis contente de l'entendre dire ça, parce que je me sens à l'aise de vivre avec ce que j'ai compris au Théâtre du Soleil.

Charles Bender :

C'est important de rappeler que tous les outils qu'on peut utiliser pour créer une plus grande, une meilleure diversification, inviter une plus grande diversité, sont importants. Kanata a été un bon outil pour ça, pas juste pour taper sur ce clou, ça aurait été un bon outil pour le faire, pour aussi, faire prendre conscience à nos amis européens, surtout à eux, qu'on n'est pas une image folklorique qui sort des romans, des films de Lucky Luck, des films Hollywoodiens. Enfin, bref, les choses étant ce qu'elles sont, ce n'est pas ça qui s'est produit.

[...]

Je pense qu'il y a un territoire où on peut se rencontrer dans le milieu, et évidemment il faut qu'on établisse ça va être quoi la qualité de nos relations à partir de maintenant. Elle était d'une certaine qualité pendant très très longtemps, dans notre cas pendant 400 ans ça a été le même type de relation, maintenant il y a la porte pour que les choses changent, il y a la reconnaissance qu'on a les outils pour faire changer ça, il faut juste que les gens qui sont en place

depuis longtemps, qui profitent de certains privilèges, que ce soit conscient ou inconscient, puisse dire : « Ah ok, oui, on a certains privilèges qu'on peut partager avec toi donc faisons-le, on va la créer tous ensemble cette collaboration ».

Sur un possible futur de collaboration avec les équipes de Robert Lepage, Charles Bender et Isabelle Picard sont fermes lors de l'entretien de 2018 : l'affaire ne les empêchera pas d'à nouveau s'ouvrir aux projets, s'ils sont amenés avec respect et intérêt honnête. Ils ne sont pas fermés ni rancuniers à l'égard de Lepage, et sont prêts à travailler à nouveau ensemble.

Isabelle Picard :

Justement j'ai été invitée par le théâtre Jean Duceppe pour faire un panel avant la pièce *La face cachée de la lune* en avril, pour parler de l'importance de la lune chez les Premiers Peuples, je trouvais ça super intéressant, j'imagine qu'il va être là. J'ai très hâte de le rencontrer, je pense que le respect est très important, que je reconnais plusieurs choses que Robert Lepage a fait, mais je serai toujours dans le « Rien sur nous sans nous ». Moi ça va toujours être ça, si on a des discussions, ça tournera peut-être autour de ça, maintenant je suis ouverte à sa vision des choses, mais je pense que le respect c'est la base. On ne peut pas avoir de dialogue si on n'a pas un respect, une ouverture, une écoute, de part et d'autre.

Charles Bender :

J'abonderai dans le même sens. Déjà avant que l'épisode Kanata arrive, j'avais déjà des discussions avec Bernard Gilbert du Diamant, l'espace qui va ouvrir, pour faire venir des spectacles de Montréal dans cet espace de Robert Lepage, donc c'est sûr qu'on va garder une relation cordiale avec Lepage et son équipe, parce qu'il y a la possibilité d'aller plus loin dans la collaboration. Quand j'ai recroisé Robert Lepage à Stratford cet été, on n'a pas eu une longue conversation parce qu'on s'est croisés rapidement, mais ça restait cordial, on s'est serré la main, personne n'a jeté un regard hargneux à l'autre... C'est sûr qu'il y a encore la possibilité d'avoir de très belles collaborations et ententes. J'espère pouvoir aussi retourner à La Bordée aussi parce que j'y suis allé y'a pas longtemps avec le Wild West show et on s'était croisé à ce moment-là (*montre Michel Nadeau*). Il y a des portes qui s'ouvrent et des possibilités de collaborer, des possibilités d'avoir des bons moments ensemble et ça ne faut pas l'exclure. Il y a eu un moment de tension et c'est tout à fait normal dans a peu près n'importe quelle relation. Mais dans ce cas-ci, je pense que ce qu'on est en train de dire c'est que cette fois-ci on reculera pas aussi facilement que les autres fois, on va continuer à insister sur le message qu'on a passé parce qu'on pense que c'est important, on pense qu'on a la voix de le faire, c'est arrivé trop souvent dans le passé qu'on a décidé : « On a pas la force de maintenir le message, il faut qu'on recule, il faut qu'on se retire ». Cette fois-ci on ne le fera pas, on ne se rendra pas jusqu'à un événement du style de ce qu'on a vécu en 1990 je l'espère.

En revenant sur l'invitation faite par Ariane Mnouchkine à la suite de la polémique aux artistes autochtones de venir produire une « réponse à Kanata », Charles Bender et Dave Jenniss, chacun de leur bord, apportent une réponse claire : il n'y aura pas de production autochtone produite pour répondre aux conditions et aux critères du Théâtre du Soleil. Cette invitation, avancée par le Théâtre

du Soleil et Ariane Mnouchkine comme une solution à l'impasse de 2018, est analysée aujourd'hui par les deux comédiens comme irréalisable en respectant leurs processus créatifs et leurs méthodologies.

Charles Bender :

Faut juste que je souligne quelque chose qui est quand-même assez important, c'est qu'au moment où Madame Mnouchkine a fait son offre, qui est une offre somme toute très généreuse, et qui répond jusqu'à un certain point à une certaine demande qu'on aurait pu faire, c'est des plages où la Cartoucherie était offerte deux mois en avril ou en mai 2019. Pour le temps qu'on a pour monter un spectacle, avec une valeur équivalente ou qui pourrait se rapprocher de ce qui avait déjà été fait avec *Kanata*, c'était à peu près impossible, c'était foncer dans un mur, clairement. Dans le temps qui était présenté, qui serait disponible pour proposer quelque chose comme ça ? A ce moment-là, on ne savait pas encore s'il y avait une souplesse de ce côté-là.

Dave Jennis :

On a eu plusieurs invitations à aller en France. Je me souviens, on a eu des discussions, plusieurs artistes ensemble, parce qu'on a eu une invitation d'Ariane Mnouchkine, à aller à la Cartoucherie, de créer une œuvre, qui serait de nous-mêmes, et qu'on serait tout le monde ensemble... [...]

Et je me souviens, j'ai dit, c'est pas ça le genre de théâtre que je veux faire, c'est pas ça « moi », j'aime beaucoup plus être dans une approche intime avec le public, quelque chose de plus petit. On s'est dit, ce n'est pas ça qu'on veut faire. Si vraiment la Cartoucherie veut du théâtre autochtone, qu'elle nous invite avec nos propres productions, qui sont déjà prêtes pour tourner. [...]

Oui, on pourrait y aller, mais avec nos propres productions, donc ça ne s'est jamais fait. Mais je ne ferme pas la porte avec des compagnie d'Europe, je suis bien ouvert, mais c'est vraiment une question de respect, quand c'est fait avec le désir de partager, de comprendre la culture de l'autre, là je peux m'asseoir et tendre l'oreille et écouter.

Enfin, nous demandions à Maya Cousineau Mollen et à Dave Jenniss leurs positionnements sur la rhétorique universaliste et dépolitisée utilisée dans certains argumentaires. Avec les déclarations sous-entendant l'importance de ne pas faire du théâtre une tribune politique, de la nécessité de se laisser représenter par les autres pour atteindre une certaine objectivité, les intervenants semblent en désaccord. Nous avons pu parler de notion d'autoreprésentation, et de la nécessité de penser les scènes comme représentatives des enjeux de sociétés.

Dave Jenniss :

« Ondinnok » c'est un vieux mot wendat qui veut dire « les désirs secrets de l'âme », tout projet part du plus profond de nous, de nos vérités, de nos tristesses, de nos forces, c'est comme ça qu'on crée nos spectacles. [...] Quand on fait un projet chez Ondinnok on passe par pleins d'émotions, parce qu'on va chercher justement ces vérités, ces faiblesses, ces tristesses là qu'on

a en nous pour créer. [...] Mais c'est ce qui fait peut-être que le théâtre qu'on produit est plus, comment dire, plus vrai, qu'il vient vraiment confronter le spectateur avec ce qu'il voit sur scène

Maya Cousineau Mollen :

Si la politique n'a pas sa place dans l'art, alors pourquoi la politique tue tellement d'artistes ? Il faut se poser la question. Je pense que peut-être que les gens qui viennent de la société qui a colonisé ne sont pas habitués à penser comme ça, mais nous, venant des sociétés qui ont été colonisées, on est amené à un très jeune âge à réfléchir autant d'un bord que de l'autre, et d'en avoir plus conscience. [...]

Si *Ex Machina* s'était remis en question sur son approche, il n'y aurait peut-être pas eu d'affaire *Kanata*. Ça aurait désamorcé tellement de choses, si on les avait laissés faire comme ils font d'habitude, le Théâtre du Soleil. Eux, leur but, c'est d'avoir un échange, une compréhension. De comprendre l'autre, pour mieux le ramener sur scène. [...]

Je pense qu'il y a une hésitation entre la poudre aux yeux et le désir de bien faire. Le gouvernement, c'est peut-être un peu de poudre, mais au niveau de la société ici, ça change. Ce qui a été un choc, sans dire une gifle en pleine face, c'est l'histoire des enfants des pensionnats. Moi j'en avais déjà entendu parler, mais j'avais de la misère à y croire. Quand les médias ont décidé de les sortir, on voit l'influence qu'ils ont, les gens vraiment sont tombés des nues. On a vu des mouvements de sympathie, de la compréhension, j'ai jamais vu autant de t-shirts orange à la fête du Canada... [...]

Esther Landrier :

C'est un problème de consultation dans la démarche de base.

Maya Cousineau Mollen :

Oui, et ça c'est un problème généralisé au Québec. Demander au gouvernement du Québec, HydroQuébec... Là ils commencent un petit peu à comprendre, mais consulter les autochtones, c'est pas dans leur protocole.

Dans le théâtre aussi, il faut s'ouvrir un peu, parce qu'on a des choses intéressantes à échanger. Dans la vision d'un Blanc sur ce qui se passe dans les communautés, il va y avoir des biais, des perceptions, des mauvaises interprétations, il en aura des bonnes aussi. Mais il faut chercher le point de vue de l'autre, arrêter de juger d'un point de vue de colonisateur.

Lors de l'entretien pour Radio-Canada de 2018, Isabelle Picard dressait déjà le même constat, avec cette formule désormais bien connue pour répondre aux défenseurs de l'appropriation : « rien sur nous sans nous » :

Isabelle Picard :

Peut-être dans un premier temps je pense qu'il faut faire preuve de bonne foi, et d'honnêteté intellectuelle, ça serait déjà un bon départ. Je n'ai pas senti ça partout de la part de plusieurs médias. J'ai eu à débattre à la télévision avec un chroniqueur en particulier, ça a été vraiment difficile parce que je ne sentais pas que cette personne avait lu la lettre, on ne parlait même pas de la même chose. Il faut s'informer comme il faut, je pense que c'est la première chose à faire.

Est-ce que j'ai encore envie de parler d'appropriation culturelle ? Est-ce que j'ai déjà parlé d'appropriation culturelle dans le cadre de Kanata ? Moi, non. La ligne n'est pas encore complètement définie, je parlais plus d'une collaboration, d'une main tendue, du « rien sur nous sans nous ». Il y avait ça dans le discours de beaucoup d'autochtone qui ont signé la lettre.

Dans les entretiens réalisés, nous avons trouvé les prémices d'explications à l'emballement de la polémique. La polarité du débat semble s'expliquer par une opposition franche entre deux mondes de théâtre, deux visions opposées pas uniquement des esthétiques théâtrales, mais également du monde et de son ordre. Ce que portent à notre attention les artistes autochtones dans les entretiens, c'est l'absence de compréhension de l'équipe du spectacle, due en partie à une incapacité de comprendre les réalités matérielles des artistes autochtones.

Dave Jenniss :

Je me souviens qu'Ariane Mnouchkine avait dit : « Vous avez juste à demander de l'argent ! » Mais non, ça ne marche pas comme ça, c'est pas si simple que ça, on peut pas demander de l'argent à droite à gauche, et évidemment, on a pas la même notoriété qu'un Robert Lepage, qui en claquant des doigts, le gouvernement du Québec le calque, se garroche sur lui, et lui donne des millions pour produire ses spectacles. Je veux dire, on est dans une autre réalité, on est dans un autre monde. Il y avait tout ça aussi, cette perspective là. Je pense que c'est un réflexe, tellement ancré dans les mœurs des gens comme Ariane Mnouchkine ou Robert Lepage, tout ces grands auteurs, artistes, metteurs en scènes là, allochtones... Il y a encore cette vision du monde, « je peux me permettre de faire ça parce que je suis cette personne là ». Je pense que ça a éveillé beaucoup de choses, je dirai peut-être plus à Robert Lepage qu'à Ariane Mnouchkine, Ariane Mnouchkine ça a été un peu plus difficile, mais je pense que Robert Lepage ça l'a frappé. Il a compris que maintenant, c'était plus difficile de créer des trucs par lui-même....

[...]

On voyait vraiment qu'il y avait une grande marche entre nos visions de métiers d'acteurs, dirigeants ou quoi, un gap entre nous. Ce qui m'a surpris, c'était de voir Robert Lepage qui était là, et son assistant qui prenait des notes. C'est là que tu te rends compte que t'es pas du tout dans le même univers. On parle vraiment de gens sur un piédestal, qui ont cette chance là de pouvoir œuvrer et créer des œuvres quand ils veulent. [...] Et dans le cercle, je sentais qu'il y avait quand même une ouverture d'esprit, un dialogue, une main tendue, mais c'était plus difficile avec Ariane Mnouchkine. On sentait qu'elle avait un peu de la difficulté à comprendre, c'était quoi notre but d'artistes autochtones, c'était comme s'il n'y avait qu'une seule forme de théâtre qui existait, celui qu'elle connaît... C'est pour ça qu'il y a eu des discussions animées, on essayait de faire comprendre qu'on était tanné que ce soit des pays colonialistes qui viennent raconter nos histoires, qu'on était des artistes qui avaient une parole à dire et qu'on était capables de le faire par nous-même.

Maya Cousineau Mollen :

Moi aussi ce qui me chagrine, c'est que dans tout ça, il y a tellement de belles opportunités qui se sont perdues. Si on avait laissé le Théâtre du Soleil fonctionner comme il

fonctionne habituellement, ça aurait pu être beau. Je trouve ça dommage. Ces deux troupes là auraient dû plus s'écouter l'une l'autre...

De plus, cette opposition de deux mondes, non soumis aux mêmes réalités matérielles et méthodologiques, se redouble d'un manque d'écoute, de considération, de la part de l'équipe artistique. Le vécu d'une certaine fermeture, d'un manque de considération, revient dans les témoignages recueillis.

Dave Jenniss :

C'est ce que je reprochais beaucoup au projet *Kanata*, c'est qu'il n'y avait pas eu cette main tendue là pour travailler avec des artisans autochtones. Ça s'est fait comme en catimini, on savait que quelque chose se tramait, on en avait entendu parler, mais ça s'est fait en catimini et le jour où il a été le temps de sortir le texte, ils nous ont demandé de lire le texte pour savoir si c'était bien correct ce qu'ils avaient écrits. Je veux dire, ça ne marche pas comme ça ! Moi ça a été surtout ça mon cheval de bataille, j'expliquais qu'aujourd'hui quand on crée une œuvre, que ce soit sur les autochtones ou sur n'importe quel peuple, il faut quand même un minimum de respect envers les gens qui viennent de ces pays, de ces nations là, et qu'on travaille avec eux pour créer. Je suis sûr et certain que *Kanata* aurait été beaucoup plus fort s'il avait été créé avec des autochtones. On en aurait parlé beaucoup plus et ça aurait été une occasion unique de réconciliation très forte.

Maya Cousineau Mollen :

J'ai compris, ils vont s'installer à côté d'une communauté qui les intéresse, ils commencent à créer des liens, et par la suite, l'histoire se développe. La pièce... Je parlais avec quelqu'un de l'administration, je lui demande, je lui dis : "Pourquoi vous avez pas fait ça ? Pourquoi on vous a pas laissé aller dans les communautés, vous installer, et prendre contact avec nous ? Ça aurait été tellement précieux..." Tu sais, les voir s'installer à Uashat Mani' Utenam, ou à Manawan... Les autochtones c'est pas juste ceux qui sont à Montréal et ceux qui sont à Québec ! Il y a tellement d'autres communautés. Il y a des choses agréables à apprendre avec eux, des moments à vivre.

La personne m'a répondu : "L'agent de liaison, c'était Ex-Machina".

[silence]

Là j'ai compris. Là j'ai tout compris, cette journée-là. Je me suis sentie très mal. Je me sentais mal d'être au Théâtre du Soleil, et de voir qu'ils ont mangé le shitstorm, alors qu'ils ne le méritaient pas. C'est mon impression.

Au Québec, il y a une certaine génération qui a une vision des communautés autochtones qui est biaisée. Ils vont dire "Moi je connais ça les Indiens, laisse moi m'en occuper". Je pense que les gens de Ex-Machina n'y échappent peut-être pas. Je ne les connais pas, je sais pas qui ils sont, mais ils ont peut être une façon de voir les communautés qui a joué contre eux.

[...]

Le problème, pour le dire directement, c'était le type d'approche d'Ex-Machina, selon moi. Parce que cela a sérieusement entravé les perceptions, les approches, et cela a court-circuité la manière de travailler du Théâtre du Soleil. C'est mon analyse.

[...]

Je parlais justement avec un autre ami français, qui est anthropologue. Pour lui, en tant que société dominante, ou qui a colonisé, quand on est capable de se mettre à côté de nos souliers, et qu'on est capable de remettre en questions nos approches, nos manières de faire, on sera capable d'être un meilleur anthropologue. Si on arrive en pensant qu'on a la science infuse, que notre regard est le meilleur, sans jamais se remettre en questions, y'a un sérieux problème. Je pense qu'il faut aussi le faire au Québec. C'est un constat douloureux, mais intéressant à faire.

Isabelle Picard (2018) :

En fait, ce que je trouve dans l'exemple précis de Kanata, ce qui m'a interpellée moi-même et la raison pour laquelle j'ai écrit déjà deux chroniques dans la presse, c'est qu'on prétendait faire une relecture de l'Histoire du Canada à travers le prisme des relations autochtone et allochtones et je ne sentais absolument pas que les autochtones étaient représentés. On est à une époque où on parle énormément de réconciliation, y'a la Commission Vérité Réconciliation, qui a émis 94 appels à l'action, dans tous les domaines, universitaires, médias, etc, et notamment dans les domaines artistiques, et je pense que faire une relecture sans appliquer, je dirai, assez ou convenablement les autochtones, ça m'a chicotté, parce qu'on ne fait pas une relecture, on fait une autre lecture. C'est ce que j'ai senti. Ma sensibilité, c'est là qu'elle s'est déclenchée.

Charles Bender (2018) :

Et il y a aussi l'aspect, le travail d'Ariane Mnouchkine fait un travail extraordinaire de parler souvent au nom de peuple minorisés qui n'ont pas l'occasion de prendre la parole, où qui n'ont pas les infrastructures, qui ne peuvent pas lever la main et dire « J'ai quelque chose à dire ! ». La différence ici étant que là où on en est rendus en tant que peuples autochtones, qu'artistes autochtones, c'est qu'on commence à avoir les outils, la possibilité, la voix, pour dire « On aimerait avoir quelque chose à dire ». Quand on se retrouve dans une position comme celle-là, on a un peu l'impression, et je ne veux pas prêter d'intentions à tout le monde, ni à Ariane Mnouchkine ni à Robert Lepage, évidemment, mais quand ce premier projet là est sorti, on a eu l'impression de se faire dire : « On va raconter l'histoire à votre place », nous autres de dire « Ben non mais on aimerait ça prendre la parole parce qu'on peut », mais, « Non non, on va le faire à votre place, parce qu'on pense pas que vous ayez les compétences pour le faire », et je suis sûr que c'est pas ça qui s'est passé normalement, exactement, mais quelque part le symbole créé autour de ça c'est ça, et c'est pour ça que y'a une réaction très épidermique qui peut sortir de là, parce qu'on a l'impression de se faire dire « On va le dire à ta place, parce que t'es pas tout à fait assez grand pour le dire toi-même ».

[...] Mais les arguments qui ont été servis pour dire que *Kanata* devrait avoir lieu quand même, c'est Ariane Mnouchkine qui a cité des cadres de lois européennes ! Pour dire à des autochtones « On a le droit de le faire parce que les cadres de lois européennes le permettent ». Moi j'ai fait : « Est-ce que tu connais le requerimiento ? C'est exactement ça qui est arrivé quand l'Amérique a été colonisée, c'est des cadres de lois européennes qui ont été forcées à des gens en Amérique, « maintenant que les lois européennes nous l'ont permis, c'est notre territoire ». C'est d'une maladresse, mon dieu... S'il y avait eu des gens impliqués dans le processus, si y'avait du monde

qui avait pu parler avec madame Ariane Mnouchkine, lui dire mais attends ce n'est pas un argument qu'il faut utiliser, tu fonces dans un piège, tu viens d'ouvrir la porte, tu viens de marcher dans un piège à ours, et ton pied va partir avec, ça n'a pas de bon sens. C'est exactement le même genre d'argument d'un colonialisme immense qui vient de nous être servis, on était là, « Attends, on va pas répondre tout de suite parce que sinon on va juste mordre »,

Également, les interrogés semblent s'accorder sur une notion essentielle : les arguments premiers, les contestations originelles, ont été déplacées, remaniés. Le rôle des médias dans l'emballement et la tension de la polémique est une conclusion partagée.

Dave Jenniss :

Toute la question de la censure, c'est ridicule, vraiment. Ça a vraiment pris une proportion un peu trop intense à mon goût. Je me souviens que j'ai passé un été assez difficile, je faisais pleins d'entrevues, on m'appelait beaucoup, c'est comme si je répétais tout le temps la même chose et que ça rentrait pas dans la tête des journalistes, ils me répétaient les mêmes questions... J'expliquais, c'est pas une question de censure, qu'on a jamais demandé aux gens de censurer quoi que ce soit, on a juste fait comprendre qu'on était tanné que ce soit des blancs qui racontent l'histoire des autochtones, et qu'il y a en plus maintenant des compagnies qui existent depuis 35 ans avec Ondinnok, et d'autres au Québec, et que nous, on est là, on aurait pu collaborer avec eux à créer cette œuvre là. Ça aurait été un passage de réconciliation super puissant. Mais ils restaient sur la censure, et qu'on voulait absolument des comédiens autochtones sur scènes, alors que, non.

Maya Cousineau Mollen :

J'étais triste de tout ça, parce que, deux choses : Jamais les autochtones dans ces rencontres là n'ont parlé de censure, de vouloir censurer quelqu'un, parce que comme je le disais souvent, ça fait 400 ans qu'on nous censure, on a pas envie de le faire à d'autres. Et aussi, "appropriation culturelle", c'est pas nous qui l'avons dit. C'est les médias qui nous l'ont mit dans notre bouche, et par la suite on a été entraînés dans tout ça.

[...]

Moi je ne le voyais pas particulièrement comme une appropriation culturelle, j'étais juste, un peu tannée, que ce soit d'autres personnes qui disent notre histoire. Ca on me le remet quelque fois sur le nez, c'est correct.

[...]

Le message a été influencé, déformé, retourné. Il ne se passait pas grand chose cet été là, et les médias se sont emparés du sujet. Ça a amené toutes sortes d'articles. Naturellement, ça a fait frissonner l'hexagone. Le Théâtre a été très coopératif, ils m'envoyaient tous les articles, parce que j'y avais pas accès comme je n'étais pas en France. J'ai même pas osé tous les lire... Il y a vraiment une nuance de dialogue qui a grandement échappé. Avec les médias, on apprend qu'on ne peut pas vraiment user de nuance, parce qu'il y a une limite de temps qui joue contre nous. Il faut vraiment être un pro des communications pour bien passer un message avec un média. S'ils ont un agenda déjà placé, ça va peut être être dur d'amener sa cause comme on le souhaite. C'est un des enjeux.

Je comprends beaucoup plus maintenant les réactions du Théâtre du Soleil, les réactions d'Ariane là dessus. J'aurais sans doute fait la même affaire si j'avais été attaquée comme ça. On m'a reproché mon amitié avec Ariane de bien des côtés, mais je m'en contre fou. Je le mentionne parce que j'ai vraiment vu que ça affectait des gens, c'était comme : "t'es avec nous ou t'es contre nous, si t'es contre nous, on va te rejeter".

Charles Bender (2018) :

Moi je dirai tout de suite en partant que ce qui est extrêmement dommage c'est que personne ne semble se souvenir de ce qui était réellement écrit dans les deux lettres qui avait été envoyées par le groupe qui avait été formé pour demander aux créateurs de *Kanata* d'engager la conversation. Il n'a jamais été question de vouloir censurer ou annuler les représentations dans aucune de ces deux lettres-là, et pourtant, pour une raison ou une autre, le message qui a été lancé et distribué, c'est que c'était ça l'objectif. Ça c'est le problème le plus criant en ce moment je pense dans tout le débat qui a entouré cette pièce. On est rendu qu'on va parler du résultat de la pièce, alors que c'était par rapport au processus qu'on voulait engager un dialogue. C'est dommage parce qu'en ce moment le message ne passe pas du tout. Tout ce qu'on entend c'est qu'il y a des gens qui on essayer de censurer un spectacle alors que ça n'a jamais, jamais été le cas.

Enfin, pour conclure, nous avons demandé aux artistes ce qui, selon eux, avait provoqué un tel emballement. Il y avait, bien sûr, le précédent *SLÀV*, mais qui ne suffisait pas à lui seul à engendrer un tel débat. Avec le recul, peut-être, du temps, nous souhaitions savoir ce qui avait provoqué un tel sursaut de conscience dans la société québécoise, selon ces artistes qui furent au centre des réunions, des communiqués et des structures.

Dave Jenniss :

Je pense que ce qui a fait en sorte que ça a dégénéré, c'est que pour une fois dans l'histoire autochtone, une poignée d'artistes s'est levée et a parlé haut et fort, et a fait branler les assises du temple du théâtre québécois. Et on a touché à un monument qu'est Monsieur Lepage, et ça n'a pas plu à certaines personnes. Même chose pour Madame Mnouchkine. Mais je suis désolé, mais ces gens là... Oui on a beau être des monuments, mais il faut quand même avoir un minimum de respect pour les gens qui sont devant soi.

Maya Cousineau Mollen :

Selon moi, la polémique de Kanata a créé un monstre. Bien involontaire de notre part... Les médias s'emmerdaient, ils ont vu un sujet qui pouvait être croustillant jusqu'à un certain point : les autochtones qui touchaient à l'enfant chéri des québécois, Robert Lepage... Y'avait deux trois ans que cet enjeu là était là je pense.

De notre prise de contact initiale en 2021, aux nombreux appels à des associations et des artistes restés lettres mortes, nous avons ressenti lors de notre présence à Montréal en 2022 une véritable

volonté d'avancer. Nous le disions, l'affaire *Kanata* a certainement augmenté la vigilance des producteurs et des structures institutionnelles théâtrales. Politiquement, les prises de consciences et les opérations de reconnaissances n'ont cessées de se multiplier. Du côté des artistes autochtones interrogés, l'affaire *Kanata* fait désormais partie du passé, et le nombre de projet et de demandes leur étant adressées augmente de manière exponentielle chaque année.

Dave Jenniss :

(parlant des autres personnes présentes au cercle de parole)

On n'a jamais reparlé de ça, mais on est amis, très proches. Sérieusement, je pense que la dernière fois que j'en ai parlé c'était il y a deux ans et demi. Je n'en ai pas reparlé avant aujourd'hui ! [...] Je n'ai rien à ajouter, et oui, j'y pense plus, je pense à d'autres choses maintenant ! *[rires]*

Charles Bender étant quant à lui membre du Comité pour la diversité sur les scènes québécoises, il revient lors de la journée d'étude sur les avancées concernant la présence des diversités sur scène, depuis 2015 (entre deux études menées par le comité) lors de la journée d'étude menée à l'UQAM.

Ce qu'on remarque quand même pour les spectacles qui ont quand même tenu l'affiche dans les derniers cinq ans¹⁶⁶, c'est que il y a eu un changement, il y a eu une avancée qui s'est opérée de ce côté-là. Ça s'est pas fait partout, au niveau des scènes on a un petit peu plus de représentativité mais évidemment ça ne s'est pas encore transféré dans les directions artistiques par exemple, ça ne s'est pas encore transféré au niveau des gens qui travaillent en tant que travailleurs culturels, que ce soit en médiation culturelle, tout ce qui est travail derrière la scène, comme les gens en directions techniques, en conception, donc il y a encore un travail à faire, une ouverture à avoir là. Et de notre côté en tant que compagnie autochtone, j'imagine que Dave va peut-être abonder dans le même sens que moi, nous, ce qu'on se donne comme mandat, parallèle au mandat de faire la création artistique, c'est de monter une relève, c'est de s'assurer qu'il y a des gens sur les communautés, il y a des autochtones qui sont conscients de ça. (Et je vais parler spécifiquement pour les autochtones dans ce cas-ci parce que c'est essentiellement le mandat que ma compagnie se donne donc c'est là où j'ai le plus d'agence.) On s'assure de faire venir le plus de talents autochtones, de jeunes, qui pourraient être intéressés par les arts vivants spécifiquement dans ce cas-ci, pour leur dire : *"Y'a de la place pour vous, venez prendre cette place-là, parce que, si jamais c'est un effet de mode, (je voudrais pas dire quelque chose de grossier mais bon, ça s'est déjà vu dans le passé), ben vous serez déjà dans la place, vous aurez*

¹⁶⁶ Lorsqu'il parle des spectacles qui ont « quand même tenu l'affiche », Charles Bender fait référence au grand nombre de spectacles qui ont du être annulés ou reportés au Québec durant la pandémie de Sars-Cov-19.

déjà pris des positions clefs, et vous serez encore capables de vous assurer qu'il y a une certaine cohérence dans comment on présente les arts vivants au Québec, dans cette province".

On remarque dans son discours une certaine peur d'un « effet de mode », sur lequel nous reviendront dans notre troisième partie. Charles Bender souligne l'importance de placer des artistes issus de la diversité non seulement sur les scènes, mais également dans les postes de direction, de techniques, et à toutes les étapes de la création artistique, afin d'obtenir des milieux plus représentatifs et égalitaires.

CHAPITRE 3 : Plus loin que *Kanata* : repenser les rapports de dominations au théâtre

Cette troisième partie propose une ouverture à la réflexion post-*Kanata*, et, reprenant les arguments entendus lors de notre recherche sur le territoire québécois et dans ces études littéraires, des pistes pour l'émergence d'un théâtre plus inclusif. L'affaire *Kanata* semble avoir agi au Québec comme un agitateur, un accélérateur de prise de conscience dans les milieux artistiques, et surtout dans les sphères qui les financent. Ainsi, et c'est là le postulat de sa recherche doctorale, Sarah-Louise Pelletier-Morin nous confiait-elle penser que l'art théâtral à ceci d'intrinsèque qu'il permet de provoquer des polémiques précisément parce qu'il s'attache à la notion de représentation¹⁶⁷. Au Québec, un corpus de polémiques se dessine, de Wajdi Mouawad à Robert Lepage comme nous l'avons déjà évoqué. Aussi, l'opinion publique s'habitue à ces débats de plus en plus fréquents, lesquels questionnent plus que les milieux théâtraux dont ils sont issus.

¹⁶⁷ Propos issus d'une conversation privés, mais retrouvables également dans l'article « Le théâtre, un art politisé », *op. cit.*, disponible sur : <https://actualites.uqam.ca/2021/theatre-art-politise>

Le regard public : un allié ou un censeur ?

Nous l'évoquions bien plus tôt dans cette recherche, mais lorsque, lors de leurs deux communiqués annonçant l'arrêt du projet, la compagnie Ex Machina et le Théâtre du Soleil ont identifié comme cause de ladite annulation une opinion extérieure et ignorante, alors les limites de la polémique sont devenues floues. Le débat ne se situait alors plus entre deux corps d'artistes, entre les institutionnels Robert Lepage et Ariane Mnouchkine d'un côté, et les alliés autochtones (perçus comme émergents) de l'autre. Un troisième actant fit alors son entrée dans le débat, et sous-tend l'intégralité du débat qui s'en est suivi selon nous : la question du regard du public, d'un regard extérieur, en dehors du dôme des gens de l'art. En nommant dans leurs communiqués une censure communautaire extrémiste, la compagnie Ex Machina et le Théâtre du Soleil n'identifient comme leurs antagonistes dans cette affaire ni les artistes autochtones, ni le système de financement et de production, mais une figure extérieure, surplombante, qui prend ses racines dans l'expression de l'opinion publique sur les réseaux¹⁶⁸. A partir de la fin juillet 2018, la polémique *Kanata* sort donc du triangle Lepage – Mnouchkine – Artistes autochtones pour atteindre d'autres horizons en prenant pour témoin (et coupable ?) les lecteurs des communiqués, et plus globalement, le public. Ainsi, la figure abstraite du public devient tour à tour l'allié, lorsqu'on le prend comme témoin de la censure, et le coupable, lorsqu'il exprime une opinion divergente.

Nous souhaitons revenir sur l'utilisation qui fut faite du public et de son opinion, tantôt allié, tantôt coupable et censeur, en fonction des argumentaires et des utilités qu'il pouvait prendre. Tantôt, le regard du public est la plus belle preuve de la bienveillance de l'équipe artistique, il est le meilleur allié. En témoignent les nombreux témoignages reprenant les logiques discursives « aveugles à la race » : « Je ne vois pas les couleurs », « Je suis venu, j'ai regardé un spectacle, pas la couleur de ses interprètes ». Alors le regard naïf et universaliste d'un public découvrant devient la meilleure preuve d'universalité des représentations. Mais lorsque ce public n'est pas acquis à la cause, lorsque de *public* il devient *contre-public*¹⁶⁹, lorsque d'abonné il devient étranger aux méthodes et aux pratiques du milieu, alors il devient menaçant, ignorant, et profondément trop extrémiste pour avoir voix au chapitre. Son regard extérieur n'est alors plus enviable, plus naïvement horizontal, ne voyant ni les hiérarchies ni les discriminations, mais alors il devient communautaire, excluant.

¹⁶⁸ Le terme de réseau regroupe ici tant les réseaux sociaux présents sur internet que les sphères militantes actives dans la société civile.

¹⁶⁹ La notion de contre-public a été théorisée par Nancy Fraser et reprise par Eric Fassin. Nous en parlons dans notre analyse de la controverse Exhibit B dans la première partie. Voir : Eric Fassin, « L'irruption des contres-publics », in *AOC Médias, op. cit.*

Quand l'identité du public ne peut se penser horizontale, ne peut se penser universelle, quand un contre-public questionne son identité propre et particulière en regard avec les représentations voulues universelles sur la scène, alors son expression par voie de presse ou de réseaux sociaux ne semble plus souhaitable pour des artistes universalistes.

Qui est universel ?

Nous l'avons déjà évoqué grandement, la polémique *Kanata* fut le catalyseur de nombreuses réflexions sur les questions identitaires, de représentations et de visibilité. L'un des arguments majeurs de l'équipe de création, nous l'évoquions dans le chapitre précédent, fut celui de l'universalisme des représentations et de la possibilité, à travers l'art théâtral, de représenter à partir d'un récit précis l'intégralité de ceux de l'humanité.

Ainsi, tout en alertant sur les dictatures des communautarismes, les défenseurs de *Kanata* prônent un universalisme des vécus, fortement ancré dans des valeurs d'égalité républicaines européennes. On voit alors l'affaire être utilisée dans une multitude d'argumentaires, politiques, sociologiques ou esthétiques, servant d'exemple idéal pour illustrer la crainte et le danger des censures communautaires. Dans cette partie, nous souhaitons relayer ces arguments universalistes, qui prennent *Kanata* comme terre d'appuis pour leurs démonstrations, afin de saisir de quoi *Kanata* est devenu l'alerte dans ces milieux de pensée.

Nous citerons en premier lieu les travaux récents de l'universitaire Isabelle Barberis, qui trouva dans l'affaire *Kanata* l'exemple parfait pour développer une pensée universitaire s'opposant aux nouvelles études décoloniales et de genre, qu'elle juge reproductrices des inégalités, allant jusqu'à questionner leurs rôles dans l'émancipation de chacun. L'affirmation identitaire, dont nous parlions dans cette recherche sur le plan théâtral, serait alors un frein à la libération globale de tous, qui passerait alors par une universalisation et une pensée du bien commun.

L'affaire de la pièce de théâtre *Kanata* montre la complexification actuelle de ces processus et de leur analyse: les pressions, à la fois diffuses et violentes, qui se sont exercées contre le spectacle de Robert Lepage et Ariane Mnouchkine, et ont, au titre de la réparation coloniale canadienne, failli faire annuler le spectacle, ne sont pas véritablement qualifiables de censure tandis que, du côté des accusateurs, il est plus fréquent de voir les organisations décoloniales et indigénistes qualifiées de « militantisme » et de « lobbying » que de « propagande »¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Isabelle Barbéris, « Culture : peut-on parler de « propagande ? », in *Revue des deux mondes, L'idéologie au cœur de l'université*, mai 2019. [en ligne], consulté le 14/06/2021, disponible sur : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2019/04/Culture-peut-on-parler-de-propagande.pdf>

Qualifiant d'« associations et militants de la cause indigéniste canadienne »¹⁷¹ les « détracteurs » du projet *Kanata*, la chercheuse revient dans son dernier ouvrage, *L'art du politiquement correct*¹⁷², sur les affaires *SLÀV* et *Kanata*, et analyse comment la multiplication des identités individuelles permet au capitalisme et au libéralisme intellectuel de gagner du terrain, et d'exploiter toutes les revendications afin d'en tirer profit. L'art aurait alors pour fonction de dresser des terrains de résistance, des espaces de subversion, ou la lutte contre les conformismes « wokistes » deviendrait les centres de divergences.

L'extension du politiquement correct au domaine de l'art contemporain résulte de raccourcis, de réductions et d'impensés en matière de représentation de la « diversité ». [...] Dans ce contexte anthropologique nouveau, celui du postmodernisme, du capitalisme cognitif et de la culture performative, l'art perd sa fonction de contre-pouvoir, voire risque de se confondre avec l'instance même du pouvoir¹⁷³.

Notons que l'ouvrage d'Isabelle Barbéris est d'ailleurs recommandé sur le site officiel du Théâtre du Soleil et disponible dans sa librairie¹⁷⁴. L'autrice s'exprimera également sur la polémique suivante, portant sur la présence de *blackface* dans la mise en scène à la Sorbonne des *Suppliantes* d'Eschyle, ou elle dresse une histoire de la polémique *Kanata* sur laquelle nous souhaitons ici revenir.

Il s'était déjà passé quelque chose de similaire cet été, lorsque Robert Lepage et Ariane Mnouchkine ont failli annuler « *Kanata* » : des voix, relayées en France de manière virulente par les artistes décoloniaux, avaient dénoncé l'absence d'autochtones dans la distribution de ce spectacle sur l'histoire du Canada. L'intimidation a marché, puisque le Conseil des arts du Canada a décidé de ne plus financer la pièce, ce qui a porté un coup terrible au projet. Cela alors même que les metteurs en scène ont rencontré leurs détracteurs, et ont levé le doute sur leurs intentions, qui étaient tout sauf racistes. Le scénario est toujours le même : des procès d'intention qui évacuent complètement le propos et surtout la forme de l'œuvre - bref le sujet même de l'art - au profit d'obsessions sur l'appartenance ethnique de l'auteur ou de l'interprète : ce fut le cas pour *Exhibit B*, parmi d'autres exemples, très nombreux¹⁷⁵.

¹⁷¹ Isabelle Barbéris, *ibid.*

¹⁷² Isabelle Barbéris, *L'art du politiquement correct : sur le nouvel académisme anticulturel*, Paris, PUF, 2019.

¹⁷³ Isabelle Barbéris, *ibid.*

¹⁷⁴ Site officiel du Théâtre du Soleil, « Autour des spectacles ; Livres » [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/editionen/l-art-du-politiquement-correct-1940>

¹⁷⁵ Paul Sugy, « Isabelle Barbéris: « Eschyle censuré, ou quand la moralisation de l'art tourne au grotesque » », in *Le Figaro*, 28/03/2019.

Nous l'avons vu tout au long de notre recherche, l'affaire *Kanata* semble être pourtant bien plus complexe que l'énonce la chercheuse dans ces nombreuses interventions. Isabelle Barbéris parle du retrait du financement du Conseil des arts du Canada comme d'une des raisons du retrait du projet. Nous avons vu plus tôt dans notre recherche que ce retrait économique est en réalité plus délicat à identifier et à nommer comme cause de l'abandon du projet. Nous ne souhaitons pas ici ériger une vérité fondamentale, mais les propos d'Isabelle Barbéris ont sans aucun doute participés à la motivation de cette recherche de terrain, tant nous pensions nécessaire de rétablir les faits et de rappeler les enjeux de la controverse. Si les médias furent mis au centre des coupables de l'affaire par beaucoup, et partiellement à raison, dû à leurs capacités de déformations et de propagations des informations, il semble important de noter à ce point de notre recherche qu'ils ne furent pas utilisés uniquement par une censure communautaire et anonyme comme souvent énoncé, mais également par des personnalités émérites elles-mêmes. Usant de leurs renommées et de leurs plumes, les universitaires, chercheurs, journalistes et autres chroniqueurs furent également nombreux à s'exprimer, parfois avec des approximations et des erreurs, sur le net et dans les journaux.

Isabelle Barbéris est loin d'être la seule à s'inscrire dans le courant de pensée de l'universalisme républicain, et on citera également d'autres ouvrages s'attachant à démontrer ce que la notion d'appropriation culturelle porte de dangereux pour l'identité, la culture et la stabilité des structures telles que nous les connaissons.

La célébration de la « diversité » des identités s'inscrit dans la logique du ghetto nouveau, entendu comme forteresse, et où la race n'est qu'un modèle parmi d'autres pour justifier un système de division¹⁷⁶.

L'ouvrage de Laurent Dubreuil, *La dictature des identités*, s'inscrit dans la suite d'Isabelle Barbéris et revient sur un corpus d'affaires, principalement aux Etats-Unis d'Amérique, dans lesquels la notion d'appropriation culturelle fut employée. L'auteur adopte une posture critique, visant à remettre en question la légitimité de la notion, perçue comme abusive et hors-sol.

Au sein même des populations autochtones, qui, nous le savons, ne sont pas un groupe homogène, quelques voix s'élevèrent, contredisant les demandes du collectif signataire des lettres dans *Le Devoir*. C'est le cas notamment de Maya Cousineau, que nous entendions mitigée dans le chapitre

¹⁷⁶ Laurent Dubreuil, *La dictature des identités*, coll. « le débat », Gallimard, 2019, pp. 128

II de cette recherche. C'est également le cas de Floyd Favel, entretenu par Adèle Beuchot-Costet au sujet de l'universalisme et du désaccord profond avec la lettre ouverte.

F. Floyd : Le fait est qu'un groupe d'Autochtones a donné la permission et qu'un plus grand groupe d'Autochtones n'était pas d'accord avec cela, et a noyé ces premières voix consentantes. Pourquoi ? Le groupe plus nombreux a-t-il présumé qu'il était meilleur, mieux informé que le petit groupe qui avait donné sa permission ? Je pense que du racisme entre Autochtones était à l'œuvre ici. Il s'agissait d'Indiens blancs privilégiés contre des Indiens bruns, pauvres. C'était contraire à l'éthique et inacceptable. [...]

A. Beuchot-Croset : Avez-vous l'impression que les signataires de la lettre du Devoir ont en quelque sorte monopolisé la légitimité des voix autochtones ?

F. Floyd : Oui absolument, les signataires ont monopolisé les voix autochtones et ils ne représentaient qu'eux-mêmes. Qui les a nommé.e.s gardien-ne-s des voix autochtones? [...] Les signataires étaient principalement des voix autochtones urbaines ayant un lien lointain avec une communauté autochtone. Des privilégiés comme beaucoup d'autres, qui reçoivent des subventions fédérales et provinciales. Donc une partie de leur colère, je pense, était fondée sur des considérations économiques, sur la protection de leurs propres intérêts économiques¹⁷⁷.

La critique de Favel est intéressante dans la mesure où elle crée la possibilité d'un discours théâtral autochtone compatible avec les valeurs d'universalisme prônées par Mnouchkine et Lepage, et ainsi la possibilité d'existence de projet collaboratifs de cette nature. Dans ce discours, se profile la possibilité d'une solidarité internationale, portée par différent-e-s intervenant-e-s, autochtones et non-autochtones, qui, à notre sens, esquisse la possibilité d'un avenir théâtral vraiment multiculturel avec une liberté de création partagée¹⁷⁸.

Dans son travail, Adèle Beuchot-Costet permet de mettre en lumière les failles du discours et des revendications autochtones telles qu'exprimées en 2018. Cet extrait permet de resituer le discours des signataires de la lettre comme non représentatif d'une majorité de pensée dans les milieux autochtones de l'époque. Selon Adèle Beuchot-Costet, cette donnée permettrait de tendre vers un universalisme, peut-être pas comme évoqué par les chercheurs blancs nommés plus tôt, mais vers un universalisme décolonisé, multiculturel, où les identités ne pourraient plus être utilisées comme conditions aux représentations.

¹⁷⁷ Floyd Flavel, entretenu par Adèle Beuchot – Costet, *op. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

Face au développement des pensées républicaines universalistes, un certain courant de la sociologie et des recherches universitaires remet en cause cet aveuglement à la race et ce relativisme absolu constitutif, semblerait-il, de l'identité française majoritaire. On citera notamment Eric et Didier Fassin, dans l'ouvrage *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, dans lequel ils reviennent, entre-autres, aux côtés de nombreux auteurs et autrices, sur l'opposition convenue entre antiracisme décolonial et universalisme républicain color-blind. Eric Fassin revient notamment sur la logique discursive des mouvements universalistes à penser l'antiracisme *color-conscious* comme un « nouveau racisme », où le fait de penser les discriminations raciales reviendrait à réhabiliter le racisme.

[...] C'est qu'on oppose l'identité à l'identité : en effet, « c'est avec les armes du Volkgeist » que l'anticolonialisme « a combattu les méfaits de l'éthnocentrisme ». En conséquence, « l'antiracisme d'aujourd'hui ressemble au racisme d'hier »¹⁷⁹. L'ennemi principal pour la pensée républicaine, c'est donc, encore et toujours, le culturalisme – qu'on l'appelle différentialisme, relativisme ou communautarisme¹⁸⁰.

Nous souhaitons ici revenir sur cette pensée toujours mouvante et en constante analyse dans les études sur le sujet, car ce glissement discursif nous semble très présent dans les argumentaires des équipes artistes de *Kanata*. Comme nous l'avons vu, tant Ariane Mnouchkine que Robert Lepage sont tout deux issus d'une sphère artistique privilégiée, en pleine possession des moyens de la représentation et ancrés très fortement dans un travail de l'identité. Pour le Théâtre du Soleil en particulier, la rhétorique universaliste est constitutive du travail, et la mise en perspective des identités du monde global est le pilier central des créations théâtrales depuis la création de la troupe.

Nous souhaitons également dans cette partie évoquer le travail de Rustom Bharucha, qui revient lors du colloque *Creating for The Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*¹⁸¹ sur les principaux arguments d'Ariane Mnouchkine et de Robert Lepage, en les questionnant de par sa position de dramaturge.

¹⁷⁹ Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987.

¹⁸⁰ Éric Fassin, « 6. Aveugles à la race ou au racisme ? Une approche stratégique », Éric Fassin éd., *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. La Découverte, 2006, pp. 106-130.

¹⁸¹ Claudio Longhi, Daniele Vianello, III Eastap Conference European Association For The Study Of Theatre And Performance, *Creating for The Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, 2020.

To avoid trivialization, it should be fairly obvious that we are not dealing here with any kind of continuum with earlier intercultural experiments, such as Mnouchkine's *Agammemnon* in *Kathakali* or *Richard 11* in Kabuki, Noh, and Bunraku. These earlier adaptations of time-tested classics in the Western canon through non-Western performance traditions are not the issue in *Kanata*.

To return to the trivialization of the controversy, it does not make sense to argue, as Mnouchkine does, that, «You don't have to be Danish to play Hamlet», thereby justifying her artistic (and ethical) choice that the Indigenous can be played by non-Indigenous actors. This is not a pertinent argument, to my mind, because Hamlet is, in essence, a fictional character, whose vacillations «to be or not to be» have the capacity to resonate across theatrical borders and genres.

In order to activate decolonial options in the intercultural domain of contemporary theatre, it will be necessary above all to put into practice the principle of hospitality by opening the doors of the theatre to the interventions of foreigners and strangers, those anonymous individuals whom we pass by on the streets in our everyday lives, but whom we have yet to invite to our homes for a meal or a shared collaboration in the theatre.

Instead of barricading the theatre within the territorial claims and safe confines of expertise and entitlement, it would be more productive to open its doors to new modes of perception and learning, thereby activating a renewed sense of vulnerability and humility¹⁸².

La position soutenue et analytique de l'auteur nous permet de requestionner les arguments des institutionnelles structures telles que celle du Théâtre du Soleil et Ex Machina. Nous l'avons vu, bien souvent, les rhétoriques d'un art insoumis aux logiques de discriminations et de responsabilités des metteurs en scènes trouvent leur écho dans certains travaux scientifiques contemporains. Regarder du côté, non pas seulement des études décoloniales, mais également des chercheurs étrangers et non issus des majorités identitaires des pays qui produisent les polémiques, permet de décentrer notre regard dans le cadre de cette recherche.

¹⁸² Rustom Bharucha, "Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present", in *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, *Arti della Performance: orizzonti e culture*, n. 13, 2021.

De la difficulté d'être dominé et dominant

Nous étudions précédemment comment l'identité du Théâtre du Soleil et l'historique du travail d'Ariane Mnouchkine avaient certainement été des pierres angulaires de la polémique. Lors de notre année d'étude au Québec, il nous est apparu plus clairement une autre dimension identitaire majeure dans l'emballage *Kanata* : celle du nationalisme québécois et de la difficile question de l'appartenance ressentie par les habitants de cette province du Canada.

En effet, si le spectacle fut joué en Europe, c'est bien une équipe artistique majoritairement québécoise qui s'empara de l'écriture et de la création du projet. Maya Cousineau Mollen nous faisait part de ses pensées sur le sujet lors de nos entretiens, et attirait notre attention sur le potentiel réflexe identitaire qui avait pu opérer dans la prise de position de l'équipe d'Ex Machina.

Au Québec, il y a une certaine génération qui a une vision des communautés autochtones qui est biaisée. Ils vont dire "Moi je connais ça les Indiens, laisse moi m'en occuper". Je pense que les gens de Ex-Machina n'y échappent peut-être pas. Je ne les connais pas, je sais pas qui ils sont, mais ils ont peut être une façon de voir les communautés qui a joué contre eux. [...]

Moi je pense que le gros de la responsabilité est porté par Ex-Machina. Je me sens à l'aise de le dire, parce qu'il y a eu une entrevue en décembre 2019, dans laquelle le journaliste revient là dessus, et Robert Lepage admet qu'il y a eu des erreurs de la part de ses collaborateurs. Je suis contente de l'entendre dire ça, parce que je me sens à l'aise de vivre avec ce que j'ai compris au Théâtre du Soleil¹⁸³.

En vivant à Montréal / Tio'tia:ke pendant un an et en rencontrant un grand nombre de citoyens québécois, nous avons pu comprendre petit à petit qu'il existe, aujourd'hui encore, au Québec, une forte méfiance à l'égard de la notion de discrimination.

Lorsqu'à la fin de la Guerre de Sept-Ans, la Nouvelle-France est cédée à la Grande Bretagne par le Traité de Paris de 1763, celle-ci devient alors la province de Québec, qui rejoint alors le reste du Canada sous la régence Britannique. En 1867 est formé l'actuel dominion du Canada. Dès lors, la province du Québec, seule province francophone du Canada, bénéficiera d'un statut et d'une considération particulière dans le pays et dans le monde. On voit se dessiner les contours d'une lutte pour l'indépendance, nombre de québécois vivant au quotidien la discrimination et l'ostracisation. On citera notamment le cas célèbre de l'invective « Speak White ! » à la direction d'Henri Bourassa, le 12

¹⁸³ Maya Cousineau Mollen, entretien disponible en annexe.

octobre 1889 lors d'un débat à la Chambre des communes du Canada. De la part de canadien anglophones, ce reproche lors de sa tentative de s'exprimer en français sonne comme une intimidation, dressant un parallèle entre la situation des québécois francophones et des personnes noirs américaines lors de la ségrégation. On souligne également l'initiative en 1897 d'Alphonse Desjardins de permettre aux populations francophones québécoises d'instaurer un système bancaire accessible pour ces communautés, souvent refusées ou endettées par des banques anglophones et conservatrices jusqu'alors.

Ces discriminations vécues par les québécois donnèrent lieu à de nombreuses initiatives indépendantistes, tant artistiques que politiques. Le Front de Libération du Québec est créé au cours de l'année 1963, prônant un militantisme direct et une insurrection, au profit d'une indépendantisation du Québec. L'expression « speak white » fut reprise par la dramaturge et poétesse Michèle Lalonde en 1968, avec l'écriture et la récitation d'un poème devenu célèbre, pour soutenir le mouvement felquiste.

L'émergence d'un mouvement indépendantiste se synchronise avec le développement de politiques sociales et culturelles dans les années 1960 communément appelé la période de la « Révolution tranquille ». On note un véritable développement de la culture, de l'enseignement et de la politique de la province, qui mènera à l'élection en 1976 du Parti québécois. A la suite de quoi se consolidera l'identité et la particularité québécoise, notamment à travers la tenue des deux référendums sur l'indépendance du Québec en 1980 et 1995.

Ce rapide point historique ne permet pas de saisir toute la complexité de l'identité québécoise aujourd'hui, qui par ailleurs se trouve à nouveau modifiée par la présence d'une nouvelle génération marquée par les échecs référendaires et par la mondialisation des mentalités. Nous souhaitons cependant y revenir, car la génération d'artistes dont fait partie Robert Lepage semble habitée par ces notions de luttes pour la reconnaissance des discriminations et pour la libération. Dans son spectacle 887, Robert Lepage revenait sur le combat des « Français d'Amérique », sur les années 60 et sur le poème de Michèle Lalonde¹⁸⁴. Il est certain que, comme nous indiquait Maya Cousineau Mollen, l'histoire de la discrimination québécoise joua un rôle dans la perception des enjeux de la part de l'équipe artistique. Si les nouveaux mouvements de réconciliation permettent de faire entendre la voix des traumatismes autochtones aujourd'hui, il existe au Québec une génération qui peine à reconnaître son privilège et sa propension dominante, alors même que constituant la majorité blanche des « québécois de souche », précisément dû à ce passé de souffrance. S'identifiant comme la minorité

¹⁸⁴ Daniel Morvan, « Lepage, la mémoire et le temps québécois », in Ouest France, 2015, [en ligne], consulté le 15/06/2022, disponible sur : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/lepage-la-memoire-et-le-temps-quebecois-3212756>

discriminée, il est difficile pour nombre de québécois de s'identifier et de se reconnaître comme dominant. La possibilité contradictoire d'être tour à tour l'opresseur et l'oppressé peine à se faire entendre, dans une province qui adopta pendant quelques décennies une position de lutte contre la domination culturelle anglophone. A l'instar du poème « Speak White », on pourra citer en exemple la conception des québécois comme des « Nègres blancs d'Amérique », attribuée à Pierre Vallières¹⁸⁵ en 1968, qui, une nouvelle fois, par métaphore, usa de la notion de négritude comme d'une notion globalisante de la domination¹⁸⁶, et dressa un pont entre la situation des québécois et celle des personnes noires d'Amérique.

Cette dimension de l'identité québécoise nous semblait indispensable à prendre en compte dans notre analyse de la polémique *Kanata*. Loin d'en être l'unique cause ou conséquence, nous la découvriâmes lors de notre résidence au Québec, et elle nous sembla alors centrale à évoquer et à garder à l'esprit ici, alors même qu'elle nous parut totalement omise dans les études ou articles précédents que nous avons pu lire jusqu'alors.

¹⁸⁵ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, 1968, Editions Parti pris, pp. 542

¹⁸⁶ Aimé Césaire reconnaîtra, dans son *Discours sur la Négritude* en 1987, que Pierre Vallières semblait avoir saisi en profondeur la notion de négritude, qui dépasse selon lui la question de la couleur de peau pour s'intéresser davantage à des questions de domination et d'exploitation. Voir Gilles Dupuis, « De *Peau noire, masques blancs* à *Nègres blancs d'Amérique* », in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 33, No. 2 (2018), University of Nebraska Press, pp. 136-146

La liberté de création et d'expression : un combat au souvenir difficile

Une autre dimension historique périphérique que nous souhaitons aborder dans cette troisième partie comme ayant pu être agitatrice de la polémique, fut la blessure encore très présente en 2018 dans les esprits des artistes français des attentats de 2015. En effet, en nous penchant plus amplement sur le contexte de création observé au Québec, nous réalisons alors l'importante place que semble avoir pris, insidieusement, le souvenir de novembre et janvier 2015 dans les espaces artistiques français. En discutant avec des artistes québécois en 2022, nous prenions conscience que la notion de liberté d'expression et de création s'est imposée dans les esprits français avec violence depuis 2015, et nous réalisons que, peut-être, l'émotion *Kanata* pouvait également s'expliquer à travers ce prisme.

Rappelons brièvement les faits.

Le 7 janvier 2015, une attaque terroriste islamiste frappe les bureaux de la rédaction du journal Charlie Hebdo, au cours de laquelle furent fait 12 morts et 11 blessés. L'attentat est revendiqué le 14 janvier par l'organisation Al-Qaïda, prônant que « l'opération est le résultat de la menace du Cheikh Oussama, qui avait averti l'Occident des conséquences de la persistance du blasphème contre les valeurs sacrées des musulmans »¹⁸⁷.

Les 8 et 9 janvier 2015, un homme du nom de Amedy Coulibaly blesse des employés municipaux de la ville de Montrouge, puis prend en otage les clients d'une superette casher de la Porte de Vincennes.

Le 13 novembre 2015, une série d'attentats-suicides, revendiqués par l'état terroriste islamique Daech, frappe Paris. Le stade de France, environ six bars situés dans le 10^{ème} et le 11^{ème} arrondissement, ainsi que la salle de spectacle Le Bataclan sont visés. La totalité des victimes s'élève à 130 morts en une soirée.

Cette série d'attentats en 2015, résumés ici brièvement, frappe la France et déchaîne les chroniques et les nouvelles pendant des mois. Par essence, ces attaques furent destinées à instiguer la terreur. Cependant, à travers l'attaque de lieux de divertissements (bars, salles de concerts, stades de football) et de production artistiques (Charlie Hebdo), l'opinion publique se sent menacée jusque dans ses fondements et dans ses plus simples activités.

L'attaque des locaux de Charlie Hebdo nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre recherche. Il fut admis que la cible ne fut pas choisie au hasard : le journal satirique caricaturait

¹⁸⁷ « Al Qaeda Source: AQAP Directed Paris Attack » [archive], in *The Intercept*, 9 janvier 2015.

régulièrement l'état islamique et la religion musulmane dans son ensemble. C'est notamment le cas en 2006, lorsqu'ils publient des caricatures du prophète Mahomet, ou en 2011, avec la publication d'un numéro spécial nommé « Charia Hebdo ». Jusqu'à la publication du journal au matin des attentats et à la présentation des vœux sur Twitter quelques minutes avant l'attaque, le journal prenait pour cible les extrémistes religieux à l'aide de caricatures et d'humour noir. Depuis 2013, le dessinateur Charb figurait notamment dans la liste des personnalités occidentales recherchées mortes ou vives par Al-Qaïda pour « crime contre l'islam ».

Les attentats contre le journal, et à leur suite toutes les autres attaques perpétrées en 2015 sont venues questionner en France la notion de la liberté d'expression et de création. Notions indiscutables au lendemain des attentats, l'idée que l'on puisse mourir pour des idées, ou ici, des dessins, de l'art, était in-compréhensible. Il devenait alors un droit de pouvoir tout dire, tout écrire, et même un devoir de le faire, au nom de la liberté absolue de l'art et de l'expression. Les vagues de solidarité et de soutien avec le journal et la notion de liberté d'expression se sont alors fait ressentir, difficilement questionnable à la vue de l'émotion traumatique légitime qui secoua la France en 2015.

Ariane Mnouchkine elle-même fut une pionnière des soutiens au journal lors des marches et des événements commémoratifs qui s'en sont suivis en 2015. A la tête de la « Marche Républicaine » du 11 janvier 2015, flotte une poupée marionnette dont le Théâtre du Soleil a le secret, nommée « Marianne »¹⁸⁸, conduite par la dramaturge elle-même. Jusqu'en septembre 2020¹⁸⁹, l'artiste montrera un soutien sans faille au journal et à leurs volontés de publier des caricatures, portant la notion de liberté très près du cœur et des communiqués.

Nous souhaitons revenir rapidement sur ce souvenir difficile dans cette partie de notre recherche, pour ouvrir notre analyse au-delà des frontières des revendications conscientes qui sont apparues dans l'affaire *Kanata*, et pour aller s'intéresser aux possibles inconscients qui furent également ébranlés. En effet, à aucun moment ne fut nommé explicitement par les équipes artistes un lien quelconque avec les attentats de 2015 dans le cas de *Kanata*. Cependant, nous ouvrons ici notre réflexion à la possibilité qu'Ariane Mnouchkine et l'équipe du Théâtre du Soleil furent possiblement

¹⁸⁸ Anne Brigaudeau, « La marche républicaine nous fait prendre conscience que le collectif est indispensable » in France Télévision, 12/01/2015, [en ligne], consulté le 18/04/2021, disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/economie/medias/charlie-hebdo/la-marche-republicaine-nous-fait-prendre-conscience-que-le-collectif-est-indispensable_794875.html

¹⁸⁹ Tribune Collective, « « Charlie Hebdo » : « Nous ne vous laisserons pas seuls » », in Le Monde, 13/09/2020, [en ligne] consulté le 16/09/2021, disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/09/13/charlie-hebdo-nous-ne-vous-laisserons-pas-seuls_6052008_3232.html?utm_campaign=Lehuit&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR28ggK6GzBHWSAZKwYNVGQ6N8Sllx7XqmdCa3npet_sclRl1IX3g682QgU

traversés par leurs souvenirs de cette menace à la liberté, et peut-être que certaines réactions tenaient alors plus du réflexe que de la véritable volonté.

Il est certain quoi qu'il advienne que la mémoire des attentats est encore aujourd'hui très présente dans les esprits des créateurs français, qui plus est lorsqu'ils s'engagent sur le terrain des idées au-delà de l'artistique, et que cette nécessité revendicatrice de pouvoir tout dire et tout créer ne saurait être mise en côté dans nos analyses.

Appropriation, ou universalisation culturelle ?

Ainsi, dès les premiers communiqués de Ex-Machina ou du Théâtre du Soleil, jusqu'au montage et à la diffusion du documentaire d'Hélène Choquette, le détour par la culture de l'autre est la clé à la compréhension de soi-même. *D'appropriation*, il s'agit ici finalement plus d'un phénomène *d'universalisation*, permettant de globaliser les vécus particuliers, et d'en faire des réservoirs où chacun peut trouver un peu de soi-même. En utilisant la question de la représentation de l'altérité, propre à l'art théâtral, on peut donc s'identifier à tous, résonner avec tous les récits, et la culture mondiale devient un tout, mettant sur les mêmes plans toutes les histoires de dominations et d'oppressions.

Dans cette partie, nous souhaitons revenir sur la notion d'appropriation culturelle mobilisée à de nombreuses reprises dans la controverse. Apportée dans le débat en premier lieu par les médias et le Théâtre du Soleil¹⁹⁰, cette notion souffre de contours flous, de définitions variables, et peine à trouver une constance dans les théories et les discours qui y ont recours.

Le terme d'appropriation culturelle décrit, selon l'Oxford Reference, la prise de contrôle des formes artistiques, créatives, des thèmes et/ou des pratiques d'un groupe culturel sur un autre. Cette notion transporte des connotations d'exploitation et de dominance¹⁹¹.

La notion peut être mise en parallèle avec la notion de colonialisme culturel, qui lui précéda, et qui évoque plus rapidement la dimension politique de la domination en jeu dans l'appropriation culturelle. En effet, l'une des critiques principales faite à cette notion, réside dans l'idée *d'interculturalité*, qui voudrait que par essence les cultures soient perméables et promptes à s'entre influencer et nourrir. Selon Richard A. Rogers dans son article « From Cultural Exchange to Transculturation : A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation »¹⁹² publié en 2006, les actes d'appropriations culturelles pourraient être classés en quatre catégories : échange,

¹⁹⁰ Joëlle Gayot, « Ariane Mnouchkine "Les cultures ne sont les propriétés de personne" », in *Telerama*, septembre 2018, [en ligne], consulté le 12/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/ariane-mnouchkine-les-cultures-ne-sont-les-proprietes-de-personne-4263>

¹⁹¹ "A term used to describe the taking over of creative or artistic forms, themes, or practices by one cultural group from another. It is in general used to describe Western appropriations of non-Western or non-white forms, and carries connotations of exploitation and dominance." "cultural appropriation" in *The Concise Oxford Companion to English Literature*, traduction libre de l'auteur.

¹⁹² Richard A. Rogers, « From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation », in , 2006, [en ligne], consulté le 12/06/2022, disponible sur : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>

domination, exploitation et transculturation¹⁹³. Cette pensée en catégories pourrait permettre de mieux saisir la notion d'appropriation culturelle, difficilement analysable sans prise en compte des contextes sociaux et culturels dans lesquels elle s'exprime.

Une fois de plus, nous rappelons maintenant que la notion ne fut pas évoquée par les artistes autochtones signataires, et que le débat initial portait davantage sur la production de récits situés une nouvelle fois du point de vue dominant. La première mention de la notion d'appropriation culturelle dans le cadre de cette controverse semble être apparue dans le premier communiqué sur l'annulation posté par la compagnie Ex Machina, à date du 26 juillet 2018, sous la formule : « Au-delà de cette troublante situation, il nous faudra bien, tôt ou tard, tenter de comprendre, calmement et ensemble, ce que sont fondamentalement l'appropriation culturelle et le droit à une expression artistique libre. »¹⁹⁴. Cette notion fut reprise par les médias, avec notamment l'article paru dans le journal *Le Devoir* dès le lendemain titré « Le spectacle *Kanata* ne vivra pas »¹⁹⁵, de Jérôme Delgado. Le terme fut ensuite repris et discuté par Michel Nadeau dans son communiqué¹⁹⁶, puis par les différents journalistes lors des entretiens avec l'équipe de création. On citera notamment l'article du 17 décembre 2018 dans *Le Monde*, ou encore celui de septembre 2018 dans *Télérama*, qui questionnent longuement Ariane Mnouchkine et Robert Lepage sur la notion. Aucune occurrence de la notion n'apparaît dans les lettres collectives adressées par les artistes autochtones durant les échanges médiatiques. Dans la lettre ouverte de Yves Sioui Durand et Catherine Joncas, fondateurs de la compagnie Ondinnok, on retrouve plutôt les notions de « réappropriation de nos cultures », de « réconciliation » et de « décolonisation ».

Que s'est-il donc joué, autour de la polémique *Kanata*, à partir de cette notion d'appropriation culturelle ? *Kanata* était-il le terrain d'une appropriation, d'une possession, d'une accapitation, ou d'une autre logique de domination, ayant plutôt à voir avec la notion de mondialisation des récits ?

En effet, parmi les arguments principaux du Théâtre du Soleil et de Robert Lepage, on retrouve cet argument récurrent de la nécessité des voyages des cultures, des emprunts et des déplacements. Dans les lettres d'Ariane Mnouchkine, elle statue qu'elle souhaitait que les artistes autochtones lui adressent : « Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire ». Il s'agissait moins de s'approprier en disant « Cette

¹⁹³ Richard A. Rogers, *ibid.*

¹⁹⁴ Ex Machina, *op cit.*

¹⁹⁵ Jérôme Delgado, « Le spectacle *Kanata* ne vivra pas », in *Le Devoir*, 2018, [en ligne], consulté le 12/06/2022, disponible sur :

<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/533212/kanata#:~:text=Le%20diff%C3%A9rend%20avec%20les%20communaut%C3%A9s,amen%C3%A9%20%C3%A0%20prendre%20cette%20d%C3%A9cision>

¹⁹⁶ Michel Nadeau, « A propos de l'annulation de *Kanata* » in Site officiel du Théâtre du Soleil, 2018, [en ligne], consulté le 13/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/a-propos-de-l-annulation-de-kanata-4259>

histoire, c'est *la nôtre* », que d'universaliser les vécus, en globalisant les souffrances et les traumatismes : « C'est histoire, c'est *la même* que la nôtre ». L'intégralité du documentaire d'Hélène Choquette est basée sur cette rhétorique globalisante, faisant des particularismes de la situation autochtone au Québec, pourtant essentiel à la compréhension des enjeux de réconciliation, comme nous l'évoquions plus tôt, des généralités sur l'ensemble de l'humanité. Ainsi, en universalisant, en dépassant les contextes des identités, les équipes artistiques de *Kanata* ont rendu les récits autochtones porteurs de toutes les situations d'oppressions du monde.

Dans la notion d'appropriation, on retrouve la notion d'expropriation et de dépossession. On a vu et entendu souvent dans le débat de l'appropriation culturelle soulevé le paradoxe de la notion : l'appropriation serait contraire à l'idée de culture, qui elle, intrinsèquement porterait une dimension universelle. Les cultures seraient globales, mondiales, et voyageraient à travers les colonisations, les expéditions et les emprunts. De fait, il n'y aurait pas de propriété de la culture et donc, pas de possibilité de se l'approprier. Ce paradoxe sert la rhétorique de l'universalisme de la culture et de l'impossibilité qu'une telle chose, l'appropriation culturelle, existe. Cet argument va également à contrecourant de la notion de colonialisme culturel dont nous parlons plus tôt, en niant que les cultures peuvent elles aussi être prises comme outils de domination et de soumission. Elles en sont, d'ailleurs, bien souvent le pilier central.

Il n'est pas étonnant, dans le cas *Kanata*, de noter comme nous l'avons déjà fait à maintes reprises dans cette recherche que la notion n'a pas été évoquée ni convoquée par les artistes autochtones contestataires du projet. Nous l'avons vu dans l'étude de cas de la compagnie Ondinnok et de ces spectacles, notamment celui du *Rabinal Achi*, l'art théâtral autochtone jouit d'une agentivité et de ressources multiples et protéiformes. S'inspirant des théories et esthétiques artaudiennes ou brechtiennes comme le théorise Jean-François Côté¹⁹⁷, le théâtre autochtone dans sa renaissance est loin d'être fermé, identitaire et opaque, mais travaille plutôt à la (re)constitution d'une entité autochtone forte et transcontinentale. En effet, l'emprunt et le voyage ne sont pas étrangers aux arts autochtones, et font partie des pratiques artistiques. Seulement, ces empreintes sont basés sur des logiques de partage de la Maison-Amérique¹⁹⁸, lesquelles visent à reconstruire les relations entre les communautés autochtones du territoire, mises à mal par les colonisations et les systèmes hiérarchiques qui les ont déclenchées.

¹⁹⁷ Jean-François Côté, *Métamorphose des Amériques. 1. La renaissance du théâtre autochtone*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Americana (Laval) », 2017.

¹⁹⁸ Notion empruntée à Yves Sioui Durand.

Le théâtre de la Renaissance autochtone appelle, par les formes transculturelles qu'il propose, la reconnaissance des possibilités de guérison des communautés autochtones au sein de l'ensemble des populations de notre hémisphère, car ce sont en fait les relations entre ces populations qui sont en jeu dans ces représentations. [...]

Le théâtre d'Ondinnok est engagé profondément dans cette voie, et c'est celle qui, aux yeux de Sioui Durand, est porteuse d'un message crucial pour l'ensemble des Amériques : celles-ci doivent s'ouvrir à la reconnaissance de leur passé historique, et même de leur passé précolombien « pré-historique » afin que les fondements symboliques de la communauté soient assurés dans le présent, en offrant ainsi la base d'un futur où seraient finalement cicatrisées les blessures qui les ont déchirées, et qui persistent sous la forme de l'injustice. Le message du théâtre autochtone est éminemment politique, et en s'étendant à une communauté qui va d'un bout à l'autre de l'hémisphère américain, il repose sur la capacité de sortir enfin définitivement de l'épisode colonial qui s'est prolongé au travers de la formation des entités nationales des différentes sociétés des Amériques¹⁹⁹. [...]

Comme l'évoquait Charles Bender dans l'entretien avec Radio Canada en 2018, la posture d'Ariane Mnouchkine, ne s'estimant assujettie qu'aux seules lois de la République Française, démontre d'une profonde méconnaissance des systèmes relationnels non européens et des protocoles de travail des sociétés originelles d'Amérique du Nord. Aussi, comment parler de cultures voyageuses et mondiales, sans reconnaître les différences de systèmes et de hiérarchies qui les composent, et sans admettre les relations de pouvoirs et de dominations induites par les expansions coloniales ?

Le débat cristallisé autour de la question de l'appropriation culturelle, notion trouble et paradoxale, est un débat qui nous semble, au terme de cette recherche, insolvable. Si les cultures sont poreuses, alors elles impliquent, en effet, une notion de partage, parfois inconscient. Cependant, il y a dans le partage une dimension horizontale et égalitaire, opposée à la dimension de dépossession que charrie l'appropriation. L'appropriation implique de priver une population de son bien, de sa propriété. Peut-on dire que les populations autochtones, dont nous savons la complexité et la diversité, « possèdent » leur culture ? Ce que nous savons, c'est qu'elles en furent pillées pendant des siècles, et qu'aujourd'hui les conséquences de ces pillages sont encore constituantes de leurs identités, de leurs existences. On observe également une volonté et une nécessité d'adopter un essentialisme stratégique²⁰⁰ dans les luttes, et y compris dans les domaines de l'art et du théâtre. Les plateaux deviennent alors des endroits de reconnaissance, de réappropriation, de réidentification, avant même d'envisager de parler de réconciliation.

¹⁹⁹ Jean-François Côté, *op. cit.*

²⁰⁰ ²⁰⁰ Spivak, Gayatri C, Donna Landry, and Gerald M. MacLean. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1996. Print. p.216

Qu'est-il arrivé, alors, dans le projet *Kanata*, qui vienne contredire cette réparation ? Nous l'avons vu à de maintes reprises, le point de départ du débat, si on devait n'en définir qu'un, serait l'absence de consultation et d'inclusion dans le processus méthodologique. En réinterrogeant les artistes autochtones lors de notre recherche en 2022, nous avons compris que le débat n'était pas tant la possibilité pour des acteurs de jouer ou non des autochtones. La question centrale qui a manqué de réponses avec *Kanata*, aurait plutôt été celle de l'effacement des autochtones par une non distribution, sorte de d'absence forcée par omission. En convoquant la notion d'universalisme, Robert Lepage, Michel Nadeau et Ariane Mnouchkine, procèdent-ils à un effacement par omission des populations autochtones ?

En quoi cette notion d'universalisme des récits, d'universalité des histoires humaines, vient-elle à l'encontre de la réconciliation et de la réparation auprès des populations autochtones ? Si *Kanata* a été réduit à la question de l'appropriation culturelle, nous souhaitons au terme de cette recherche, déplacer la question pour parler d'avantage *d'universalisation culturelle*. En effet, il était question dans ce projet, et nous estimons, après l'analyse des propos relayés tant dans le spectacle que dans le documentaire, que l'équipe artistique ne pourrait dire le contraire, de faire de l'histoire autochtone le réceptacle des histoires de dominations et de génocides. Si le théâtre, et en particulier le Théâtre du Soleil, parle du monde, alors tous les sujets sont utilisables pour parler de soi et des autres. Ainsi, l'histoire du Canada, du génocide autochtone, des pensionnats et des féminicides en série de Robert Pickton, deviennent, par le biais du théâtre, des histoires communes à l'humanité. En universalisant les récits et les cultures, Robert Lepage et le Théâtre du Soleil participent à dépolitiser la situation des autochtones contemporains du Canada. En admettant que « en parlant des autochtones, on parle de nous », alors on efface, on invisibilise le problème de la situation autochtone. Des représentations, des rémunérations des artistes d'un côté, certes, mais également de l'histoire et de ses conséquences actuelles plus globalement de l'autre.

Ainsi, en parlant d'appropriation culturelle dans le cas de *Kanata*, il a été aisé de désamorcer les critiques et les contestations, en arguant du paradoxe de la notion et des porosités des dites cultures. En reparlant de cette problématique avec les concernés en 2022, il nous apparaît que l'argument de l'universalisme, et la volonté de globalisation des récits et des vécus qui en a découlée, est plutôt au centre de ce qui s'est joué avec *Kanata*.

Ne plus s'expliquer ni s'esthétiser

Avec l'augmentation des quotas et des politiques favorisant la diversité, une nouvelle crainte semble s'être installée et ressort dans les discours des artistes interrogés et rencontrés tout au long de notre recherche : celle d'un phénomène de « mode », ou de « tokenisme²⁰¹ ». Ces problématiques ont été soulevées tantôt par Charles Bender et Philippe Racine lors de la journée d'études, tantôt dans nos entretiens réalisés avec Dave Jenniss et Maya Cousineau Mollen. On retrouve dans leurs témoignages cette idée que la popularité qu'ils rencontrent en 2022 pourrait être une mode, une manière pour les productions d'éviter les polémiques, et pour les structures de se protéger de l'opinion publique, sans forcément s'intéresser réellement aux sujets et aux actants engagés. Peut-être ce changement de comportement de la part des institutions est-il dû à des polémiques telle que celle de *Kanata*, et la thèse à venir de Sarah Louise Pelletier Morin saura probablement nous éclairer davantage sur ce sujet.

Cependant, on retrouve dans les propos des artistes autochtones en 2022 une véritable volonté de ne plus répondre à ces politiques intéressées, et de définir par eux-mêmes les cadres de leurs collaborations et de leurs participations. Les artistes autochtones, dans le cas qui nous rassemble aujourd'hui, semblent souhaiter ne plus répondre aux attentes « exotisantes » des productions institutionnelles, et ne plus s'esthétiser pour le bien d'un regard allochtone curieux et indiscret. On retrouvait déjà cette idée en 2010 avec le spectacle du *Rabinal Achi* et ses protocoles et formes si particulières aux pratiques autochtones, lesquelles ne cherchaient pas à se faciliter pour le spectateur non-averti, et proposaient aux curieux de faire un travail de compréhension supplémentaire pour rentrer dans l'œuvre. Metteur en scène à l'époque, Yves Sioui Durand posa avec ce spectacle les bases d'une dramaturgie autochtone qui ne se rend plus entendable, pliable aux esthétiques et aux logiques financières d'un monde de théâtre majoritairement allochtone.

Dans notre entretien, Dave Jenniss à sa suite poursuit la même volonté, en particulier sur le sujet du projet *Kanata*. Il revient sur la proposition d'Ariane Mnouchkine, à l'issue des discussions autour du projet, de venir à la Cartoucherie pour faire un Festival de théâtre autochtone. Comme nous l'avons déjà cité précédemment, Dave Jenniss revient sur l'instabilité de cette proposition, qui demanderait aux artistes de s'adapter, une fois de plus, aux calendriers, aux lieux et aux temps de l'organisation institutionnelle, ici non seulement allochtone mais également française.

²⁰¹ Terme dérivé de l'anglais « tokenism », qui désigne l'acte d'inclusion intéressé envers les groupes minoritaires, et la pratique de comportements inclusifs dans le but d'éviter les accusations de discrimination. Cette notion anglophone peut se rapprocher de la notion de « quota ethnique » en français.

On a eu plusieurs invitations à aller en France. Je me souviens, on a eu des discussions, plusieurs artistes ensemble, parce qu'on a eu une invitation d'Ariane Mnouchkine, à aller à la Cartoucherie, de créer une œuvre, qui serait de nous-mêmes, et qu'on serait tout le monde ensemble... Et là, on s'est regardé, avec les amis, et on s'est dit « Hey... On ne peut pas faire ça, premièrement parce qu'on est de plus en plus sollicités, de plus en plus occupés, et ça c'est un travail d'une ou deux années si on veut faire quelque chose de solidement professionnel. » Et je me souviens, j'ai dis, c'est pas ça le genre de théâtre que je veux faire, c'est pas ça « moi », j'aime beaucoup plus être dans une approche intime avec le public, quelque chose de plus petit. On s'est dit, ce n'est pas ça qu'on veut faire. Si vraiment la Cartoucherie veut du théâtre autochtone, qu'elle nous invite avec nos propres productions, qui sont déjà prêtes pour tourner. On créera pas un nouveau spectacle pour répondre à Kanata, parce que c'est ça qu'elle avait dit... « Maintenant je vous donne la balle pour répondre à Kanata », mais on ne veut pas répondre à Kanata, ce n'est pas ça le but. [rires] Oui, on pourrait y aller, mais avec nos propres productions, donc ça ne s'est jamais fait. Mais je ne ferme pas la porte avec des compagnie d'Europe, je suis bien ouvert, mais c'est vraiment une question de respect, quand c'est fait avec le désir de partager, de comprendre la culture de l'autre, là je peux m'asseoir et tendre l'oreille et écouter²⁰².

La tradition esthétique et méthodologique du Théâtre du Soleil, qui se base grandement sur l'inspiration et la reprise des cultures du monde, semble s'être heurté avec les artistes autochtones à une situation inédite : le refus de s'offrir et de se prêter, et la volonté d'être écoutés et regardés avec leurs propres règles et leurs propres protocoles. Si cette revendication était moins claire dans les premières lettres collectives en 2018, cette volonté semble s'être précisée en 2022, parallèlement à l'augmentation des offres et des projets que recevaient les artistes autochtones du Québec.

Cette nouvelle méthode de collaboration et d'approche des arts autochtones, que l'on pourrait rapprocher de l'expression « se rencontrer au milieu »²⁰³, permet aux artistes autochtones une revendication forte de leurs identités, de leurs esthétiques et protocoles, lesquels ne s'offrent plus au regard dominant. La réconciliation passe alors par une première phase d'écoute sincère, d'empathie, et de compréhension, nécessaire avant tout autre acte créatif.

La philosophe Gayatri Spivak écrivait que dans les situations de luttes de pouvoir, l'essentialisme pouvait parfois prendre une forme stratégique²⁰⁴ : il s'agit de pousser les limites de l'identité à leur essence, de revendiquer une identité forte et solide, afin de pouvoir mieux s'affirmer dans les rapports interculturels et de se faire une place qui ne soit pas floutée. Cette revendication de l'essentialisme au

²⁰² Entretien avec dave jennis

²⁰³ Traduction de l'expression anglophone « to meet someone halfway », équivalent de « faire des compromis ».

²⁰⁴ Spivak, Gayatri C, Donna Landry, and Gerald M. MacLean. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1996. Print. p.216

sein même des groupes dominés entre en collision avec la volonté affichée d'universalisme prônée par la majorité dominante et présente dans les positions de pouvoir et de décision à laquelle les artistes se confrontent. L'auteurice reviendra régulièrement sur ce terme et ces implications, notamment en précisant que cette revendication identitaire avait trait à des revendications politiques clairement définies, et non pas stéréotypées ou biologiques²⁰⁵.

²⁰⁵ Bahri, Deepika. « Le féminisme dans/et le postcolonialisme » in *Christine Verschuur, Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, pp. 27-54

Protocoles inclusifs et méthodologies consultatives : Faire des places, savoir écouter et savoir demander

Dans cette même logique d'éviter les pièges du tokenisme et du « washing », on retrouve dans les discours, et surtout dans les travaux des artistes autochtones rencontrés une volonté de mettre en place des protocoles inclusifs et de repenser les méthodologies de créations, ancrées dans une conception dominante de l'art théâtral. Ainsi, on prendra notamment en exemple le travail de Charles Bender, et de sa compagnie Menuentakuan, explicité lors de la journée d'étude citée précédemment : la présence d'une symbolique cérémonie du thé à l'issue de chaque spectacle. Plus qu'un bord plateau, il s'agit ici de concevoir les spectacles comme des espaces de réunion et de communication, où chacun et chacune, lorsqu'en possession d'un symbole permissif (symbole du traditionnel bâton de parole), pourrait questionner et rencontrer les équipes de création et échanger sur l'expérience vécue.

En prenant le thé, nous autres on l'a vu y'a eu un impact immédiat, c'est que les gens commencent à se parler, puis se parlent d'autres choses que de la pièce de théâtre, ils vont pas poser des questions sur « C'est-tu long d'apprendre son texte ? ». Ca s'en va tout de suite dans une autre direction, on parle vraiment de « mais qu'est-ce que vous vouliez nous dire à travers ce spectacle là ? » pi « les gens qui sont dans la salle, pourquoi vous avez rit à ce moment là, nous autres on a pas compris cette blague là... ? ». Puis, le moment où on sait qu'on a réussi à faire quelque chose qui était positif, c'est quand le public arrête de nous poser des questions à nous sur scène, et qu'ils commencent à se poser des questions entre eux. [...]

Durant la journée d'étude menée par l'UQAM, Charles Bender revient également sur la nécessité politique de la représentativité, et sur le changement qui doit advenir sur les scènes si l'on souhaite qu'il advienne dans la société civile.

L'espace de performance dans lequel on a réuni notre public, j'espère a un autre impact aussi, c'est l'idée qu'on commence à avoir une empathie beaucoup plus profonde pour la personne autour de nous. On se plaint souvent de ce que les politiciens font, puis comment les politiciens se traînent les pieds... Les politiciens sont juste là pour répondre aux demandes d'une population qui les a élu. C'est des gens profondément couards, parce que c'est la réalité de leur job, donc plus nous autres on va avoir eu dans nos salles des gens qui vont avoir créé une empathie profonde pour les autochtones ou pour quelconque personne de la diversité, plus ces gens là vont y penser quand ça va être le temps d'élire le prochain gouvernement, et plus ces gens là malgré leur couardise et leurs obligations de faire du compromis leur objectif ultime, bien ils vont aller plus dans une direction où il va y avoir une ouverte justement par rapport à la diversité, aux autochtones.

Reconcevoir les protocoles créatifs demande une remise en cause des systèmes et des réflexes acquis par les metteurs en scène initiateurs de projets. Dans le cas de *Kanata*, c'est peut-être le refus de se soumettre aux remises en question, ainsi que nous l'analysions dans la partie deux de cette recherche, qui fut le point de crispation le plus visible de l'affaire. Se référant aux lois françaises et aux habitudes de travail de la compagnie, le Théâtre du Soleil refusa de voir les méthodologies des peuples sur lesquels ils souhaitaient pourtant travailler.

Car des protocoles créatifs autochtones, il en existait en 2015, en 2018, et ils se développent, se théorisent et s'étoffent depuis. Nous citons dans ce travail le spectacle du *Rabinal Achi* de la compagnie Ondinnok, qui portait dès 2010 les traces d'une création autochtone revendiquée, différenciée et intercontinentale. L'importance esthétique et politique qu'a eu dans le paysage théâtral québécois ce spectacle démontre la nouveauté qu'apporte aux discours et aux représentations l'ouverture à de nouveaux modes de créations et à de nouvelles collaborations.

La question de la représentation des minorités sur les scènes de théâtre est une épineuse question qui ne trouvera probablement pas de sitôt une réponse absolue. Nous voyons cependant au terme de cette recherche que la volonté de représenter l'autre, baignée d'autant de bienveillance et de curiosité que possible, doit être réfléchie afin d'éviter de tomber dans les pièges d'une universalisation qui ferait perdre sens aux vécus des personnes que l'on souhaite incarner, ou encore dans un utilitarisme intéressé. L'une des clés pour éviter ces écueils serait, comme revendiqué et pratiqué depuis des années par les artistes autochtones, d'initier des protocoles plus inclusifs et des méthodologies consultatives.

Aux côtés de la décolonialité, une pièce aux enjeux féministes et intersectionnels

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, l'argument de la pièce tient à la reconstitution quasi-historique de l'affaire Pickton, tristement célèbre meurtrier coupable d'une série de féminicides autochtones entre 1978 et 2001. Si la polémique entourant le spectacle s'est grandement attardée sur les questions de représentations (dé)coloniales, l'œuvre *Kanata* tombe également sous la lecture des représentations de femmes et de féminicides. Il fut admis, notamment dans l'enquête menée par le gouvernement en 2012, que ces crimes visèrent essentiellement (dans le sens d'essentiel, de relatif à l'essence) les prostituées féminines autochtones. De fait, une lecture féministe et intersectionnelle de l'affaire s'impose, renforcée lorsqu'on admet qu'également du côté de la justice, les préjugés raciaux et sexistes de la police entrèrent en jeu dans la (non) considération du problème. Par extension, le spectacle de Robert Lepage aussi se prête à être lu sous la lumière des théories féministes, et, si nous l'avons vu précédemment, cette dimension ne figure pas dans les arguments principaux de la polémique, il nous semblait nécessaire d'y revenir dans cette troisième partie.

Ainsi, nous l'avons déjà évoqué à maintes reprises, à travers les affaires *SLÀV* et *Kanata*, la société québécoise ressentait « l'onde de choc » des débats politiques autour des questions de représentation, de diversité culturelle et de liberté de création. Selon Sarah-Louise Pelletier-Morin, « cela a permis de mesurer à quel point le théâtre est sensible aux mutations sociales et politiques²⁰⁶ », et de souligner la tension qui existe entre les productions institutionnelles et les contres-publics, acteurs sociaux anonymes, puissants de par leur nombre.

En France, les enjeux de représentation des populations autochtones sont moins conscients et moins mobilisés qu'au Québec, ce qui a permis un accueil chaleureux d'un public déjà acquis à l'esthétique et à la politique du Théâtre du Soleil. Cependant, au Québec et dans les milieux universitaires et militants, ce spectacle marque une étape cruciale de la question de la reconnaissance de la domination culturelle de certaines élites, blanches, dans le milieu du théâtre. La question de la domination raciale dans les arts s'impose de plus en plus dans les débats publics, à raison, avec des affaires comme *SLÀV* ou *Kanata* au Québec, ou *Exhibit-B*, de Brett Bailey et *les Suppliantes* de la Sorbonne en France, comme évoqué précédemment.

²⁰⁶ Geauvrau Claude, *Le théâtre, un art politisé. La doctorante Sarah-Louise Pelletier-Morin consacre sa thèse aux affaires Cantat, SLÀV et Kanata*, in Actualités UQAM, [en ligne], consulté le 15/12/2021, disponible sur : <https://actualites.uqam.ca/2021/theatre-art-politise>

En parallèle de cette remise en question s'en organise une autre, à la suite des mouvements Me Too et des affaires Polanski, celle de la domination patriarcale. Ayant été divulguées dans le milieu du cinéma et ne cessant de s'enrichir de récits de femmes dont la parole est enfin entendue et placée au centre du débat public, ces revendications peinent légèrement plus à s'affirmer dans le domaine du théâtre en France, où les questions de distribution et de représentations basées sur le genre sont bien souvent évoquées par des nécessités dramaturgiques et de vraisemblance. On rappelle par exemple le metteur en scène Wajdi Mouawad, refusant de remettre en question la distribution de la musique officielle de ces spectacles à Bertrand Cantat. Tant en 2011 au Québec où le spectacle *Des Femmes* avait dû être annulé suite à des fortes mobilisations féministes, tant en 2021 au Théâtre de la Colline à Paris pour sa pièce *Mère*, où malgré la création d'un collectif *MeTooThéâtre* et de nombreux appels de la part de militants et acteurs sociaux du monde du théâtre à dé-programmer cet artiste, Wajdi Mouawad ne cèdera pas et persistera dans sa décision de faire travailler ce musicien devenu symbole des féminicides.

Ces revendications, la plupart du temps, sont basées sur des questions de distributions et de rémunérations égalitaires, et ont donc bien souvent à voir avec les compositions et les organisations des productions. Cependant, la question de l'esthétique ne saurait être mise de côté lorsque l'on souhaite déconstruire l'hégémonie patriarcale dans le domaine du spectacle vivant. Ayant plus à trait avec la forme qu'avec le fond, la construction des images et des imaginaires dans nos représentations contemporaines ne peut être mise de côté si l'on pose un regard féministe sur les productions théâtrales et ce qu'elles impliquent.

Les recherches féministes se sont déjà penchées sur ces questions de représentation et de façonnage du regard masculin. On citera notamment les travaux de Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* publié en 1975²⁰⁷, ou encore ceux de bell hooks dans *The Oppositional Gaze* en 1992²⁰⁸.

En utilisant ces références, et en se penchant plus particulièrement sur la question de la représentation des femmes autochtones et de leurs féminicides dans les productions théâtrales contemporaines, nous reviendrons ici sur *Kanata* et sur sa construction, tant scénique que dramaturgique, afin d'observer, dans une perspective féministe intersectionnelle, comment le regard masculin blanc a-t-il opéré dans cette pièce.

²⁰⁷ Mulvey Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Volume 16, Automne 1975, [en ligne], consulté le 10/12/2021, disponible sur <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

²⁰⁸ bell hooks, "The Oppositional Gaze", in *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992

Dès l'arrivée sur le territoire et les débuts des récits de voyage au XVII^{ème} siècle, le récit fait des femmes autochtones a été primordial dans l'entreprise coloniale européenne. Arrivant dans des sociétés non strictement patriarcales, où la répartition des tâches conférait aux femmes une importance dans l'organisation et la survie de la communauté²⁰⁹, les colons ont rapidement compris l'importance de saisir et d'encadrer les femmes dans leurs nouveaux modes de vie. Oscillant entre jeune ingénue naïve à évangéliser, et vieille femme sournoise et manipulatrice, les représentations des femmes autochtones ont charriées avec elles certains stéréotypes, aujourd'hui encore parfois présents dans les représentations, comme nous le verrons plus tard.

Rayna Green argues that in the early stages of Anglo-native relations, the Indian woman was symbolized as powerful and dangerous. However, in the later stages of empire, when the colonies began to secede, she was represented as younger, tamer and more American. Green posits that a Pocahontas perplex riddles the American popular imagination, marked by an intolerable split between the 'good' Indian woman and her more negative sister

Labels such as 'drug-addicts,' 'alcoholics,' and 'prostitutes' then carry enormous semiotic weight freighting the iconic image of Aboriginal women as both hopeless and helpless²¹⁰

Les dénominations telles qu'« intoxiquées », « alcooliques », « prostituées » portent donc un énorme poids sémantique, qui vient se heurter à l'image iconique de la femme aborigène à la fois impuissante et sans espoir²¹¹.

En reprenant le concept d'intersectionnalité entre le genre et la race, théorisé par Kimberley Crenshaw²¹² en 1992, il est important de noter que le développement d'un imaginaire sur le corps des femmes autochtones répond, dès les premiers récits de voyage, à des stratégies de colonisation précises et organisées.

²⁰⁹ Mollen Dupuis Melissa, *Les Innus, une société matriarcale ou patriarcale ?* pour Radio Canada, [en ligne], consulté le 12/12/2021, disponible sur <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8102897/parole-autochtone-135-innus-une-societe-matriarcale-ou-patriarcale>

²¹⁰ Y. Jiwani, *Symbolic and Discursive Violence in Media Representations of Aboriginal Missing and Murdered Women*, 2006

²¹¹ Traduction de l'auteur.

²¹² Crenshaw Kimberlé Williams et Bonis Oristelle, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », in *Cahiers du Genre*, 2005/2 n° 39, p. 51-82

The 'good' Indian woman "rescues and helps white men." She heals the sick and aids those in trouble. If she falls in love with a white man who she cannot marry or who leaves her, she is granted the dignity of suicide. Her sister, the 'squaw,' stands in stark contrast: "She does what white men want for money or lust." Janet Acoose contends that such images were strategic as they legitimized and furthered imperial interests and the specific agendas of Christian missionaries, fur traders and explorers²¹³.

La « bonne » femme indienne « vient en aide et sauve l'homme blanc ». Elle soigne les malades et porte assistance aux personnes en difficulté. Si elle tombe amoureuse d'un homme blanc qu'elle ne peut marier, ou qui la laisse, on lui laisse la dignité du suicide. Sa sœur, la « squaw », est son opposé direct : « elle fait ce que veulent les hommes blancs, pour l'argent ou par désir sexuel ». Janet Acoose affirme que de telles images étaient bien stratégiques, car elles légitimaient les intérêts impériaux et les agendas spécifiques des missionnaires chrétiens, puis des commerciaux et des explorateurs.

Si cette vision des femmes autochtones prend racine dans les récits coloniaux, il est à noter qu'elle perdure jusqu'à tard dans les représentations picturales, cinématographiques, médiatiques. Un exemple central de ce récit pourrait être la vie de Matoaka/Amonute, autrement connue sous le nom de Pocahontas. Maintes fois réécrite et adaptée, la vie de cette jeune femme autochtone intriguée par les colons, à qui l'on a prêté une relation et des sauvetages de John Smith correspond à l'histoire idéale pour le grand récit de la colonisation américaine. Des premiers tableaux en 1870²¹⁴ jusqu'au dessin animé de Disney²¹⁵, cette histoire reprends les topos évoqués plus tôt, d'une jeune femme naïve, amoureuse sauveuse du Blanc colon, qui se convertit aux idées européennes et renie ses croyances et sa communauté.

Cette représentation se retrouve également dans les discours médiatiques contemporains, notamment à la suite des meurtres en série qui agitent les Etats-Unis et le Canada. Des affaires comme celle de l'Autoroute des Larmes ou celle de Robert Pickton sont des exemples pertinents du traitement médiatique typique présent dans le cas de meurtres intersectionnels comme ceux-ci, où le genre et l'origine sont des critères déterminants. On y retrouve les thèmes abordés précédemment : des jeunes femmes isolées, prostituées donc dépendantes et précaires, et des tueurs s'approchant de la figure de l'homme des cavernes.

Dans son article, Carol-Anne Vallée réalise "une recherche dans les bases de données a mené à la recension de 14 7 articles", en partant du constat que "le phénomène des multiples disparitions et

²¹³ *op cit*

²¹⁴ *Artist depiction of Pocahontas saving the life of Capt. John Smith, New England Chromo. Lith. Co, 1870*

²¹⁵ *Studio Disney, Pocahontas, une légende indienne, 1995*

assassinats de femmes autochtones au Canada est révélateur de la violence systémique que vivent ces dernières²¹⁶.

Ainsi, alors que l'on vient à peine de trouver leur corps violenté, le discours s'intéresse à certains éléments tels que le rapport des femmes à la prostitution et leur consommation de drogues et d'alcool. Présentées comme « prostituées », « toxicomanes » et « alcooliques » ou encore comme « fréquentant les bars », ces dernières se voient donc restreintes à une représentation qui se limite à détailler certains éléments de leur mode de vie, des éléments socialement associés au désordre social²¹⁷.

Le résultat de cette recherche permet de mettre en lumière trois énoncés dans les pratiques discursives médiatiques autour de ces affaires, à savoir que les victimes sont “de mauvaises femmes”, que la violence est “imprévisible”, et qu'une attention particulière est portée aux analyses et aux solutions policières. Ainsi, les topos vus précédemment sont reconduits, même dans les discours à visées journalistiques.

Comme nous l'avons démontré, les représentations médiatiques et artistiques des féminicides véhiculent depuis des siècles des stéréotypes auxquels chaque cas de meurtre peut correspondre d'une manière ou d'une autre. Dans le cas particulier des femmes autochtones, la dimension raciale vient s'ajouter à la dimension patriarcale, et renforce la violence des actes, et de leurs représentations. Également, les arts visuels, picturaux et cinématographiques, comme nous l'avons vu, participent à perpétuer les biais de l'opinion public, lesquels peuvent parfois avoir des conséquences sur les jugements et le quotidien des personnes issues des minorités.

Le spectacle *Kanata - Episode Un - La Controverse*, n'échappe pas à cette logique de représentations. Nous allons désormais analyser le spectacle, dans sa dimension scénique avec une perspective féministe, afin de souligner de quelle manière le regard masculin patriarcal et dominant s'exprime, en 2018, dans cette œuvre théâtrale. Nous nous rapporterons au concept du male-gaze théorisé par Laura Mulvey.

The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect. The conventions of mainstream film focus attention on the human form. Scale, space, stories are all anthropomorphic. [...]

²¹⁶ Vallée Carol-Anne, *Femmes autochtones et violence - représentations médiatiques : à l'intersection de la race et du genre*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en travail social, août 2017

²¹⁷ *ibid*

As Budd Boetticher has put it : What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, or who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance²¹⁸.

Théoricienne du regard masculin, Laura Mulvey propose de regarder dans les films ce que les personnages féminins incarnent, et ce qu'ils disent par leurs présences et leurs apparences. Objets de désirs, outils pour mettre en valeur le personnage masculin central, les femmes sont privées d'agentivité et de consistances propres, dans les films soumis au regard masculin. De la même manière qu'historiquement, les victimes de féminicides étaient représentées seins nus et dans des positions lascives, dans cette analyse contemporaine des films, les femmes sont soumises au regard patriarcal, depuis l'écriture des œuvres jusqu'à leurs sorties en salles.

Ici, nous déplacerons les théories appliquées au cinéma, au domaine du théâtre. Les recherches sur le male-gaze au théâtre ne sont pas encore aussi développées que la pensée de Laura Mulvey, mais il est certain que certains mécanismes de représentation, de construction de personnages et d'organisation de l'espace peuvent s'appliquer au spectacle vivant. D'autres notions, telles que la scénographie, sont plus spécifiques au théâtre, et nous y reviendrons également.

L'analyse féministe théâtrale que nous proposons ici reprend des éléments déjà évoqués en détails précédemment dans l'analyse dramaturgique du spectacle. Il peut être bon de s'y référer afin d'avoir toutes les clés en main nécessaire à la compréhension et à l'analyse qui est proposée ci-après.

Nous en parlons en effet dans notre analyse de l'œuvre, mais la confusion entre l'orientation sexuelle et le genre du personnage de Tobie dans le spectacle porte en son centre la profonde méconnaissance des pensées féministes et des études de genre, lesquelles existent déjà dans le milieu de la recherche depuis quelques années, et dont Judith Butler parlait déjà en 1990 dans son ouvrage *Trouble dans le genre*.

Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que homme et masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin et femme et féminin un corps masculin ou féminin²¹⁹

²¹⁸ Laura Mulvey, *op cit*.

²¹⁹ Butler Judith, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus. Paris, Éd. La Découverte, 2005, 284 p.

La domination physique du personnage de Tanya, jeune femme autochtone assassinée représentée sur la scène, démontre une nouvelle fois du male-gaze omniprésent dans la mise en scène. Aucune perspective féministe n'est envisagée dans la mise en scène, dans le lieu même du théâtre où Ariane Mnouchkine, depuis les années soixante, travaille à la construction d'une maison de théâtre révolutionnaire tant dans ses esthétiques que dans ces fonctionnements et dans ses hiérarchies. Dans le monde du Théâtre du Soleil, on retrouve une véritable éthique du *care*²²⁰, une ouverture vers l'autre, vers les plus en difficulté. Si, comme nous en parlions plus tôt, cette attitude salvatrice post-coloniale peut être questionnée, nous notons tout de même l'entreprise progressiste d'une dame de théâtre qui en marqua pour sûr l'histoire. Nous déplorons donc ici que sous la direction de Robert Lepage, le spectacle *Kanata - Episode Un - La Controverse* ai contribué à reproduire, peut-être malgré lui, une vision patriarcale des femmes prostituées autochtones, alors même que sur des sujets similaires existent des productions comme celle de *Walking With Our Sisters*, dont nous parlions dans notre premier chapitre.

²²⁰ Ethique du care, éthique de la sollicitude : Courant de la philosophie morale et du féminisme théorisé par Carol Gilligan, portant sur l'ensemble des actes de soin et d'aide aux personnes en difficulté, actes généralement attribués par essence aux personnes assignées femmes.

CONCLUSION

S'il nous reste aujourd'hui de *Kanata* les traces d'un spectacle et d'une création originale et historique, l'œuvre ne peut se considérer sans sa polémique. Portant les traces de l'affaire jusque dans son titre, le spectacle de Robert Lepage s'est joué dans les médias, dans les communiqués et sur Internet, avant et après sa représentation en salle. Les acteurs de *Kanata* ne furent plus seulement les comédiens du Théâtre du Soleil, mais bien aussi les arguments, sous formes de communiqués, les discours, les accusations et les défenses. Il y eu également dans cette controverse les absents. Les absences physiques, matérielles, de comédiens, comédiennes, et de voix autochtones. Les absences de considérations, les absences de tentatives de réparation, d'inclusion. Les absences, aussi, de volonté de s'assimiler, de s'esthétiser, et de se rendre entendables et utilisables, de la part des artistes autochtones signataires des lettres, et des contre-publics qui se sont emparés du sujet pour évoquer leurs absences des fables dominant nos imaginaires.

Comme perçus tout au long de notre travail, depuis l'annonce du spectacle en juin 2018 jusqu'à la fin de cette rédaction en juin 2022, l'affaire *Kanata* est multifactorielle, intersectionnelle en ce qu'elle touche à plus d'un sujet. Réduire la problématique *Kanata* à la question de l'emprunt des cultures revient à négliger, à effacer et à dépolitiser des questions telles que celles des responsabilités financières, de l'exigence portée à nos recherches dramaturgiques, du pouvoir des œuvres sur nos imaginaires, de la production de nos discours située dans nos origines, etc, etc. Cette réduction discursive fut opérée, nous l'avons vu, par de nombreux médias, pris par des considérations de productivité, d'entendement capitaliste, ne permettant pas d'aborder les aspects les plus souterrains, les plus subtils, de cette affaire. Dans l'exemple particulier de *Kanata*, si cette déformation des propos et des arguments premiers des artistes autochtones en était restée à la sphère médiatique, alors, peut-être, aurait-on moins vu la nécessité de s'y pencher. Cependant, la motivation première de cette rédaction fut déclenchée, en 2018, par la lecture de ces nombreux articles et arguments évoqués par les défenseurs du Théâtre du Soleil. Les équipes artistiques du projet, et dans leurs traces de nombreux chercheurs et journalistes, ont placé la liberté d'expression comme valeur inaliénable, comme constituante essentielle et primordiale à toute création, à tout geste artistique, quitte à déformer, petit à petit, les arguments premiers des contestataires du projet.

Que le monde médiatique soit capable de produire un récit tronqué, cliquable, attirant un public de plus en plus surstimulé et nécessitant des prises de positions choc, cela ne nous aurait pas mis sur la piste d'une recherche universitaire telle que produite aujourd'hui. Que les milieux universitaires et artistiques, communément admis d'une gauche intellectuelle issue des années soixante-dix, se posant à corps défendants contre une censure fascisante évoquée dans leurs pamphlets, s'emparent de cette affaire pour la détourner et en faire le fer de lance d'une lutte contre un soi-disant identitarisme, nous a plutôt attiré à la rédaction de ce mémoire. Persuadés que les récits dominants tels que relayés dans les presses nécessitaient une réelle analyse, et une remise en contexte, nous avons

entamé cette recherche, avec la nécessité de nous rendre au Québec, et de rencontrer des artistes autochtones, pour mieux saisir les enjeux soulevés par la polémique.

La polémique *Kanata* rejoint le corpus des pièces de théâtre déchainant les chroniques et les passions, dans des débats allant des questions esthétiques aux questions politiques. Au terme de quatre années d'études et de constitution de ce travail, nous ne pouvons toujours pas prétendre ici avoir cerné toutes les voix, tous les discours entourant la controverse, et tous ces enjeux. Nous souhaitons au cours de ce travail, passer par la polémique pour faire entendre dans le champ des recherches théâtrales francophones les discours et les stratégies de luttes des artistes issus des communautés autochtones du Québec. A travers la conduite d'entretiens et la retranscription de documents médiatiques donnant la parole aux membres des communautés, nous avons pu voir, lire et entendre les nécessités d'autoreprésentation et d'autodétermination des communautés minorisées, et d'inclure dans les processus méthodologiques les voix des personnes concernées par les récits que l'on produit. La production des discours et des gestes artistiques est, nous le croyons suite à ce travail, toujours située, et nécessite, si l'on souhaite parler ou représenter « un autre que soit », d'ouvrir nos méthodologies aux protocoles, parfois bien éloignés de nous, des communautés que l'on souhaite incarner.

Au-delà de la recherche sur la notion d'appropriation culturelle et sur la volonté de comprendre les revendications artistiques et politiques des artistes autochtones, l'objet de cette recherche résida également dans la volonté de constituer un socle théorique solide sur lequel prendre appui dans la volonté d'analyser cette polémique. La richesse de notre annexe, qui pourtant demeure lacunaire tant le recensement de tous les articles médiatiques serait un travail à part entière, démontre l'engouement que le spectacle *Kanata – Episode Un – La Controverse* a suscité tant dans les milieux théoriques qu'artistiques. Il nous semblait nécessaire de centraliser la majorité de ces discussions et de ces arguments dans notre travail, afin de dresser un panorama plus large et plus complet des tenants et aboutissants de l'affaire.

Il a également été central dans notre recherche de pouvoir partir au Québec afin de pouvoir rencontrer des artistes autochtones et de les questionner sur la polémique et sur leurs points de vue concernés. Commencée en 2019, cette recherche aurait dû être terminée en 2021, sans le développement de la pandémie de Covid-19 qui nous immobilisa tous et toutes. Notre voyage au Canada en a donc été impacté. Nous avons pris la décision de repousser notre soutenance, afin d'être sûrs de pouvoir, en personne, nous rendre sur place pour donner son sens à ce travail de recherche qui est également un travail de terrain. Il était nécessaire dans notre démarche de réaliser ces entretiens, et surtout de pouvoir les relayer et les amplifier avec les outils scientifiques de l'université. Nous avons découvert à l'Université du Québec à Montréal lors de nos séminaires la notion de « *Citing is caring* », ou en français « Citer c'est prendre soin », qui pourrait s'expliquer par le travail de rétribution des savoirs, et de reconnaître et faire valoir les travaux et les paroles qui nous ont nourries et précédés.

Ainsi, l'un des points centraux du partage de notre travail aujourd'hui réside dans notre volonté de rapporter les témoignages gracieux des artistes autochtones dont nous avons pu croiser le chemin lors de ce travail.

Cette recherche en appelle d'autres, tant comme nous l'évoquions le sujet est vaste et complexe. Comme nous l'évoquions dans notre introduction, les travaux à venir de Daniela Sacco sauront s'attacher à la question de la production d'un théâtre interculturel, à la nécessité de dépasser les identités singulières pour penser, notamment dans la société québécoise, un théâtre ancré dans son identité multiple. D'un autre point de vue, la thèse à venir de la chercheuse Sarah-Louise Pelletier-Morin inclura la polémique *Kanata* en regard avec celles de *SLÀV* et du cycle *Des Femmes* de Wajdi Mouawad, afin d'analyser le rôle des polémiques théâtrales sur la société québécoise et sur ses modifications identitaires.

ANNEXE

SOMMAIRE

ANNEXE	187
I. GÉNÉRIQUE DU SPECTACLE	191
II. Ensemble des articles et communiqués publiés sur le site du Théâtre du Soleil	197
N°1 : À Propos	199
N°2 : L'histoire D'une Admiration	200
N°3 : Les Recevants	201
N°4 : Communiqué De Presse Ex Machina - 26 Juillet 2018	202
N°5 : Communiqué De Presse Théâtre Du Soleil - 27 Juillet 2018	203
N°6 : À Propos De L'annulation De Kanata.....	204
N°7 : Le Ressaisissement - 5 Septembre 2018.....	206
N° 8 : Robert Lepage « Artistes, Qu'avons-Nous Le Droit De Faire ? », Article De Brigitte Salino Pour Le Monde.....	207
N° 9 : Ariane Mnouchkine "Les Cultures Ne Sont Les Propriétés De Personne", Propos Recueillis Par Joëlle Gayot, Pour Telerama.....	209
N°10 : Kanata : Pour Un Théâtre-Monde, Julien Le Mauff.....	212
N°11 : Entretien Avec Ariane Mnouchkine / Charlie Hebdo,.....	215
III. Articles Du Journal Canadien <i>Le Devoir</i>	217
N°1 : «Kanata»: Les Amérindiens Du Canada Lus Par Lepage Et Mnouchkine, Catherine Lalonde	219
N°2 : «Lepage Au Soleil»: «Kanata» Sans La Polémique, Catherine Lalonde, 20 Avril 2019	221
N°3 : Encore Une Fois, L'aventure Se Passera Sans Nous, Les Autochtones ? Texte Collectif ; 14 Juillet 2018	224
N° 4 : À Propos De «Kanata, Episode 1, La Controverse»	227
N° 5 : Ô Kanata, Lettre Ouverte Ondinnok.....	229
IV. Interviews	233
N°1 : Espaces Autochtones	235
V. Entretiens.....	247
N°1 : Entretien Avec Maya Cousineau Mollen.....	249
N°2 : Entretien Avec Dave Jenniss	259
VI. Documents Officiels, Juridiques Et Contextuels.....	267
N°1 : Résumé Du Protocole De Recherche Des Premières Nations Au Québec Et Au Labrador ..	269
N°2 : Extraits De Commission De Vérité Et Réconciliation Du Canada : Appels A L'action	271
VII. Iconographies	273

N°1 : Captures D'écrans Du Documentaire <i>Lepage Au Soleil</i> , Hélène Choquette, 2019	275
N °2 : Photographies De Répétition <i>Kanata – Episode Un – La Controverse</i>	288
N ° 3 : Captures D'écran Captation <i>Kanata - Episode Un - La Controverse</i>	293
BIBLIOGRAPHIE.....	295
Autour du spectacle <i>Kanata – Episode Un – La Controverse</i>	297
• Spectacle :.....	297
• Documentaires	297
• Lettres autochtones :	297
• Communiqués de l'équipe artistique	298
• Articles.....	298
• Travaux universitaires.	299
• Sur Robert Lepage	300
• Sur le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine.....	300
Corpus théorique.....	302
• Sur le décolonialisme et l'antiracisme.....	302
• Sur le décolonialisme et la sociologie dans les arts.....	305
• Sur l'art autochtone et les populations amérindiennes.....	307
• Sur le théâtre français et les précédentes polémiques.....	309
• Sur la loi	311
• Sur les études féministes et la question des femmes autochtones.....	313

I. GÉNÉRIQUE DU SPECTACLE

KANATA – ÉPISODE I – LA CONTROVERSE

Mise en scène, Robert Lepage

Avec les comédiens du Théâtre du Soleil, c'est-à-dire, par ordre d'entrée en scène :

Shaghayegh Beheshti (Leyla Farrozhad, restauratrice au musée des Beaux-Arts du Canada)
Vincent Mangado (Jacques Pelletier, commissaire d'exposition)
Martial Jacques / Simon Abkarian (Tobie, un documentariste)
Man Wai Fok (la propriétaire)
Dominique Jambert (Miranda, une artiste peintre)
Sébastien Brotte-Michel / Maixence Baudouin (Ferdinand, un comédien)
Eve Doe Bruce (Rosa, une assistante sociale au centre d'injections)
Frédérique Voruz (Tanya Farrozhad)
Sylvain Jailloux (le coach d'accent ; un travailleur social au centre d'injections)
Astrid Grant / Judith Jancsó (Newman, la commissaire de police ; la directrice du centre d'injections)
Duccio Bellugi-Vannuccini (Marcello, un policier)
Omid Rawendah, Taher Baig, Aref Bahunar, Jean-Sébastien Merle, Saboor Dilawar (les autres policiers)
Maurice Durozier (Robert Pickton)
Shafiq Kohi et Sayed Ahmad Hashimi (les serveurs du restaurant)
Seear Kohi (le coach de jeu ; un gendarme royal du Canada)
Miguel Nogueira, Omid Rawendah, Ghulam Reza Rajabi, Shafiq Kohi, Sayed Ahmad Hashimi (les apprentis comédiens)
Alice Milléquant (Sarah, l'amie de Tanya)
Arman Saribekyan (Ariel, le pharmacien de Hastings Street ; un missionnaire Oblat)
Ghulam Reza Rajabi (Ken, l'ami de Sarah)
Shafiq Kohi (un dealer à Hastings Street)
Nirupama Nityanandan (Louise)
Andrea Marchant et Agustin Letelier (les fonctionnaires de la morgue)
Camille Grandville (une comédienne ; une assistante sociale au centre d'injections)
Ana Dosse (la productrice)
Jean-Sébastien Merle (un gendarme royal du Canada)
Et dans Hastings Street :
Aline Borsari / Marie-jasmine Cocito, Wajma Tota Khil / Ya-Hui Liang, Ana Dosse, Camille Grandville, Andrea Marchant, Astrid Grant / Judith Jancsó, et Omid Rawendah, Taher Baig, Aref Bahunar, Sayed Ahmad Hashimi, Jean-Sébastien Merle, Miguel Nogueira, Saboor Dilawar, Agustin Letelier, Samir Abdul Jabbar Saed

Dramaturgie, Michel Nadeau

Direction artistique, Steve Blanchet

Scénographie et accessoires, Ariane Sauvé, avec Benjamin Bottinelli, David Buizard, Martin Claude, Pascal Gallepe, Kaveh Kishipour, Étienne Lemasson et l'aide de Judit Jancsó, Naweed Kohi, Thomas Verhaag, Clément Vernerey, Roland Zimmermann
Peintures et patines, Elena Antsiferova, Xevi Ribas, avec l'aide de Sylvie Le Vessier, Lola Seiler, Mylène Meignier

Lumières, Lucie Bazzo, avec Geoffroy Adragna, Lila Meynard

Musique, Ludovic Bonnier

Son, Yann Lemêtre, Thérèse Spirli, Marie-Jasmine Cocito

Images et projection, Pedro Pires, avec Étienne Frayssinet, Antoine J. Chami, Vincent Sanjivy, Thomas Lampis, Gilles Quatreboeuf
Surtitrage, Suzana Thomaz

Costumes, Marie-Hélène Bouvet, Nathalie Thomas, Annie Tran
Coiffures et perruques, Jean-Sébastien Merle

Souffleuse et professeure de diction, Françoise Berge

Assistante à la mise en scène, Lucile Cocito

Merci aux élèves et anciens élèves du diplôme de technicien des métiers du spectacle du Lycée Léonard de Vinci (Paris), Louise Morizot, Alexis Delair, Mathilde Apert, Noémie Notseck, Emeline Jenger, Gaëlle Lebris, Mathilde Coursault, Théophile Carrot et Caroline Siau et leurs professeurs Anne Bottard, Thierry Decroix, Julie Strauss et Franck Vallet ;

Merci aux élèves de 4e et 5e année de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et leurs professeurs Elise Capdenat et Annabel Vergne ;

Merci à l'Association Gaïa (Hôpital Lariboisière) ;

Merci à Marie Germain, Clément Laillet, Saphir Reid, Faustine Roux, Joséphine Guin, Esther Genoux, Emeline Antioperno, Adèle Billot-Morel, Salomé Vanderdriessche, Ming Liang, Melissa Nibbio, Noémie Jarry, Emma Chapon, Baptiste Di Nicolo, Alice Jeannerat (renforts à la couture) ; Martine Loit (renfort aux accessoires) ; Mordjane Djaouchi (conseil en acrobatie) ; Rea Nolan (consultante en dialectes anglais) ; Catherine Schaub et Erhard Stiefel.

Le développement du projet a bénéficié de l'apport d'Ex Machina ; à ce titre, ont aussi participé à la création : David Leclerc (vidéo), Olivier Bourque et Mateo Thébaudeau (direction technique), Benoît Brunet-Poirier (régie vidéo), Gabrielle Doucet (réalisation du tableau), Virginie Leclerc (accessoires), Rick Miller (voix de Robert Pickton), Marie-Soleil Bélanger (musicienne - erhu), Tommy Gauthier (musicien - violon), Viviane Paradis (production).

Avec le soutien du Centre des Arts de Banff, Alberta (Canada) et des programmes culturels de l'Université Simon Fraser Woodward, Vancouver (Canada).

À toutes les grandes affaires, Charles-Henri Bradier

Les affaires techniques et organisatrices, Étienne Lemasson, avec l'aide de Pascal Gallepe

Les affaires administratives, Astrid Renoux, avec l'aide de Joséphine Supe, et les affaires comptables, Rolande Fontaine

Les affaires publiques, Liliana Andreone, Sylvie Papandréou, Svetlana Dukovska, Margot Blanc

Les affaires internationales, Elaine Méric

Les affaires éditoriales, Franck Pendino

Les affaires locatives, Maria Adroher Baus, Eugénie Agoudjian, Pedro Castro Neves

Les maîtres du bar et des cuisines, Karim Gougam, Paban das Baul, Mimlu Sen, Hélène Cinque

L'affiche et le tract publicitaire, Thomas Félix-François

Le grand soigneur, Marc Pujo

La photographe, Michèle Laurent

Les brigades alternées du bar, Maixence Bauduin, Lucas Dardaine, Magdalena Galindo, Farid Gul-Ahmad, Azizulah Hamrah, Alain Khouani, Naweed Kohi, François Lepage, Quentin Lashermes, Ya-Hui Liang, Justine Louvel, Vijayan Pannikkaveettil, Valérie Pujol, Masoma Rezaie, Shohreh Sabaghy, Kristina Skorikova, Martin Van Eeckhoudt

L'intendance et l'entretien, Dickey Khanchung, Janos Nemeth, Nora Sandholm-Azémar

La ronde de nuit (alternée), Nowrouz Soltan, Hakim Beg Rahmani, Mohd Haroon Amanullah

Crédits :

Témoignages vidéo de survivants de pensionnats autochtones au Canada, projet Where Are The Children ?, The Legacy of Hope Foundation

Fats Domino, Blueberry Hill (1956), interprété par Stéphane Brulotte (voix et piano)

Cornelius Krieghoff, Un chasseur huron-wendat appelant l'orignal, vers 1868, estampe, Collection Musée McCord

Henry-Daniel Thielcke, Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette, 1840, huile sur toile, Château Ramezay

Joseph Légaré, Josephthe Ourné, vers 1840, huile sur toile, National Gallery of Canada

Production Théâtre du Soleil, avec le Festival d'Automne à Paris

Spectacle créé le samedi 15 décembre 2018 à la Cartoucherie

II. Ensemble des articles et communiqués publiés sur le site du
Théâtre du Soleil

N°1 : À PROPOS

Ottawa

Un tableau. Mystérieux et magnifique. Une Indienne. Du Canada. Une Autochtone. Un regard splendide, attirant, irrésistible. Une impératrice. Elle a un nom : Josephte Ourné. Le peintre aussi en a un. Joseph Légaré.

Un autre tableau de ce même Légaré : Paysage avec un orateur s'adressant aux Indiens. Cet orateur, on nous dit que c'est Edmund Kean, l'acteur, le théâtre même, tout de noir vêtu, comme un pasteur. Que fait-il là ? Devant un petit groupe de Hurons qui l'écoutent ? Colonise-t-il ? Prêche-t-il ? Récite-t-il du Shakespeare ? Envahisseur ? Bonimenteur ? Ou acteur ?

Est-il, ce qu'il est, un sacré coureur de jupons, qu'un public pudibond et hypocrite chasse un jour de sa seule patrie, la scène, et force à l'exil. Il ira, de huées en huées, et cela c'est vrai, tout comme le reste d'ailleurs, jusqu'au Canada, et au Canada jusqu'au Québec, et au Québec, toujours poursuivi par ses déboires féminins, jusqu'aux Hurons. Qui vont l'aimer, lui accorder le titre honorifique de chef et même lui offrir un nom : Alanienouidet. Ce qui voulait dire à peu près Flocons de neige tourbillonnant dans une rafale de vent et se voulait une description de son style de jeu.

Leyla Farrokhzad, la conservatrice du Musée, et Jacques Pelletier, commissaire de celui du Quai Branly, nous ont appris tout cela et, quoiqu'ils en pensent, n'en ont pas fini avec les portraits et les péripéties.

Colombie Britannique

Une forêt splendide et sereine. Une maison longue. Entrent des bûcherons. Hurlements des tronçonneuses.

Vancouver

Un quartier "populaire et sympathique", pensent Miranda et Ferdinand, une jeune artiste peintre et son compagnon, un jeune acteur plein d'enthousiasme, qui viennent d'emménager dans le loft de leur rêve, loué à prix d'or à une tenancière chinoise.

Où l'on fait connaissance du dit quartier. Le centre d'injections. Rosa, la travailleuse sociale, Tanya, l'héroïnomane. Le poste de

police. Des femmes disparaissent. Autochtones, toutes.

Environs de Vancouver

Une porcherie. Un homme boit sa bière. Cris de ses cochons. Ils mangent.

Vancouver et la suite

Le théâtre dira comment mais sachons seulement que Tanya et Miranda se sont rencontrées et que cette dernière se sent des responsabilités. Sachons aussi que Tanya est une enfant adoptée et qu'elle parle persan avec sa mère adoptive. Le monde est petit, décidément. Et le serial killer tout proche. Et puis Tobie qui tente de faire un documentaire sur ce quartier "si populaire et si sympathique". Le théâtre dira comment. Et la controverse.

Ariane Mnouchkine

1er octobre 2018

N°2 : L'HISTOIRE D'UNE ADMIRATION

Il fut un temps où les peintres, les sculpteurs, les écrivains, les chefs de troupes de théâtre se parlaient, s'estimaient et, sans s'aimer forcément, se comprenaient. Ils échangeaient leurs doutes et leurs tremblements. Leurs illuminations aussi, parfois. Et même, autour d'un verre ou de plusieurs, quelques tuyaux et secrets de fabrication. La rivalité n'excluait pas le compagnonnage. L'admiration provoquait une jalousie lucide et stimulante.

Kanata – Épisode I – La Controverse est issu d'une telle admiration. De cette parenté depuis longtemps constatée, puis aujourd'hui choisie, entre Robert Lepage et moi, Ariane.

Ce fut simple, au début. En 2014, une invitation enthousiasmée à travailler avec les acteurs et les techniciens du Soleil est acceptée avec tout autant d'enthousiasme et voilà que, pour la première fois de l'histoire du Théâtre du Soleil, le spectacle principal, le "vaisseau amiral" allait être dirigé par un autre metteur en scène que moi qui, depuis sa fondation, avais eu l'honneur, la fièvre et la joie de diriger les quelque trente spectacles de notre troupe (et qui, puisqu'on me pose la question, et si les dieux du théâtre m'en donnent les forces, ai bien l'intention de continuer à le faire quelques courtes années encore).

Ariane Mnouchkine, extrait d'une lettre au public du Théâtre du Soleil, 22 octobre 2018

N°3 : LES RECEVANTS

Il existe une Transespèce humaine, ou plutôt humanimale, une population composée d'êtres qui sont de nature hospitalière, des vivants d'une étoffe que je trouve merveilleuse, toujours encore en tissage et en métissage. Leur nature échappe aux définitions territoriales, nationales, identitaires. S'ils ont pris leur source dans différentes clôtures, géopolitiques, s'ils sont « nés » afghans, chinois, miq maq, français, togolais, norvégiens, mapuches, féroïens, khmers, uruguayens, éthiopiens (à suivre...) ils ont par la suite transporté leur cours à travers pays et continents. En rencontrant bien d'autres et frottant leurs cervelles à ta cervelle, en s'exposant toujours, joyeusement, à bien d'autres, ouverts au risque de la surprise, ils sont ouverts, larges, et toujours en métamorphose, passant d'un âge à l'autre sexe, octogénaires de trente ans, génies curieux, aventuriers des temps, résistant dans la pratique aux tentations paresseuses de l'Appartenance et du Propre. Ce ne sont pas des fantômes, ni des habitants des rêves. Ils ont des papiers. Ils obtiennent des visas. Mais naturellement, ils ne se prennent pas pour leurs papiers. Plutôt pour des poèmes, et toujours en traduction. Ils écoutent, ils ont l'oreille gourmande et la langue enchantée. Ces amis de l'amour plutôt que de la haine, vous les aurez reconnus, n'est-ce pas ?

Ce sont les Acteurs.

Hélène Cixous, pour le Théâtre du Soleil
13 septembre 2018

N°4 : COMMUNIQUÉ DE PRESSE EX MACHINA - 26 JUILLET 2018

Annulation du projet Kanata

Québec, le 26 juillet 2018.

Ce communiqué fait suite à la rencontre de jeudi dernier à Montréal qui réunissait Robert Lepage, Ariane Mnouchkine et les signataires d'une lettre ouverte publiée dans les pages du Devoir du 14 juillet au sujet du spectacle Kanata.

Les participants à cette rencontre ont fait preuve de beaucoup d'ouverture et plusieurs de nos échanges nous ont semblé très féconds. Mais la controverse infiniment complexe et souvent agressive dans laquelle baigne malgré tout le spectacle touche maintenant des coproducteurs nord-américains qui s'y intéressaient, et dont certains nous annoncent aujourd'hui leur retrait. Tenant compte de ce que nous avons vécu récemment, nous comprenons certainement leurs inquiétudes. Mais sans leur apport financier, il ne nous est pas possible de compléter la création de Kanata avec le Théâtre du Soleil. Nous mettons donc un terme au projet.

Au-delà de cette troublante situation, il nous faudra bien, tôt ou tard, tenter de comprendre, calmement et ensemble, ce que sont fondamentalement l'appropriation culturelle et le droit à une expression artistique libre. Dans cet esprit, nous réitérons l'invitation exprimée à nos interlocuteurs du 19 juillet: les portes du Diamant leur seront largement ouvertes, et nous espérons qu'ils en profiteront. De même, et comme il a déjà été convenu, nous rencontrerons l'automne prochain des membres du groupe des opposants à SLAV.

Nous remercions la troupe du Soleil et Ariane Mnouchkine pour la chaleureuse proposition de collaboration qu'elles nous ont lancée il y a quatre ans. Kanata n'en sera pas le fruit, mais nous espérons qu'elle mène ici, un jour, à des rencontres artistiques et interculturelles plus sereines.

Note aux médias : Ex Machina et Robert Lepage n'émettront pas d'autres commentaires quant à l'annulation du spectacle.

N°5 : COMMUNIQUÉ DE PRESSE THÉÂTRE DU SOLEIL - 27

JUILLET 2018

Convaincus que l'annulation de leur spectacle Kanata n'était en rien le but recherché par l'immense majorité des artistes autochtones francophones rencontrés par Ariane Mnouchkine et Robert Lepage lors de la réunion du jeudi 19 juillet 2018, la troupe du Théâtre du Soleil et sa directrice ont décidé de prendre le temps indispensable (quelques jours) pour réfléchir à la façon de répondre, avec les armes non-violentes de l'art théâtral, à cette tentative d'intimidation définitive des artistes de théâtre.

Intimidation inimaginable dans un pays démocratique, exercée en grande partie sur les réseaux sociaux au nom d'une idéologie que le Théâtre du Soleil ne veut pas qualifier ici mais à laquelle il répondra avec ses propres outils.

Convaincus que le besoin de visibilité des artistes autochtones est une revendication légitime, et en dépit de la déception causée par l'échec momentané de la réunion du 19 juillet, le Théâtre du Soleil confirme l'invitation faite solennellement par Ariane Mnouchkine, ce soir-là, d'accueillir à la Cartoucherie un Festival de Théâtre Autochtone. Festival qui pourrait devenir un rendez-vous régulier bi ou triennuel.

Même s'il regrette la décision extrême à laquelle Robert Lepage a été réduit, le Théâtre du Soleil tient à lui réaffirmer ici sa fidèle affection et son inébranlable admiration.

Le Théâtre du Soleil
27 juillet 2018

N°6 : À PROPOS DE L'ANNULATION DE KANATA

Par Michel Nadeau

Maintenant que Kanata a été annulé, j'aimerais, comme dramaturge et coauteur du texte, préciser certaines choses suite à plusieurs des commentaires qui ont été exprimés. Bien que l'histoire de la pièce ait été écrite en très étroite collaboration avec Robert Lepage et inspirée par toute l'énergie des comédien-nes du Théâtre du Soleil, je parlerai en mon nom personnel.

Il y a tout d'abord une question de contexte. Quand Robert m'a offert de participer à cette magnifique aventure avec le Théâtre du Soleil, nous étions en 2015, quelques mois avant l'élection de Justin Trudeau et de sa célèbre boutade : " Parce qu'on est en 2015 ! " Mais le 2015 où nous étions, était celui de la fin du règne de Stephen Harper qui ne voulait rien savoir d'une enquête sur la disparition des femmes autochtones; il n'y avait pas de Commission Vérité et réconciliation, il n'y avait pas le Théâtre autochtone du Centre national des Arts, ni les nombreux programmes de subventions du Conseil des Arts du Canada dédiés aux artistes des Premières Nations, et on ne parlait pas d'appropriation culturelle - ou si peu. Sur toute cette question, c'était une autre époque ! Alors quand Robert m'a dit qu'il voulait faire une création qui parlerait de cette situation, en rapport avec les pensionnats, il m'a semblé évident que, oui, il fallait en parler.

D'où la question : pourquoi ne pas avoir engagé d'acteurs autochtones ? Ariane Mnouchkine avait "offert sa troupe" à Robert pour faire une création. Quel metteur en scène n'aurait pas accepté l'honneur d'une telle invitation ? Mais voilà, le Théâtre du Soleil, c'est une troupe, c'est un modèle unique en Europe. Ce n'est pas une compagnie qui engage des acteurs pour quelques mois selon les productions comme partout ailleurs. C'est une trentaine de comédien-nes, de nationalités diverses – sans aucun Canadien ou Autochtone - qui travaillent ensemble à la semaine longue, à l'année longue, depuis 5, 10, 15, 20 ans, même plus.

C'est un esprit, c'est un corps. On ne peut, pour un projet, y intégrer quelques acteurs étrangers, qui viendraient, épisodiquement, faire quelques laboratoires de création étalés sur deux à trois années, puis quelques semaines de répétition avant la première. En pareil cas, il n'y aurait pas la cohésion si spécifique des acteurs du Théâtre du Soleil.

Quand aux concepteurs, chaque compagnie a son personnel de production et, devant un spectacle d'une telle ampleur, sur deux continents, où les problèmes sont complexes et les risques très importants, un metteur en scène s'entoure de personnes qu'il connaît et sait capable de livrer la marchandise.

L'idée maîtresse du Théâtre du Soleil est que le théâtre rassemble les humains au-delà de leurs différences. C'est pourquoi, ces acteurs ne se considèrent pas comme Français ou Chinois ou Iraniens mais comme des artistes sensibles à toutes les histoires et les cultures humaines. C'est pourquoi le Théâtre du Soleil s'est intéressé au Japon, à l'Inde, au Cambodge, entre autres, à travers de grandes formes artistiques, la plupart du temps venues de l'Orient. Alors quand Robert leur a parlé de la situation des Premières Nations du Canada et de ce que le pays leur avait fait subir, les Brésiliens et les Australiens ont reconnu ce qui se passait dans leur pays, les Afghans qui avaient fui les Talibans se retrouvaient dans cette histoire de répression, idem pour les Arméniens, et pour plusieurs autres. La situation des Autochtones du Canada s'élargissait et devenait la métaphore de la tragédie de la perte d'identité de tous les peuples.

Et puis est arrivée l'affaire SLAV. Et le lien avec Kanata. Et les commentaires de plus en plus vitrioliques sur les réseaux sociaux. Et les procès d'intention. Tout à coup, nous ne racontions plus une histoire que nous voulions universelle, nous faisons de l'appropriation culturelle; nous ne faisons plus un travail de recherche et de documentation respectueux et rigoureux, nous étions des extracteurs de

cultures et nous instrumentalisons les personnes consultées; tout à coup, on nous distribuait dans le rôle des " Blancs ".

Avec la lettre du Devoir, le tournant médiatique de l'affaire était pris officiellement. Lors de la rencontre avec les signataires et plusieurs autres, qui fut franche et respectueuse, nous avons senti la bonne volonté de la majorité des participants. À plusieurs reprises, on a souligné l'intérêt et le respect de Robert pour la culture des Autochtones à travers les spectacles qu'il avait réalisés au Cirque du Soleil ou à Wendake, en y intégrant des artistes des Premières Nations. Robert a expliqué que si le projet avait eu lieu seulement avec sa compagnie, au Canada, assurément il aurait engagé des artistes autochtones. Le passé étant garant de l'avenir, on peut tout à fait le croire. Lui et Ariane Mnouchkine ont expliqué le contexte spécifique de Kanata. La plupart des gens comprenaient, particulièrement ceux du monde du théâtre, plus sensibles à la réalité concrète de la pratique.

Et puis, nous avons spécifié que nous ne parlions jamais au nom des Autochtones, le point de vue était toujours le nôtre. Nous avons raconté l'histoire de la pièce. Il s'agit d'une fiction, de trois histoires, liées entre elles, qui se passent en trois lieux et trois époques différentes au Canada, où chaque fois, un artiste européen se lie d'amitié avec une personnes des Premières Nations et, de ce fait, découvre ce qui arrive à cette nation sur une période de deux siècles.

N°7 : LE RESSAISSEMENT - 5 SEPTEMBRE 2018

Après avoir, comme ils l'avaient annoncé dans leur communiqué du 27 juillet, pris le temps de réfléchir, d'analyser, d'interroger et de s'interroger, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont finalement arrivés à la conclusion que Kanata, le spectacle en cours de répétition, ne violait ni la loi du 29 juillet 1881 ni celle du 13 juillet 1990 ni les articles du Code pénal qui en découlent, en cela qu'il n'appelle ni à la haine, ni au sexisme, ni au racisme ni à l'antisémitisme ; qu'il ne fait l'apologie d'aucun crime de guerre ni ne conteste aucun crime contre l'humanité ; qu'il ne contient aucune expression outrageante, ni terme de mépris ni invective envers une personne ou un groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation, ou une religion déterminée.

Ne s'estimant assujetti qu'aux seules lois de la République votées par les représentants élus du peuple français et n'ayant pas, en l'occurrence, de raison de contester ces lois ou de revendiquer leur modification, n'étant donc pas obligé juridiquement ni surtout moralement de se soumettre à d'autres injonctions, même sincères, et encore moins de céder aux tentatives d'intimidation idéologique en forme d'articles culpabilisants, ou d'imprécations accusatrices, le plus souvent anonymes, sur les réseaux sociaux, le Théâtre du Soleil a décidé, en accord avec Robert Lepage, de poursuivre avec lui la création de leur spectacle et de le présenter au public aux dates prévues, sous le titre Kanata – Épisode I — La Controverse.

Une fois le spectacle visible et jugeable, libre alors à ses détracteurs de le critiquer âprement et d'appeler à la sanction suprême, c'est-à-dire à la désertification de la salle. Tous les artistes savent qu'ils sont faillibles et que leurs insuffisances artistiques seront toujours sévèrement notées. Ils l'acceptent depuis des millénaires.

Mais après un déluge de procès d'intention tous plus insultants les uns que les autres, ils ne peuvent ni ne doivent accepter de se plier au verdict d'un jury multitudineux et autoproclamé qui, refusant obstinément d'examiner la seule et unique pièce à conviction qui compte c'est-à-dire l'oeuvre elle-même, la déclare nocive, culturellement blasphématoire, dépossédante, captieuse, vandalisante, vorace, politiquement pathologique, avant même qu'elle soit née.

Cela dit, et sans renoncer à la liberté de création, principe inaliénable, le Théâtre du Soleil s'emploiera sans relâche à tenter de tisser les liens indispensables de la confiance et de l'estime réciproques avec les représentants des artistes autochtones, d'où qu'ils soient, déjà rencontrés ou pas encore.

Artistes à qui nous adressons ici notre plus respectueux et espérant salut.

Le Théâtre du Soleil
5 septembre 2018

N° 8 : ROBERT LEPAGE « ARTISTES, QU'AVONS-NOUS LE DROIT DE FAIRE ? », article de Brigitte Salino pour Le Monde.

Le Québécois Robert Lepage, qui monte « Kanata » au Théâtre du Soleil, a été accusé d'« appropriation culturelle ». Il s'explique.

À l'invitation d'Ariane Mnouchkine, qui, pour la première fois dans l'histoire de son Théâtre du Soleil, à Paris, confie sa troupe à un autre metteur en scène qu'elle, le Québécois Robert Lepage s'est lancé il y a deux ans, dans la préparation d'un spectacle sur l'histoire du Canada – sous le titre de Kanata, soit « village », le nom ancien du pays. En juillet, une tribune dans le quotidien de Montréal Le Devoir a mis le feu aux poudres en reprochant au metteur en scène l'absence d'acteurs autochtones.

Ariane Mnouchkine s'est rendue avec Robert Lepage à Québec, pour discuter avec des représentants de communautés des premières nations, sans parvenir à éteindre la controverse. Le spectacle, que Robert Lepage a pensé annuler, a finalement lieu, dans le cadre du Festival d'automne, mais seul le premier des trois épisodes prévus est présenté, depuis le 15 décembre, à la Cartoucherie de Vincennes. Avec, en toile de fond, la question de l'appropriation culturelle. Robert Lepage s'en explique.

« Kanata » porte en sous-titre : « Episode 1 – La Controverse ». Pourquoi ?

Parce que, 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 du spectacle depuis le début du travail. Son point de départ repose sur une histoire terrible : au tournant des années 2000, dans l'Ouest canadien, un homme a tué quarante-neuf femmes, principalement des autochtones démunies qui vivaient dans la rue, droguées ou prostituées. Une peintre de Vancouver, qui n'est pas autochtone, a décidé de faire le portrait de ces femmes. Cela a suscité une énorme controverse, parce que des membres des communautés autochtones ont dit : « Nous n'avons pas eu le temps de faire notre deuil, l'enquête n'est pas terminée, et vous utilisez nos filles, nos femmes, nos mères pour acquérir un capital de sympathie. »

Ce n'était pas du tout dans l'intention de la peintre, qui de plus voulait vendre les portraits pour récolter de l'argent pour les centres de femmes à la rue. Son geste a été mal interprété, et depuis, le débat ne s'est pas éteint. Il pose une question qui m'intéresse depuis longtemps : en tant qu'artistes, qu'avons-nous le droit de dire ? De faire ? Peut-on parler, et comment parler d'une chose qui nous touche ? 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 ? Dès nos premiers échanges avec la troupe du Soleil, nous nous sommes dit qu'il fallait parler de ces questions, dont je ne pensais pas qu'elles allaient nous mettre au milieu d'une telle tempête.

Pourquoi cette tempête a-t-elle été si vive, d'après vous ?

Parce que la question de l'appropriation culturelle, qui est fondamentale aujourd'hui, et concerne tous les domaines artistiques, se pose au théâtre d'une manière particulièrement forte : elle se traduit dans la chair même, puisque les acteurs incarnent. Ceux qui se sont opposés au projet de Kanata ont malheureusement mal compris ce que l'on voulait faire. Ils ont interprété notre approche comme étant celle d'un emprunt à la vie des autochtones, alors que cet épisode 1 de Kanata ne parle pas de la réalité autochtone, ni directement de la femme qui a peint les portraits. Nous reprenons des éléments de l'histoire pour montrer, à travers un jeune couple d'artistes français qui s'installe à Vancouver, comment, à un moment donné, des Européens blancs croisent sur leur chemin la réalité autochtone.

Avez-vous rencontré des autochtones quand vous prépariez « Kanata » ?

Bien sûr. On a emmené la troupe du Soleil au Canada, d'abord au Québec, puis dans l'Ouest canadien, où on a rencontré des gens qui ont été chassés de leurs réserves et se retrouvent à Vancouver, dans la rue. Puis on est allés à Banff, en Alberta, où se trouve un centre consacré à la culture autochtone. On a fait des workshops, on a recueilli des témoignages, on est aussi allés dans la nature, parce que la terre, pour les premières nations, ce n'est pas seulement celle qu'on leur a volée, c'est une continuité de leur être. On a vu des chamans et des chefs spirituels, et aussi des spécialistes des pensionnats autochtones qui représentent une page horrible de l'histoire canadienne : jusqu'en 1996, on y a mis les autochtones pour les « éduquer », et « tuer l'Indien dans l'Indien ».

Après coup, je pense que l'incompréhension vient du fait que des gens pensaient qu'on venait engager des acteurs autochtones. C'est vrai que c'est devenu la coutume au Canada. Et c'est idiot de ne pas le faire, parce qu'il y a plein de bons acteurs autochtones. Je comprends leur point de vue, « Nothing about us without us » (« rien sur nous sans nous »), parce que leur culture a été trop longtemps filtrée par une vision colonisatrice qui ne leur laissait aucune place. Mais pour Kanata, le contexte est différent : on est en France, je travaille avec les acteurs du Théâtre du Soleil, dont je sens que ce qui les intéresse le plus, dans l'histoire du Canada, c'est la question autochtone. Ils s'y identifient, parce que, sur les trente-deux acteurs de la troupe, vingt-quatre ne viennent pas de France, beaucoup ont vécu des histoires de déracinement.

Vous n'avez donc pas pensé que « Kanata » poserait des problèmes ici...

C'est peut-être un peu naïf, mais je me sentais autorisé à faire le spectacle, parce que j'ai souvent travaillé avec les communautés autochtones. J'aurais peut-être dû être plus prévoyant, parce que les communautés autochtones ne sont pas homogènes au Canada. J'admets mon erreur, et, après la polémique, qui nous a fait perdre le coproducteur principal, j'ai envisagé de renoncer. Ariane Mnouchkine a insisté pour que le spectacle se fasse. Et j'ai reçu une très belle lettre du porte-parole de deux grands chefs autochtones qui me disent : nous n'avons pas envie que le spectacle soit annulé, parce que nous pensons que vous êtes un agent du changement. Peu importe ce que vous allez faire. Même si vous ne travaillez pas, comme on aimerait, avec des acteurs autochtones, vous ferez avancer la cause plus que si vous renoncez. Il faut faire le spectacle.

Brigitte Salino, Le Monde, 17 décembre 2019

N° 9 : ARIANE MNOUCHKINE "LES CULTURES NE SONT LES PROPRIÉTÉS DE PERSONNE", Propos recueillis par Joëlle Gayot, pour Telerama

En juillet, alors que le metteur en scène canadien Robert Lepage prépare son spectacle Kanata, une lettre, signée par 18 artistes et intellectuels autochtones et 12 de leurs alliés, non-autochtones, déclenche une vive polémique. Le spectacle, joué par les acteurs du Théâtre du Soleil que dirige Ariane Mnouchkine, doit traverser l'histoire du Canada en abordant les oppressions subies par les autochtones. Face à l'absence sur scène d'acteurs issus de leurs communautés, certains représentants de ces derniers dénoncent une appropriation culturelle. Dans la foulée, un coproducteur financier se retire du projet, poussant le metteur en scène à annuler la création de Kanata au Théâtre du Soleil à Paris. Mais c'était sans compter sur la détermination d'Ariane Mnouchkine, de sa troupe et la ténacité de Robert Lepage.

Qu'évoquent pour vous les termes "appropriation culturelle"?

Ariane Mnouchkine - Ces termes n'évoquent rien pour moi car il ne peut y avoir appropriation de ce qui n'est pas et n'a jamais été une propriété physique ou intellectuelle. Or les cultures ne sont les propriétés de personne. Aucune borne ne les limite, car, justement, elles n'ont pas de limites connues dans l'espace géographique, ni, surtout, dans le temps. Elles ne sont pas isolées, elles s'ensemencent depuis l'aube des civilisations. Pas plus qu'un paysan ne peut empêcher le vent de souffler sur son champ les embruns des semailles saines ou nocives que pratique son voisin, aucun peuple, même le plus insulaire, ne peut prétendre à la pureté définitive de sa culture. Les histoires des groupes, des hordes, des clans, des tribus, des ethnies, des peuples, des nations enfin, ne peuvent être brevetées, comme le prétendent certains, car elles appartiennent toutes à la grande histoire de l'humanité. C'est cette grande histoire qui est le territoire des artistes. Les cultures, toutes les cultures, sont nos sources et, d'une certaine manière, elles sont toutes sacrées. Nous devons y boire studieusement, avec respect et reconnaissance, mais nous ne pouvons accepter que l'on nous en interdise l'approche car nous serions alors repoussés dans le désert. Ce serait une régression intellectuelle, artistique, politique, effrayante. Le théâtre a des portes et des fenêtres. Il dit le monde tout entier.

Que s'est-il passé dans l'histoire des autochtones qui puisse expliquer cette polémique ?

Je ne suis pas historienne de la colonisation du Canada, mais relisons l'histoire. Une spoliation insidieuse, puis violente. Des trahisons sans fin. Des promesses jamais tenues. Des traités jamais respectés. Et, en 1867, au moment de l'indépendance, un traitement génocidaire des Premières Nations. Une exclusion, puis une marginalisation systématique. Et - ce qui a laissé, peut-être, les traces les plus profondes - un véritable assaut de l'Église catholique et de l'État canadien contre la culture autochtone en éliminant la participation des parents et de la collectivité au développement intellectuel, culturel et spirituel de leurs enfants au moyen du système de ces tristement célèbres pensionnats ou l'on pratiquait, sur les enfants enfermés, une assimilation forcée, imbécile, sadique, abusive, violente, inimaginable. Comparable à ce qui s'est passé en Australie avec les enfants aborigènes. Système qui, au Canada, a duré jusqu'en 1996. C'est à dire, hier. Donc beaucoup de choses effroyables qui, malgré des efforts indéniables ces dernières années, ne se réparent pas d'un claquement de doigts. Les revendications légitimes des autochtones sont légion et dépassent largement cette polémique, qui n'ait pas due seulement à un groupe de leurs artistes - qui, d'ailleurs et je tiens à le redire, ne visait pas l'annulation de Kanata, mais aussi, et sinon plus, à un mouvement de pensée vindicatif, prônant le "retour du bâton" plutôt que, après celui de la réparation, le long et difficile chemin de la réconciliation que la majorité des autochtones parcourent avec détermination et exigence.

Êtes-vous inquiète de la tournure prise par les évènements ?

Un peu, je l'avoue. On est en train d'ériger des enclos, à l'intérieur desquels on voudrait séparer les identités réduites à elles seules. Pour mieux les classer ? À l'infini ? Le 22 septembre 1933, à l'initiative de Joseph Goebbels et via la création de la Chambre de la culture du Reich, les artistes juifs sont exclus du monde culturel et ne peuvent plus se produire que dans des manifestations destinées à des publics juifs. Pas de panique, je ne traite personne de nazi, en l'occurrence, mais lorsqu'on examine ma troupe selon des critères ethniques, je rappelle ce qu'ont fait les nazis. Je sonne un petit tocsin. Attention à certains voisinages de pensée ou de méthode. Même involontaires.

Comment les artistes peuvent-ils réagir ? Appelez-vous à une mobilisation ?

La première des censures est notre peur. Être accusé de racisme fait très peur, nos accusateurs le savent. Ils en jouent. Mais une fois que nous savons, en conscience, que nous ne le sommes pas et que notre travail, la composition du groupe au sein duquel nous créons des œuvres depuis tant d'années, bref, que toute notre vie le prouve, nous devons refuser qu'à la seule lumière de la composition ethnique de la distribution, avant même d'avoir vu nos spectacles, on nous dise qu'ils sont spoliateurs et racistes, donc, criminels. Nous avons tous des yeux, des oreilles, des mémoires, des légendes, donc tous des parentés multiples. Nous ne sommes pas "que" français ou "que" blancs. Ou "que" autochtones. Devons-nous nous résigner à une malédiction atavique, de dimension biblique, qui courrait de génération en génération ? Sommes-nous, pour toujours, dans les siècles des siècles, des racistes et des colonialistes ou sommes-nous des êtres humains, porteurs d'universalité, tout comme les Noirs, les Juifs, les Arabes, les Khmers, les Indiens, les Afghans, les autochtones, dont nous voulons parfois raconter les épopées et qui, comme nous, bien avant leurs particularités culturelles, portent en eux cet universel humain ? Et puis, qui a intérêt à déchirer la société, justement de cette façon-là ? En quoi cette tribalisation générale va-t-elle affaiblir le capitalisme sauvage qui ruine notre planète ? En quoi va-t-elle freiner la gloutonnerie des multinationales ? À quoi sert-elle ? En quoi va-t-elle nous redonner le sens et l'amour du bien commun ? Pourquoi certains idéologues tentent-ils de duper notre jeunesse en profitant négativement de son idéalisme, de sa générosité et de sa soif de solidarité et d'humanité ?

Qui sont ces idéologues ?

Je n'ai pas à les nommer. Par leurs réponses et leurs attaques, je le crains, ils montreront qu'ils se sont reconnus.

Ne s'agit-il pas d'un dialogue de sourds ?

C'est pis qu'un dialogue de sourds. C'est un procès, où chaque mot de la défense est retourné et ajouté au réquisitoire de procureurs auto-désignés. Il faudrait slalomer en permanence entre des mots interdits, de plus en plus nombreux. Comment parler sincèrement, avec confiance, si chaque mot peut devenir, au grès de l'interlocuteur, un indice incriminant, révélateur de notre ignominie ? Sous la surveillance de tels commissaires, comment échapper à la langue de bois, aux clichés, puis à l'hypocrisie et finalement au mensonge obligatoire ?

Est-il possible de se soustraire à la culpabilisation ?

Une fois que tous les chemins de réparations matérielles, législatives, symboliques auront été parcourus et que ces réparations, toujours imparfaites et insuffisantes, auront été définitivement obtenues, il nous faudra bien encore reconnaître que nous sommes coupables de beaucoup de choses, mais pas de tout, pas tout le temps et pas pour toujours. Le chemin est identique pour ceux qui sont, ou se pensent, victimes, car il peut y avoir de l'indécence à faire sienne, à trop s'approprier, la souffrance d'un aïeul. Les petits-enfants de déportés, dont je suis, n'ont pas souffert ce qu'ont souffert leurs grands-parents ou arrière-arrière-grand-parents. Je ne peux pas bâtir sur le destin de mes aïeux une amertume

et une haine éternelles, haine et amertume que mes grands-parents morts à Auschwitz n'auraient pas voulu me léguer - Ils m'aimaient trop, j'en suis sûre, pour vouloir m'infliger la douleur de haïr. Je ne peux pas me targuer de leur héritage pour rendre coupable la terre entière et interdire à une jeune actrice, allemande, innocente de ce qu'a pu commettre son arrière-grand-père à l'égard du mien, de jouer Anne Frank, du moment qu'elle a le talent et la force morale de le faire.

Quel est votre état d'esprit, aujourd'hui ?

Lors d'une réunion, à Montréal, en juillet, nous avons cherché, Robert et moi, à nous faire entendre des artistes autochtones qui avaient fait part de leur incompréhension, pour ne pas dire de leur désapprobation, devant l'absence d'acteurs et d'actrices autochtones dans la distribution de Kanata. Il nous a fallu rappeler encore et encore que ce spectacle était répété et produit en France, avec des acteurs d'origines très diverses, réfugiés d'abord, puis résidents en France, puis devenus français pour la plupart, ces dernières années. Bon nombre d'artistes qui nous recevaient ce soir-là avaient entendu vaguement parler du Soleil mais ignoraient tout de son fonctionnement et de ses principes. La réunion s'est déroulée dans une atmosphère respectueuse, de part et d'autre, et je pense que nous avançons sur le chemin difficile de la compréhension et de la réconciliation. Cette rencontre, dont je me souviendrai toute ma vie avec une émotion très spéciale, dura plus de cinq heures et demie, mais il nous aurait fallu, il nous faudra, plus de temps encore. Nous le prendrons ce temps. Nous l'avons promis. Mais, le lendemain matin, attaquèrent et frappèrent tous ceux qui ne voulaient surtout pas que cette réunion, à laquelle ils n'avaient pas assisté, aboutisse à une entente. Et, je l'admets aujourd'hui, Robert et moi avons été en proie à la sidération face à la puissance d'intimidation et de désinformation de certaines tribunes ou blogs et aussi des accusations de toutes sortes qui jaillissaient sur les réseaux sociaux où sévit une multitude d'anonymes. Après l'annonce de l'annulation, beaucoup des artistes autochtones, rencontrés ce soir-là, ne cachèrent pas leur désappointement et même leur désapprobation devant une issue qu'ils n'avaient jamais demandée. Nous nous sommes donc ressaisis et avons décidé que la meilleure réponse serait le premier épisode du spectacle lui-même.

Cosignerez-vous avec Robert Lepage cet épisode du spectacle ?

Non. Mais je cosigne le manifeste que représente le fait de jouer ce spectacle.

Propos recueillis par Joëlle Gayot, pour Telerama
Paris, Cartoucherie, septembre 2018

N°10 : KANATA : POUR UN THÉÂTRE-MONDE, Julien Le Mauff

Cultures en dialogue, 2 janvier 2019

Bien avant la première, on avait déjà beaucoup parlé de Kanata. Trop, assurément, pour une pièce qui n'avait pas vu le jour. En choisissant pour sous-titre « la controverse », Robert Lepage et Ariane Mnouchkine ont essayé de se nourrir des questionnements émis, des mois auparavant, sur le contenu supposé d'une œuvre qui n'était alors pourtant qu'au stade de l'ébauche. Le Théâtre du Soleil, incarnation de l'art engagé dans les questionnements politiques et sociaux les plus immédiats, se retrouvait avec Kanata dans une position inhabituelle de cible.

Cabale primitiviste contre création théâtrale

Pourtant, le Soleil demeure la maison ouverte, chaleureuse, accueillante que chacun connaît. Sa troupe nombreuse et diverse, cette Babel théâtrale venue de tous les continents, est comme toujours impatiente de partager son travail, avec générosité et amour pour le public. C'est à peine, cette fois, si la tension des premiers soirs, si les dernières modifications auxquelles est soumis un récit qui finit de se construire, comme toujours, au contact des spectateurs, se teintent d'une inquiétude diffuse — celle que, pour une fois, le théâtre ne suffise pas à convaincre, face à des considérations qui portent sur tout sauf sur le théâtre.

On a trop prêté d'attention peut-être, trop fait d'honneur sans doute, même pour s'en affliger, aux mouvements qui revendiquent qu'une pièce parlant de la question autochtone au Canada soit élaborée et jouée par des autochtones du Canada, niant par là ce qu'est le théâtre même, c'est-à-dire un art de l'imitation — ou du moins ce qu'il a été depuis Aristote jusqu'à nos jours, même s'il est toujours licite de vouloir le révolutionner. On a trop tu aussi (malgré la déconstruction de ces discours opérée, par exemple, par Jean-Loup Amselle), la nature indigéniste, primitiviste, ethniciste de ces mouvements « décoloniaux », la vision essentialiste et quasi-biologique de la culture qui préside à leur critique systématique de toute posture universaliste, de toute volonté de faire dialoguer les cultures plutôt que de les isoler, voire de les opposer. On a trop admis, enfin, qu'une certaine élite tente de s'offrir à peu de frais un peu de bonne conscience, en appelant à la censure d'une troupe de théâtre française, sans faire avancer d'un pouce la question autochtone là où elle se pose (comme ici ou là).

Un récit choral et rythmé, évocation sociale et historique

Quand enfin s'éteint la rumeur de la cabale pour laisser place à l'œuvre même, beaucoup de visages se montrent surpris. Car loin de céder à la tentation naïve d'une fresque qui aurait oscillé sans doute entre l'épique et le pittoresque, c'est une intrigue contemporaine qui s'impose. Celle-ci se tisse autour du mécanisme massif (jusqu'aux années 80) de « rafle » d'enfants autochtones arrachés à leurs mères pour les faire adopter par des familles blanches ou placer dans des pensionnats chrétiens, mais aussi d'une affaire policière (bien réelle) de tueur en série, et du paysage (tout aussi réel) du Downtown Eastside de Vancouver, quartier de la drogue, de la prostitution, de tous les naufragés, victimes de maux sociaux parmi lesquels l'invisibilité des autochtones est un élément saillant.

Ce récit choral est mené sur un rythme quasi-cinématographique qui n'étonne pas de la part de Robert Lepage et trouve ici une parfaite réalisation. Surtout, il fonctionne comme une parabole violente de la colonisation radicale et définitive des Premières Nations, tout en s'insérant plus largement dans une critique de trois siècles de mondialisation capitaliste sous l'impulsion occidentale. L'aboutissement en est un stupéfiant récitatif chorégraphié, au milieu du jardin Sun-Yat Sen de Vancouver, restitué sur scène. Aussi Robert Lepage comme les comédiens du Théâtre du Soleil évitent-ils toute présentation simpliste ou (pire) tout exotisme, en n'isolant pas la question autochtone artificiellement, et en dépassant la querelle lancée par les partisans d'une assignation définitive des identités et des cultures. Le metteur en scène du Théâtre du Soleil change pour une fois, mais derrière les destins qu'elle représente, la troupe parle toujours, sans la simplifier ni la contrefaire, de l'histoire du monde et de notre humanité.

Ce que taisent hélas ceux qui veulent du mal à Kanata autant que ceux, trop nombreux, qui hésitent à prendre position, ou qui feignent de ne pas comprendre ce dont il est question, c'est, non seulement que la cause autochtone est ici justement défendue et son invisibilité (persistante aujourd'hui) courageusement combattue, mais aussi que le spectacle est le fruit de deux ans de préparation, de réflexions, d'ateliers, au cours desquels la troupe a travaillé au Canada, à la fois au Québec et dans les provinces de l'Ouest, à la rencontre des populations et des grands Chefs, aussi bien d'ailleurs que dans l'environnement urbain et ses problématiques mêlées. Une véritable « immersion dans l'hier et l'aujourd'hui de ces populations » selon Robert Lepage, qui peut seule expliquer une évocation des questions soulevées profonde, et qui ne nie pas leur complexité.

Une prouesse visuelle et dramatique

Ce que l'on ne dira pas non plus assez, c'est la prouesse visuelle et dramatique. Répétée et fixée sur un délai plus court que l'habituel temps de création de la troupe du Soleil, la pièce allie habilement des idées scéniques déjà employées lors de précédents spectacles, mais aussi l'apport original de l'équipe d'Ex Machina, la Compagnie de Robert Lepage, dans un véritable croisement des esthétiques. Le dépaysement saute aux yeux (projections vidéo de Pedro Pires intégrées à la scénographie), comme aux oreilles (habillage musical enregistré de Ludovic Bonnier, efficace tout en étant fort différent des inventions habituelles de Jean-Jacques Lemêtre), mais il irrigue aussi l'ensemble du travail de la troupe.

Robert Lepage a trouvé chez les comédiens du Soleil des talents, à commencer par ceux, enfin révélés, de Frédérique Voruz (Tanya) et Dominique Jambert (Miranda), aussi dissemblables que marquantes dans les deux rôles féminins centraux, ainsi que de Martial Jacques (Tobie) à leurs côtés. On retrouve aussi (entre tous ceux que l'on aimerait citer) l'intensité de Shaghayegh Beheshti (Leyla, à la maternité sobre et bouleversante), celle de Maurice Durozier (en Pickton brut et bestial), l'énergie d'Eve Doe Bruce en Rosa, et le portrait, par Sébastien Brottet-Michel, du jeune expatrié français naïvement et comiquement détestable, Ferdinand.

Ce n'est pas tout. La représentation offre quelques instants de saisissement total, comme dans une scène acrobatique merveilleusement fluide et aboutie, apte à stupéfier l'ensemble du public. On ne devrait pas s'étonner de cette profusion d'inventions, dès lors qu'aux multiples aptitudes de la troupe

se trouve réuni pour la mise en scène, non pas Ariane Mnouchkine (investie cependant, car cela ne saurait être autrement) mais Robert Lepage, l'inventeur de la grande et spectaculaire machinerie que fut le Ring au Metropolitan Opera, et de deux spectacles (Kà et Totem) du Cirque du soleil, toujours habile à exploiter et à pousser au dépassement les facultés à sa disposition.

Pour tout cela, Kanata est un événement, à voir tant qu'il en est temps. L'hybridation ne pouvait être mieux réussie entre le processus de création collective habituel au théâtre du Soleil, et l'inventivité visuelle et narrative de Robert Lepage. Entre les références multiples de celui-ci (européennes et nord-américaines), son regard propre sur le pays qui est le sien, et la curiosité méthodique et passionnée de tous les acteurs impliqués, au service d'un théâtre universel : un théâtre du réel, de l'histoire, de la souffrance et de l'espoir. Un théâtre-monde.

Julien Le Mauff

Cultures en dialogue, 2 janvier 2019

**N°11 : ENTRETIEN AVEC ARIANE MNOUCHKINE / CHARLIE
HEBDO,**

Propos recueillis par Laure Daussy, Charlie Hebdo, 5 janvier 2019

Que pensez-vous de cette notion d'appropriation culturelle dont vous avez été accusée ?

J'avoue ne pas comprendre cette notion. Consigner les cultures dans leurs stricts espaces géographiques ou ethniques revient à ré-ériger des murs que, tel le mur de Berlin, de chaque côté, des générations se sont évertuées à abattre. Ce serait très grave d'ainsi réaffecter chacun à son identité. À sa race, osent même certains. On sait pourtant, depuis longtemps, qu'il n'y a qu'une race chez les êtres humains, et c'est la race humaine.

Cela dit, permettez-moi une parenthèse. Nos détracteurs les plus véhéments ne sont pas les autochtones canadiens qui, d'ailleurs, bien que critiques, n'ont jamais prétendu nous empêcher de jouer. Ce n'est pas à eux que je m'adresse quand je refuse la notion d'appropriation culturelle, c'est aux idéologues.

C'est d'autant plus surprenant de vous accuser, vous, alors que votre troupe se veut multiculturelle, avec 26 nationalités différentes...

Mais ce n'est pas que nous nous voulions ainsi, nous le sommes, tout simplement, parce qu'il est normal de l'être. Les comédiennes et comédiens de la troupe entrent ici grâce à leur courage, leur imagination, leur talent, jamais à cause de la couleur de leur peau ou d'une quelconque appartenance.

Les accusations étaient sidérantes, en effet. Insultantes, parfois, venant de gens qui, sans avoir jamais vu notre travail, prédisaient que nous allions forcément mal le faire. C'est-à-dire sans les recherches nécessaires, c'est-à-dire sans le respect nécessaire, c'est-à-dire sans l'amour qui préside à toute création. C'est-à-dire sans honneur.

Comment expliquez vous qu'on en soit arrivé à ce type d'accusation ?

La légitimité de certaines revendications est incontestable : la visibilité, l'accès à la scène, à l'écran. Bref la vraie diversité. Mais dire qu'une histoire ne peut être racontée que par ceux dont les ancêtres l'ont vécue, est artistiquement faux.

Tous ces discours ne seraient que de simples expressions d'opinions, s'il n'y avait, sous jacent, un projet autoritaire de société "racialisée" qui me fait horreur.

Cela dit, c'est la complicité, de fait, de certains médias et la lâcheté ou l'aveuglement incommensurables de certains dirigeants politiques qui me font le plus peur.

Est-ce qu'il faut mener un combat pour maintenir une liberté de création, une liberté d'expression aujourd'hui ?

Il y a un combat non violent à mener. Rappeler que les cultures sont, depuis toujours, voyageuses et perméables. Rappeler ce qu'est la liberté de conscience. Rappeler qu'il y a, oui, je veux le redire, des valeurs universelles et qui ne sont pas négociables. Par exemple, et en premier lieu, l'égalité entre les hommes et les femmes. On nous dit qu'il faudra 200 ans pour que les salaires des femmes et des hommes soient égaux, voilà qui devrait mettre des millions d'hommes et de femmes dans la rue plutôt que ce qu'on appelle "l'appropriation culturelle".

Notre numéro porte sur les Lumières. Que vous inspire l'esprit des Lumières ? Est-il remis en cause selon vous aujourd'hui ?

Certains remettent les Lumières en cause. Leurs failles en feraient un facteur d'oppression. Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Kant, les révolutionnaires, Condorcet, certes, n'ont pas tout dit sur tout. Mais allons-nous, parce que nous savons fabriquer des fusées, cracher sur la roue ? Les Lumières, c'est la roue des temps modernes. L'outil génial et nécessaire pour penser, pour avancer, pour progresser.

Propos recueillis par Laure Daussy

Charlie Hebdo, 5 janvier 2019

III. Articles du journal canadien *Le Devoir*

N°1 : «Kanata»: les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine, Catherine Lalonde

11 juillet 2018

Ariane Mnouchkine, metteuse en scène et animatrice du célèbre Théâtre du Soleil à Paris, a demandé, pour la première fois de l'histoire de la troupe fondée en 1964, à un autre artiste d'y faire une mise en scène : Robert Lepage. Kanata, une relecture « de l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et autochtones », sera donc présenté en décembre à Paris et en 2020 au Québec. Entrevue avec Ariane Mnouchkine sur l'emprunt, l'influence, la plongée dans l'Autre et la compassion nécessaires au théâtre.

Le Théâtre du Soleil, c'est déjà une histoire de voyages. C'est là, en création collective, à partir d'improvisations germant des comédiens, sous la direction d'Ariane Mnouchkine, qu'ont été créés un Agamemnon en kathakali, un Richard II influencé de kabuki, de nô et de bunaraku japonais, un Tartuffe transposé dans le Maghreb musulman du XXe siècle, pour ne nommer que quelques-unes de la trentaine d'oeuvres, souvent événements, composées par l'équipe du Théâtre du Soleil.

Kanata, explique Ariane Mnouchkine en vidéoconférence, « est fait avec le Théâtre du Soleil ; la chair humaine, c'est nous. Les techniciens, les vidéastes sont Canadiens, parce que Robert a une telle expérience de cette recherche-là, et qu'ils sont magistraux. Mais les corps vivants qui seront sur scène seront ceux de chez nous ».

Trente-quatre comédiens d'origines multiples. Une troupe métissée et française à la fois « parce qu'on s'est beaucoup battu pour les papiers, avec des comédiens qui viennent d'un peu partout... sauf d'Amérique du Nord. » Ce qui, pour Mme Mnouchkine, n'est pas un problème.

Au contraire. « Ce sera toujours un acteur qui va jouer Hamlet ; et il n'a pas besoin d'être Danois. Je dirais qu'il vaut mieux qu'il ne le soit pas. »

Pourquoi ? « Parce que le théâtre a besoin de distance, de transformation, de cette quête, de ce chemin de l'imagination. Il ne peut pas y avoir — j'utilise le terme plutôt dans le sens bouddhiste que chrétien — de compassion sans imagination. On ne peut pas parler de fraternité si on n'imagine pas son frère ou sa soeur. »

Pour cela, poursuit la créatrice, un chemin profond doit être fait en documentation. Mais le plus important reste l'imagination, « c'est-à-dire s'imaginer parfois l'inimaginable, comme Auschwitz ou l'esclavage ; effectivement des domaines qui, pour être imaginés, nécessitent un génie », détaille Ariane Mnouchkine, nommant en exemple le roman Vie et destin de Vassili Grossman, qui réussit à faire entrer le lecteur « dans la chambre à gaz. C'était [un sujet] interdit, mais lui le fait, et du coup ces pages deviennent sacrées pour moi ».

« Nous, Noirs »

Pour Ariane Mnouchkine, l'art, par définition, c'est « l'emprunt, l'influence, le voyage des cultures, je dirais presque le caravanisme. Les cultures ont voyagé avec les épices, avec la soie, avec les envahisseurs... »

Avec le sucre ? « Non, avec le sucre, c'est l'esclavage qui a voyagé, ce n'est pas pareil... Sans l'influence de la musique balinaise à l'Exposition universelle de 1889, Debussy et Ravel auraient fait

une musique différente. On ne peut pas nier 2000 ans d'histoire des cultures. Il n'y a pas de gitans, de guitares, de flamenco [sans voyages]. Tout le monde s'approprie ce qu'il a aimé de la tribu voisine ; parfois avant ou après l'avoir envahie, parfois massacrée... »

Pour la première fois de l'histoire de la troupe du Théâtre du Soleil à Paris, un autre artiste fera la mise en scène: Robert Lepage.

Celle qui revient de Rio, au Brésil, y a vu sur une caserne la devise des pompiers : « Rien de ce qui est humain ne nous est indifférent ».

Mme Mnouchkine poursuit. « Nous, nous sommes acteurs, rien de ce qui est humain ne nous est indifférent. L'humain, c'est l'humain. Et nos in-différences, c'est-à-dire ce qui ne nous est pas différent, est bien plus important. Le racisme, c'est mettre l'importance dans l'inimportant, dans [une couleur de peau] ou dans la forme d'un nez. Si « Nous, Juifs », si « Nous, Noirs », on commence à entrer dans ces schémas-là, par légitime amertume, par légitime indignation du passé, on va reproduire et d'une façon aussi irrémédiable des souffrances folles, absurdes. »

L'effet, croit Mme Mnouchkine, sera boomerang. « Les interdictions vont devenir réciproques. Attention au phénomène Classified People ! Il n'y a pas d'interdiction de représentation mutuelle de l'humain. »

Elle illustre : « [L'auteure et fidèle collaboratrice aux textes] Hélène Cixous un jour m'a dit : "Tu sais, il n'y a pas de paix juste." Pour faire la paix, il faut accepter qu'il y ait, qu'il y a eu, qu'il y aura hélas ! des crimes impunis et des héros non reconnus. C'est très difficile à avaler. Si on veut pour faire la paix que la justice aille jusqu'au point de radicalité absolue, et bien c'est réenclencher un cycle immédiatement. Et c'est peut-être un peu ce que je veux dire : attention ! La limite est là pour ne pas réenclencher à l'inverse un cycle aussi destructeur que l'a été ce premier, qui doit rester inoubliable, et être reconnu, étudié. »

Reconnaître son histoire ?

Est-ce que ce sera important que les autochtones d'Amérique du Nord reconnaissent leur histoire dans Kanata ? Ce qui serait très important, hésite-t-elle, pesant et cherchant ses mots, serait qu'ils reconnaissent le salut que le Théâtre du Soleil veut leur adresser.

« Jusqu'à présent, on a toujours eu cette chance. Les Cambodgiens, quand ils ont vu [L'histoire terrible mais inachevée de] Norodom Sihanouk, [roi du Cambodge], ils n'en sortaient pas seulement bouleversés, mais revoyant tout, ayant reconnu tout, et il n'y avait dans toute la distribution qu'un seul Cambodgien. Dans Le dernier caravansérail aussi, Afghans, Irakiens, Iraniens se reconnaissaient. Dans L'indiade, aussi. Ce qui sera important, c'est qu'on nous dise "Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire." »

N°2 : «Lepage au Soleil»: «Kanata» sans la polémique, Catherine Lalonde,

20 avril 2019

« La polémique n'est pas le sujet du film », explique la documentariste Hélène Choquette, parlant de son tout nouveau Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata. « Le plus intéressant, selon moi, c'est que le synopsis soit resté exactement le même qu'en 2016 », bien avant que n'explode, dans la foulée du débat autour du SLĀV de Robert Lepage, une houleuse discussion publique sur l'appropriation culturelle, sur l'invisibilisation des voix autochtones, sur leur absence dans le projet, sur la liberté et les responsabilités artistiques.

« Je n'avais pas envie de faire un film d'antagonismes, mais de montrer que dans un processus de création, il y a une démarche ; qu'il y a une ouverture à l'autre dans cette création de Kanata qui était magnifique. »

En 2018, Mme Choquette, avec une équipe légère de trois autres personnes, s'est glissée dans les studios de répétition d'Ex Machina et du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. La grande dame du théâtre français cédait pour la première fois les rênes d'une création, invitant Robert Lepage à composer sur les 36 comédiens de 11 nationalités différentes qui forment la troupe. La caméra les suit, en studio, en travail de groupe ou individuel, lors de leurs rencontres de recherche avec les Autochtones Ceejai, survivante de Pickton, Corleigh Powderface, guérisseuse et metteuse en scène, Stephen, survivant des pensionnats autochtones et acteur, dans leur balade pour s'imprégner du Downtown Eastside de Vancouver. Elle humanise les acteurs de la création en de longs gros plans, les présentant par leurs prénoms seuls. Le point de vue embrasse complètement et seulement celui des créateurs.

Kanata assassiné

L'impression est celle d'un making-of. Celle qui a auparavant signé Grande fille pour l'Office national du film du Canada (2014) et Comme un caillou dans la botte (2018), entre autres, en est insultée. « Un making-of, c'est promotionnel. Or, je voulais documenter un processus de création complémentaire à l'oeuvre. »

L'idée originale était de terminer le tournage au soir de la première. C'est plutôt en février 2018 que cessent les dernières images. « Le Kanata que je documentais est mort avec la polémique, parce [que Lepage et Mnouchkine] ont perdu leur coproducteur américain, ils ont perdu des shows, des moyens, ils ont été obligés de faire des choix, il y avait des blessures, des larmes, des frustrations, de la colère et on changeait totalement de disposition d'esprit. »

Si Kanata vient de terminer ses supplémentaires à Paris, ce spectacle n'est pas le même que celui que Mme Choquette a vu apparaître en création, précise-t-elle en entrevue, sans le faire nulle part dans son film. « Kanata a été assassiné, sur des présomptions. Personne n'avait vu le spectacle. Plusieurs

comédiens n'avaient plus de rôles, alors qu'ils les avaient appris, appris des langues, développé des personnages, fait de la recherche. Et là, Ariane était là et je n'aurais jamais pu tourner tout ce que j'ai pu tourner quand j'étais avec Robert. C'était un changement de paradigme total. »

Elle poursuit : « Pour moi, c'est le devoir de mon film : montrer ce qui est arrivé avant la polémique, comme ça personne n'accusera Robert Lepage, ou le Théâtre du Soleil, ou Ariane Mnouchkine d'être dans la justification. Je trouve dommage que mon film relance la polémique. Je voudrais plutôt qu'il nous fasse prendre conscience du fait que j'ai eu l'impression qu'en deux semaines, Robert Lepage était devenu un raciste. Ça n'a aucun sens. »

Elle dit faire fi du contexte social et surtout médiatique qui a ébranlé la pièce, l'introduction et la conclusion du film non seulement les rappellent, mais le choix éditorial est net. Là où tous les artisans de la pièce ont des visages humains, plus qu'humains, des extraits de presse — seulement les plus négatifs, occultant complètement les nombreux défenseurs de Lepage dans cette affaire — sans noms d'auteurs défilent à l'écran.

Prendre position

L'affiche du film joue complètement sur l'idée de la polémique. « Une affiche, c'est un outil de vente », répond la réalisatrice. « Quand je l'ai vu, ce piège ouvert avec cette petite plume, pour moi, c'est ça, le sentiment qu'on a ressenti. Ils sont tombés dans un piège, je le déplore, et le film témoigne de ce que c'était. Le piège est un outil de vente, oui il y a eu un scandale, et la pièce n'a pas existé. » Mais le documentaire ne porte pas sur le scandale ? « Pas du tout. »

Pour l'oeil averti, de petites phrases lâchées de plein coeur par les artisans sonnent comme des signaux d'alarme sur la polémique à venir, signaux qu'on s'empresse d'oublier. Si les acteurs sont réellement touchés, ébranlés par la réalité autochtone qu'ils découvrent, le réflexe — réflexe naturel de travail d'acteur ? — les fait toujours ramener cette histoire à eux. Tous oublient que l'histoire collective des Autochtones est encore à écrire, à force d'avoir été effacée.

« C'est pas vrai que cette histoire n'a pas été dite collectivement, estime Hélène Choquette. Il y a eu la commission Opale dans les années 2000 pour les femmes autochtones ; il y a présentement la Commission d'enquête sur les femmes et les filles disparues ; les victimes et les familles prennent la parole, ils ont pris la parole, ils ont été filmés, il y a des gens qui les ont entendus et parmi ces gens, des créateurs, et ça les a inspirés, et c'est ça la création. »

Il faut arrêter de croire que c'était une pièce simplement sur les Autochtones, poursuit-elle. « C'était autre chose, une pièce sur la perte d'identité. Moi je dis qu'ils avaient le droit de le faire. J'ai pas le choix de prendre position. J'ai filmé une aventure incroyable, audacieuse, j'ai vu comment finalement ça meurt. Je veux qu'on puisse regarder avec le recul et se demander "Est-ce que c'était raciste ?", "Est-ce que c'était un point de vue de colonisateur ?" Je laisse les cinéphiles en juger », conclut Hélène Choquette.

Lepage au Soleil : à l'origine de Kanata prend l'affiche le 26 avril.

N°3 : Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ?

texte collectif ; 14 juillet 2018

Nous voudrions ici répondre aux propos tenus par la metteuse en scène et animatrice française du Théâtre du Soleil à Paris, Ariane Mnouchkine, [dans les pages du quotidien Le Devoir, le 11 juillet 2018](#), en ce qui concerne la pièce Kanata qui sera présentée à Paris en décembre prochain, mise en scène par le metteur en scène québécois Robert Lepage. Nous n'avons pas encore vu l'oeuvre, mais nous croyons pertinent de lui présenter notre réflexion le plus courtoisement possible. C'est de respect que nous parlerons ici, car en langue anicinape, dire la vérité se dit odeiwin, la parole du coeur.

Dans son entrevue donnée au Devoir, madame Mnouchkine explique qu'elle souhaite raconter l'histoire de la relation entre les Autochtones et les colonisateurs au Canada. Elle souhaite qu'on lui dise : « Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire. »

Nous pensons qu'au Québec beaucoup de citoyens ont déjà compris. Madame Mnouchkine n'est pas la première à raconter l'histoire des relations entre les Autochtones et les peuples qui ont colonisé l'Amérique. Il y a eu les marins, les aventuriers, les prêtres qui ont tenu des carnets de bord. Ensuite sont venus les libres penseurs des Lumières, pour sortir l'Europe de sa grande noirceur — qui n'était pas la nôtre, soit dit en passant. Puis, il y a ceux qui voulaient tellement nous comprendre : des anthropologues, des ethnologues, des historiens, des politiciens, des réalisateurs de western, de spectacles « Wild West », alouette, et ainsi vole la perdrix...

Alors, peut-être sommes-nous saturés d'entendre les autres raconter notre histoire.

Invisibilité

L'un des grands problèmes que nous avons au Canada, c'est d'arriver à nous faire respecter au quotidien par la majorité, parfois tricotée très serré, même dans le milieu artistique. Notre invisibilité dans l'espace public, 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.

Nous ne souhaitons pas censurer quiconque. Ce n'est pas dans nos mentalités et dans notre façon de voir le monde. Ce que nous voulons, c'est que nos talents soient reconnus, qu'ils soient célébrés aujourd'hui et dans le futur, car NOUS SOMMES. Certains ont été consultés par les promoteurs de Kanata. Mais nous croyons que des artistes de nos nations seraient heureux de célébrer leur fierté sur scène dans la pièce. Est-ce que les metteurs en scène de Kanata ont cherché une collaboration ?

Nous comprenons, à la lumière de l'entrevue publiée dans Le Devoir, que l'aventure se passera sans nous, encore une fois. Madame Mnouchkine a exploré nos territoires, elle n'a plus besoin de nos

services. Exit ! Elle aime nos histoires, mais n'aime pas nos voix. Il nous semble que c'est une répétition de l'histoire et de tels agissements nous laissent un certain sentiment de déjà-vu. On nous inventera, on nous mimera, on nous racontera, parce qu'elle a compris, parce qu'ils ont compris. Pardonnez notre cynisme, mais avons-nous vraiment été compris ?

Au Canada, la population a beaucoup appris avec la Commission de vérité et de réconciliation du Canada (2015). Cette commission a été mise sur pied pour éviter l'une des pires poursuites judiciaires contre un gouvernement dans le monde. Il y a 94 appels à l'action. Certaines de ces recommandations touchent directement la culture des Autochtones. D'autres demandent que soit adoptée une loi de mise en oeuvre de la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, que le Canada a ratifiée. Ces recommandations ne sont pas des options, ce sont des devoirs pour les gouvernements et les citoyens à long terme. La réconciliation passe par l'inclusion, par l'écoute et par le respect de ce qui est exprimé par les Premiers Peuples, la vérité, oideiwin.

La compagnie Ex Machina profite déjà de financements du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Nous savons qu'elle peut également obtenir des subventions vouées aux projets culturels en collaboration avec les Autochtones ou pour la réconciliation. Or, un tel partenariat nous semble engager davantage la participation des Autochtones qu'une simple consultation.

Devant le constat qu'une consultation aurait été menée par les promoteurs de Kanata auprès des nôtres, mais qu'aucun Autochtone ou organisme autochtone ne prend part dans la pièce, nous nous interrogeons sur l'efficacité des mécanismes de contrôle d'utilisation de ces subventions. Nos artistes sont de plus en plus nombreux et trouvent, eux, difficilement les fonds nécessaires pour faire briller à juste titre leurs talents et leurs oeuvres.

Enfin, monsieur Lepage s'est prononcé dans les derniers jours en affirmant qu'incarner un personnage implique de pouvoir jouer une autre identité, voire un autre genre. Oui, c'est vrai. Mais cette incarnation s'inscrit dans un contexte social et historique. Au Canada, la Commission de vérité et de réconciliation nous a donné la géographie d'un territoire de possibilités pour l'avenir de nos relations. Et la mouvance des Autochtones au cours des dernières années a démontré que c'était une erreur de nous effacer de l'espace public.

Nous ne sommes pas invisibles et nous ne nous taisons pas. Nous avons nos plumes à la main et nous vous dirons encore et pour longtemps : je suis, NOUS SOMMES.

*** Autochtones signataires :**

Kateri Aubin-Dubois, Wolastoqijk, perleuse ; Carole Charbonneau, Atikamekw, muséologue spécialisée en patrimoine immatériel autochtone ; Maya Cousineau Mollen, écrivaine Innue-Québécoise, conseillère en développement communautaire Inuit et Premières Nations ; Yvon Dubé,

Atikamekw, acteur et communicateur indigène ; André Dudemaine, Innu, directeur artistique du Festival Présence autochtone et directeur des activités culturelles de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone ; Dave Jeniss, métis Malécite, acteur et directeur artistique de la troupe de théâtre Ondinnok ; Maitée Labrecque-Saganash, Eeyou (Crie), chroniqueuse et activiste ; Alexandra Lorange, Atikamekw, juriste et étudiante à la maîtrise en droit UQAM ; Louis-Philippe Lorange, Atikamekw, cinéaste ; Yvette Mollen, Innue, spécialiste en langue innue ; Caroline Monnet, Anicinape, cinéaste et artiste multidisciplinaire ; Émilie Monnet, Acininape, artiste multidisciplinaire ; Nakuset, Crie, directrice générale du Foyer pour femmes autochtones de Montréal ; Caroline Nepton-Hotte, Innue, doctorante en sciences des religions UQAM ; Kim O'Bomsawin, Abénakise, réalisatrice et scénariste ; Sylvain Rivard alias Vainvard, métis Abénakis, artiste et spécialiste en arts et cultures des Premières Nations ; T8aminik Dominique Rankin, Anicinape, cofondateur de l'organisme Kina8at ; Marie-Josée Tardif, métisse, cofondatrice de l'organisme Kina8at et Cyndy Wylde, Anicinape et Atikamekw, doctorante en études autochtones UQAT.

Alliés cosignataires :

Sébastien Brodeur, doctorant en droit et boursier de la Fondation Trudeau ; Séna Houndjahoué Lahaye, juriste ; Alain Fournier, architecte ; Catherine Harisson-Boisvert, travailleuse culturelle ; Taras Kulish, directeur général de l'Orchestre de chambre de McGill ; Caroline Marcoux-Gendron, doctorante en études urbaines ; Éric Moutquin, architecte ; Marjolaine Olwell, avocate ; Gabrielle Piché, directrice administrative de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone ; Johanne Roussy, artiste ; Mario Saint-Amand, acteur et Isabelle St-Pierre, poète.

N° 4 : À propos de «Kanata, épisode 1, la controverse»

Signataires autochtones et leurs alliés *

15 décembre 2018

Aux artistes qui créeront Kanata,

Alors que vous vous préparez à monter sur scène, notre première pensée va à vous, artistes de la production Kanata, épisode 1, la controverse. Dans ce contexte difficile où nous nous retrouvons maintenant, nous désirons vous exprimer notre amitié et notre soutien. Nous savons que plusieurs d'entre vous ont, dans leurs propres vies, connu l'humiliation d'un pouvoir oppressif ou colonisateur qui les a enlevés à leur pays, à leur communauté, à leur famille, à eux-mêmes... 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 votre compagnie, pour pouvoir enrichir nos processus créatifs respectifs de manière à créer une réelle collaboration artistique et humaine.

Nous sommes des artistes et des intervenants culturels issus des Premiers Peuples de l'Amérique du Nord. Nos nations ont une longue tradition d'échanges et d'alliances les unes avec les autres depuis des lustres, puis, plus récemment, avec les populations d'autres continents. Un principe de réciprocité a toujours présidé chez nous aux ententes faites de nation à nation. Ces principes, que le colonialisme a malmenés, sont en voie d'être peu à peu rétablis ; c'est pourquoi le processus mis en place dans la création de la présente oeuvre nous déçoit tant. Raconter notre histoire, faire émerger à nouveau notre imaginaire dont les expressions ont été au pire interdites et réprimées, au mieux ignorées et marginalisées, c'est là pour nous un important chemin de rétablissement et de guérison, une façon d'avancer vers une vie meilleure, celle que nous souhaitons léguer aux générations futures.

Nous sommes toujours heureux d'accueillir dans nos rangs, ou même de servir la vision, des créateurs allochtones qui voient notre histoire comme une épopée humaine incontournable. Il y a au Canada et au Québec, chez les nations autochtones, un important bassin d'artistes, de talents et de compétences variés dans le domaine des arts de la scène capables de relever les défis artistiques les plus exigeants, sans compter un besoin de formation et d'expériences pour les jeunes qui font leurs premiers pas dans les métiers de la création. Nous nous étonnons qu'aujourd'hui encore les uns comme les autres soient ignorés, quand on dit vouloir revisiter l'histoire récente des Premières Nations dans leurs relations avec les États coloniaux.

Aujourd'hui, le vent tourne, de plus en plus de gens remettent en question les schémas de pensée coloniaux qui ont trop longtemps servi de prétextes pour brimer notre droit de parole. Certains organismes de financement des arts ont mis en place des politiques d'attribution pour nous permettre de cesser d'être considérés comme de simples objets de curiosité, sans plus. Néanmoins, encore trop souvent, nous sommes tenus en marge des grandes institutions, notre voix étant parfois trop, parfois pas assez, exotique pour les attentes de la majorité culturelle. Pourtant, l'authenticité dont nous sommes porteurs est notre plus grand atout et nous l'opposerons, parce que là est bien notre responsabilité, aux contrefaçons esthétiques et folkloriques dont nos peuples ont été, et sont encore, les jouets.

Pour toutes ces raisons, nous conservons, devant Kanata, le sentiment d'un rendez-vous manqué, que le spectacle soit réussi ou non.

À la veille de la première de la pièce, nous lançons donc le mot de Cambronne.

Chacun y trouvera son compte.

* Signataires autochtones et leurs alliés : Charles Bender, Wendat, acteur; Jimmy Blais, Cri des Plaines, acteur; Carole Charbonneau, Atikamekw, muséologue spécialisée en patrimoine immatériel autochtone; Maya Cousineau Mollen, écrivaine Innue-Québécoise, conseillère en développement communautaire Inuit et Premières Nations; Yvon Dubé, Atikamekw, acteur et communicateur indigène; André Dudemaine, Innu, directeur artistique du Festival Présence autochtone et directeur des activités culturelles de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone; Dave Jeniss, métis Malécite, acteur et directeur artistique de la troupe de théâtre Ondinnok; Odile Joannette, Innue, directrice générale de Wapikoni Mobile; Maïté Labrecque-Saganash, Eeyou (Crie), chroniqueuse et activiste; Alexandra Lorange, Atikamekw, juriste et étudiante à la maîtrise en droit UQAM; Louis-Philippe Lorange, Atikamekw, cinéaste; Yvette Mollen, Innue, spécialiste en langue innue; Nakuset, Crie, directrice générale du Foyer pour femmes autochtones de Montréal; Caroline Nepton-Hotte, Innue, doctorante en sciences des religions UQAM; Kim O'Bomsawin, Abénakise, réalisatrice et scénariste; Isabelle Picard, Wendat, ethnologue; Stephen Agluyak Puskas, Inuk, cinéaste et artiste; Sylvain Rivard alias Vainvard, métis Abénakis, artiste et spécialiste en arts et cultures des Premières Nations; Sonia Roberston, Innue, artiste multidisciplinaire; Guy Sioui Durand, Wendat, sociologue et critique d'art; Heather White-McGregor, Mohawk, actrice Organismes autochtones signataires : Femmes Autochtones du Québec; Wapikoni Mobile Alliés cosignataires : Manon Barbeau, fondatrice du Wapikoni Mobile; Séna Houndjahoué Lahaye, juriste; Alain Fournier, architecte; Xavier Huard, acteur et metteur en scène; Éric Moutquin, architecte; Gabrielle Piché, directrice administrative de Terres en vues, société pour la diffusion de la culture autochtone; Allison Reid, coordonnatrice du RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal et étudiante à la maîtrise en développement communautaire University of Victoria; Johanne Roussy, artiste; Mario Saint-Amand, acteur; Isabelle St-Pierre, poète

N° 5 : Ô KANATA, lettre ouverte Ondinnok

Ô KANATA

Les intentions de Robert Lepage et de madame Mnouchkine avec le spectacle théâtral *Kanata* pourraient paraître nobles. Nous sommes devant deux maîtres indéniables du théâtre.

Le théâtre du Soleil à travers ses créations, a souvent lutté pour un avancement des sociétés, des cultures, il a souvent plaidé pour le changement, pour la justice. Mais lorsqu'on se met au service d'une cause, on ne peut ignorer ceux-là même qui la portent.

Nous connaissons Robert Lepage personnellement pour avoir joué sur scène sous sa direction au CNA dans les années 1990. Nous connaissons aussi madame Mnouchkine pour l'avoir rencontrée d'abord en 2001 au FTA et par la suite pour avoir eu le privilège d'assister au début des répétitions du *Dernier Caravansérail* à la Cartoucherie de Vincennes en 2004.

Nous sommes chez Ondinnok, parmi les fondateurs du théâtre autochtone au Canada. Nous avons été longtemps la seule compagnie de théâtre autochtone francophone de l'Amérique du Nord.

Pourquoi avoir choisi de nous ignorer? Nous sommes des artistes autochtones engagés. Nous avons une position, celle de la réappropriation de nos cultures et de nos formes d'expression en art et celle de la reconstruction culturelle de nos Nations.

En février 2018, nous avons déposé un manifeste pour l'avancement des Arts et des artistes autochtones dans le cadre de la refonte de la politique culturelle du Québec. Nous y affirmions entre autre ceci : « *La présence des arts et des artistes autochtones sur toutes les scènes et dans tous les théâtres et toutes les institutions de diffusion des Arts est la meilleure garantie contre l'ignorance, la discrimination et le racisme.* »

Il fut un temps, après que l'armée américaine a définitivement écrasé les derniers autochtones libres, après l'extinction du bison d'Amérique et la mise en réserve, il fut un temps où le Wild West Show de Buffalo Bill tournait à travers l'Amérique du Nord et par la suite en Europe. Qu'est-ce qui attirait alors les foules? C'était le fait de pouvoir voir ces cruels et féroces Peaux Rouges, Sitting Bull et les autres, eux les authentiques résistants. Nous étions alors du spectacle, comme nous avons aussi habité les cages des expositions coloniales (ou zoo humains) du Bois de Vincennes.

Aujourd'hui, l'imposture de « jouer aux indiens » relève de l'insulte. Il existe au Canada une dramaturgie autochtone contemporaine, des créateurs et des acteurs de grande compétence.

Les temps ont changé et il doit y avoir réparation si on souhaite une véritable réconciliation. Quel est votre pas vers la réparation?

La proposition du spectacle *Kanata* nous apparaît comme une aberration, une idée complètement déconnectée de la réalité et des enjeux du monde autochtone d'aujourd'hui au Canada. Vouloir raconter 450 années d'une histoire sanglante, tragique, en se glissant dans la peau d'un peuple qui en souffre encore, qui se bat et qui résiste à tous les jours et en parlant pour lui, est pour nous un

non sens.

Cette expression « se glisser dans la peau de l'autre » que vous employez pour qualifier le jeu du comédien qui pourrait représenter mieux que l'original, nous fait mal. Combien de bons prêtres, de bonnes sœurs, de sadiques de tout acabit, se sont glissés dans notre peau, manipulant nos corps et nos esprits, combien se sont glissés dans la peau et dans le corps de générations d'enfants des Premières Nations du Canada ?

Les Peuples autochtones sont éveillés, mobilisés, déterminés à se réapproprier leur histoire, leur patrimoine esthétique et leurs codes!

Le temps où quiconque se met de longues tresses de laine noire et joue les indiens est révolu!

Les Premières Nations du Canada et leurs artistes n'ont pas besoin de votre compassion. Ils exigent justice et réparation. Ils demandent le respect. Catherine Joncas et moi, Yves Sioui Durand Huron-Wendat, nous avons cofondé Ondinnok, avec le Dehné John Blondin. Depuis trente-trois ans, nous nous battons pour le respect des protocoles, pour une reconnaissance de notre façon différente de concevoir l'art et pour la présence des autochtones sur scène.

Depuis le dépôt du rapport de la Commission vérité et réconciliation sur les pensionnats indiens en 2015, nous sentons une écoute de la part du gouvernement du Canada et un réel désir de changement au sein de la société dominante. Et tout à coup, le Théâtre du Soleil débarque chez nous et balaie du revers de la main tout ce lent et patient travail des artistes autochtones auprès des institutions, des musées, des théâtres et des gouvernements. La réconciliation est l'affaire de tous les gouvernements, de toutes les institutions, de tous les canadiens et d'autant plus celle des porteurs de visions de notre société.

Robert Lepage en est un représentant éminent et il ne peut ignorer ce devoir.

Le chanteur innu Florent Vollant, notre ami, nous a dit un jour : « Ils nous ont tout pris : nos territoires, nos enfants, nos animaux, notre avenir. Maintenant, ils veulent ce qui nous reste. Ils veulent nos larmes! »

La seule attitude qui nous semble permise à ce moment comme artistes autochtones dans ce débat autour de *Kanata* est l'acceptation de vos bonnes intentions, de votre génie doublée de gratitude.

Et après *Kanata*... on tourne la page? L'histoire des autochtones aura été racontée et que les artistes, les comédiens, les metteurs en scène, les musiciens autochtones cessent de nous présenter leurs pièces, leurs œuvres si inabouties. Robert Lepage et Ariane Mnouchkine s'en sont occupés.

Aujourd'hui, vous venez rencontrer les artistes autochtones chez eux à Montréal, à Tiotiake, sur le territoire ancestral des peuples iroquoiens, le territoire des kaniienkehakaronon, les gardiens de la porte de l'Est, qui y vivent toujours et dont nous reconnaissons la présence.

Je ne sais pas ce que vous attendez de cette rencontre.

Si c'est pour obtenir une collaboration, vous êtes deux ans trop tard. Si c'est pour reconnaître que peut-être bien un petit quelque chose vous a échappé, eh bien asseyez-vous et écoutez les nôtres... Ouvrez votre esprit et votre cœur, le processus de décolonisation dans lequel nous sommes tous engagés ne s'arrêtera pas. Nous sommes le socle identitaire de ce pays et les trois Amériques sont toujours un continent amérindien.

Si le théâtre comme vous dites Mme Mnouchkine est l'art de la présence, la présence de l'amérindien sur scène doit faire partie de cet Art et sa présence sur scène est un acte politique d'affirmation, de reconnaissance.

Y a-t-il quelqu'un d'éveillé parmi vous qui se demande pourquoi la plupart d'entre nous comme artistes autochtones avons choisi de ne pas parler maintenant des femmes disparues? La réponse? C'est par respect pour les familles qui souffrent alors que la commission d'enquête est toujours en cours et non pas par manque de talent ou d'imaginaire. Nous faisons partie de ces familles.

Comment d'aussi grands créateurs et artistes comme vous madame Mnouchkine et comme vous monsieur Robert Lepage ont-ils pu penser que « l'absence complète » d'acteurs autochtones du Canada dans votre production ne serait pas un enjeu majeur ici en terre d'Amérique? Pourquoi ne pas avoir songé à intégrer des artistes et des acteurs autochtones dès le début et à tous les niveaux, de la

recherche à la production? (Ah oui, bien sûr, il y aura la présence de quelques-uns d'entre nous sur des vidéos et voilà cautionnée notre présence.)

La question au théâtre est de savoir qui parle? Qui parle dans *Kanata*?

On peut être solidaire d'une cause, mais on ne peut pas prendre la parole à la place de ceux qui portent cette cause. Par respect, on doit se mettre au service et c'est aussi ça le théâtre.

Bref, *Kanata* malgré les intentions de ses créateurs, reprend les façons de faire coloniales qui nous reléguent aux rôles de figurants ou d'absents puisqu'à cette époque, c'était des imposteurs qui jouaient aux « indiens ».

Et cela, aujourd'hui au Canada est impossible, c'est une insulte à l'intelligence et à l'expression même de l'Art dans ce pays.

Niawenkowa!

Yves Sioui Durand

Co-fondateur d'Ondinnok, auteur, metteur en scène, réalisateur, artiste mentor Prix du gouverneur général du Canada pour les Arts de la scène 2017

Compagnon des Arts et des Lettres du Québec 2018

Catherine Joncas

Co-fondatrice d'Ondinnok, actrice, metteur en scène, artiste mentor

16 juillet 2018 Cap aux Corbeaux

IV. Interviews

N°1 : Espaces autochtones

Radio Canada.info

Diffusée en direct le 21 déc. 2018

Isabelle Picard, spécialiste des Premières Nations, chargée de cours à l'UQAM

Charles Bender, comédien

Michel Nadeau, coauteur de la pièce *Kanata*; directeur artistique et codirecteur général du théâtre La Bordée à Québec

Journalise Radio Canada :

Bonjour à tous, soyez les bienvenus à cette autre émission en direct sur Facebook Live, sur le site d'Espaces autochtones, et également sur Radio Canada. C'est notre dernière émission de l'année 2018 et aujourd'hui nous allons la consacrer, non pas à l'appropriation culturelle, mais à une réflexion sur l'appropriation culturelle au lendemain de la controverse *Kanata*.

Pour le faire, des invités : ici à Montréal, Charles Bender, comédien, bonjour Charles !

Charles Bender, (ci-après abrégé CB) :

Kuei Kuei ça va bien ?

Oui merci, merci d'être là.

Isabelle vous êtes une spécialiste des Premières Nations, vous êtes chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal, vous enseignez quel genre de cours ?

Isabelle Picard, (ci-après abrégé IP) :

« Introduction aux mondes autochtones » entres autres, et « Gouvernance au féminin pour les autochtones ».

On n'aura pas l'occasion de parler de cela aujourd'hui mais j'imagine que ce que vous enseignez va se retrouver dans cette conversation aujourd'hui.

Nous allons à Québec rejoindre un troisième invité, Michel Nadeau. Il est co-auteur de la pièce *Kanata* et directeur artistique du théâtre La Bordée à Québec. Monsieur Nadeau bonjour !

Michel Nadeau, (ci-après abrégé MN) :

Bonjour Bonjour !

Merci d'avoir accepté cette invitation.

Première question, au lendemain de cette controverse *Kanata*, quelle leçon tirer de cette controverse, de ce scandale ? Je ne sais pas si je devrais parler de « scandale », mais quelle leçon devrait-on en tirer ? Qui a envie de se lancer dans la conversation en premier ?

Charles Bender :

Moi je dirai tout de suite en partant que ce qui est extrêmement dommage c'est que personne ne semble se souvenir de ce qui était réellement écrit dans les deux lettres qui avait été envoyées par le groupe qui avait été formé pour demander aux créateurs de *Kanata* d'engager la conversation. Il n'a jamais été question de vouloir censurer ou annuler les représentations dans aucune de ces deux lettres-là, et pourtant, pour une raison ou une autre, le message qui a été lancé et distribué, c'est que c'était ça l'objectif. Ça c'est le problème le plus criant en ce moment je pense dans tout le débat qui a entouré cette pièce. On est rendu qu'on va parler du résultat de la pièce, alors que c'était par rapport au processus qu'on voulait engager un dialogue. C'est dommage parce qu'en ce moment le message ne passe pas du tout. Tout ce qu'on entend c'est qu'il y a des gens qui on essayer de censurer un spectacle alors que ça n'a jamais, jamais été le cas.

Monsieur Nadeau de votre côté, j'imagine que vous en avez discuté avec Monsieur Lepage, avez-vous eu l'impression qu'il était question de censure ?

Michel Nadeau :

Non, ce n'est pas l'impression du tout que moi j'ai eu, et je ne pense pas que c'est l'impression que Robert a eue. Je ne suis pas Robert, mais je ne pense pas l'avoir entendu parler de censure. C'est évident qu'après la première lettre dans *Le Devoir*, la rencontre, après la rencontre, ce que les médias en ont rapporté, avec l'angle qu'ils ont voulu y donner, c'est sûr qu'il y a eu du mécontentement, particulièrement dans les réseaux sociaux, un mécontentement tel que le diffuseur New Yorkais a retiré ses billes du projet, ce qui a eu pour conséquence d'annuler le projet. Moi pour avoir évidemment parlé avec Ariane Mnouchkine et Robert Lepage, après coup c'était évident pour nous que la lettre c'était pour parler du processus, de ce qu'on fait, de « c'est malheureux qu'on n'y soit pas » ... C'était une invitation au dialogue. Dans les réponses, il y avait des gens qui voulaient parler, d'autres qui trouvaient ça dommage qu'ils ne soient pas là, certaines personnes disaient, « c'est plate mais maintenant le processus est tellement avancé qu'on comprends que », « on espère que ça se reproduira plus une chose comme ça » ... D'autres étaient plus vindicatifs, ils voulaient pas du tout... Ce n'est pas une parole unie. Il n'y a pas été question, en tout cas pour Ariane Mnouchkine et Robert Lepage jamais que... En tout cas, par rapport aux signataires de la lettre, leur but n'était pas de créer de la censure, mais après ça, les réactions ont fait qu'il y a eu une annulation, après quoi on dit « c'est une forme de censure », au second degré, le fait est... Pour revenir sur ce que Charles disait, c'était évident pour nous qu'ils laissaient une invitation au dialogue et non pas un désir d'annuler le spectacle, ça c'était clair.

Même si la controverse est derrière nous, le dialogue doit s'amorcer et se poursuivre, Isabelle ?

Isabelle Picard :

Absolument mais malheureusement ce que Charles disait c'est très fort et c'est très là. Encore en fin de semaine sur Facebook, je lisais un chroniqueur du Journal de Montréal qui disait « On a empêché le génie créatif de Lepage et de Mnouchkine par des curés de la rectitude et des censeurs » ... Je veux dire, des trucs comme ça moi je suis juste plus capable. On ne peut pas avoir un dialogue quand de l'autre côté on semble être de si mauvaise foi ! Ce que j'ai fait, c'est que j'ai fait un rappel justement à la première lettre, relisez-la ! Les gens semblent tout mélanger, SLAV, les protestations avec les pancartes de racismes, on n'est pas là-dedans là, c'est vraiment autre chose. Ce sont des événements qui sont arrivés coups sur coups, mais faut pas tout mélanger. Moi j'ai refusé de participer à un panel sur l'appropriation culturelle, parce que je ne me sens pas à l'aise de le faire, je me sens plus à l'aise, je trouve qu'il y a trop de mauvaise foi, et malheureusement ça, ça brime notre liberté d'expression, c'est vraiment dommage.

Est-ce qu'il y a mauvaise foi parce qu'il y a incompréhension et méconnaissance ?

Michel Nadeau :

Si je peux me permettre on a ressenti un peu la même chose nous aussi. Après la rencontre à Montréal où Ariane Mnouchkine était venue, il y avait des gens de la communauté autochtone qui avaient dit « Les deux rives qui nous séparent sont moins éloignées l'une de l'autre », il y a une volonté de créer des ponts, et quand on s'était laissé vers onze et demi du soir, c'était l'impression qu'on avait tout le monde, et c'était très cordial, après la rencontre. Et le lendemain, certains médias, très peu, qui ont rapporté ça, qui ont dit, « ça se rapproche », « il y a des ponts », « des mains tendues » etc etc, mais c'était vraiment marginal. Radio Canada avait rapporté ça de cette façon-là, mais dans la plupart de la presse écrite, c'était « *Kanata* se fera sans nous » etc etc, et donc oui, l'angle avec lequel ils ont rapporté la chose, laissait entendre que c'était buté, une incompréhension, alors qu'il y avait un contexte de production particulier aussi. Evidemment ça a mis le feu dans la forêt et ça a créé un peu ce qu'Isabelle dit. Mais aussi ça a fait « Ce n'est pas ça vraiment, ce n'est pas là-dessus qu'on s'est quitté ! » et après ça, ça part dans une direction, les réseaux sociaux embarquent et c'est hors de contrôle et c'est très dommage parce que ce n'était pas ça. En tout cas le feeling qu'on avait c'était qu'on se parlait, que des choses s'éclaircissaient, il y avait, j'avais l'impression, une compréhension mutuelle qui commençait à s'amorcer. Quand c'est parti tout ça, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse s'était très difficile...

(A Charles Bender et Isabelle Picard) Vous étiez tous les deux signataires des deux lettres publiées ?

Isabelle Picard :

Moi la dernière oui, la première j'étais en vacances.

Charles Bender :

Moi non plus je n'avais pas signé pas la première, pour deux raisons. La première raison était que je n'étais pas disponible à ce moment-là, j'étais sur la route, la lettre venait juste d'être écrite, j'avais lu la première version, je me suis dit « Il y a des choses là-dedans avec lesquelles je suis plus ou moins en accord, je ne sais pas si c'est le bon message à passer. » Un de ces messages-là que je n'ai pas eu l'occasion de changer, c'est de dire « on a besoin de comédiens autochtones dans le spectacle ». Et moi je me disais « ben non, c'est beaucoup plus large comme demande » de toute façon. Être comédien dans un spectacle comme celui-là nous aurait mis un risque de jouer « l'autochtone de service », chose que moi j'avais pas du tout l'intention de faire et je ne connais à peu près personne dans mon groupe d'artiste qui aurait décidé de le faire. On aurait voulu être impliqués, en tant que créateurs, on aurait aimé ça créer le dialogue, on aurait aimé ça pouvoir être invités, échanger avec les acteurs qui étaient là, pouvoir proposer aussi une autre manière de fonctionner... Puis le temps approchait, il ne restait vraiment pas beaucoup de temps, parce que le spectacle avait déjà trois ans et demi à ce moment-là, donc tout d'un coup on était face à une situation, on était comme : si on décide de s'engager il ne nous reste pas beaucoup de temps pour essayer de proposer des choses. Un de nos questionnements, sur lequel on aurait pu insister, c'était de dire : mais ça fait longtemps que le processus est entamé, pourquoi cette réflexion n'a pas eu lieu avant alors qu'il y avait déjà des drapeaux rouges qui ont été soulevés ? Y'avais déjà parmi les consultants des drapeaux rouges qui avaient été levés, qui avaient dit « ça se passera peut-être pas comme vous le pensez », il y avait des exemples probants qui étaient en train de se faire au même moment, y'avais la création de Wild West Show, pour parler de ma propre cause, il y avait déjà l'OSM qui était en train de créer un spectacle... On parle pas de gens qui sont en train de travailler dans des sous-sols d'églises, on parle de très grandes institutions en train de proposer des choses intéressantes, alors on s'est demandé pourquoi la réflexion n'avait pas eu lieu avant, et pourquoi on se limite à une manière de fonctionner où on ne se dit pas : « y a t-il moyen de désencarcanner tout ce qu'on est en train de faire en ce moment ? »

Michel Nadeau :

Ce que je sais, c'est que c'est souvent des contextes, des choses contextuelles. Souvent, dans les productions théâtrales, dans les rencontres entre compagnies et co-productions, c'est souvent le fait de personnes, d'envies de travailler... C'est très particulier à chaque aventure, et là c'est Ariane Mnouchkine qui, juste pour faire un rappel, est directrice artistique du Théâtre du Soleil, qui est la deuxième compagnie en France après la Comédie Française, ça fait 54 ans que ça existe, elle est la créatrice et l'unique metteur en scène depuis 54 ans. Il y a peut-être quatre ans elle avait invité Robert Lepage et le deal c'était : « je t'offre ma compagnie, voilà, qu'est-ce que tu vas en faire ? » Comme c'était une compagnie, le Théâtre du Soleil, qui a va monter un Shakespeare mais avec une esthétique du Kabuki japonais, qui va monter une tragédie grecque en s'inspirant de cultures orientales, indiennes, tamul etc, Robert Lepage a dit « Super, je suis un admirateur du Théâtre du Soleil, d'Ariane Mnouchkine, donc c'est une très grande invitation, ce que je vais proposer c'est ce qu'on a ici à l'Ouest, non pas l'Orient mais à l'Occident, c'est l'histoire et la culture autochtone, et comme lui avait déjà fait des spectacles déjà avec les hurons-wendats, avec le Cirque du Soleil en intégrant un artiste etc, il l'a dit dans certaines entrevues, il a eu peut-être la naïveté de penser qu'il était autorisé à créer un spectacle autour de ça, comme il en avait déjà fait, et ça n'avait jamais créé de problèmes. C'est

évident que s'il avait dit « Je fais un spectacle autour du génocide culturel », et que ça prendrait 6, 7 acteurs des Premières Nations, sûrement qu'Ariane Mnouchkine aurait dit « Ce que je t'offre c'est ma compagnie, mes comédiens. Tu feras un autre projet, tu le feras ailleurs », mais ça s'est passé comme ça, y'a eu beaucoup de consultations, on a rencontré des gens beaucoup, on s'est documenté, on a lu pleins de trucs etc, et oui y'a des gens qui ont dit « Attention » comme a dit Charles, mais le processus est en cours et sincèrement on ne pensait pas que ça ferait ce que ça a fait. Comme y'a eu beaucoup de consultations, rencontrer des gens, beaucoup, la nation huron-wendat parce que y'avait un épisode qui se passait en 1825 spécifiquement, et y'avait des gens qui étaient très positifs aussi, qui nous disaient « c'est intéressant que vous en parliez, assurez-vous d'avoir les bonnes informations ». Y'a des gens qui disent « oui, go, parlez de ça », et y'a des gens qui disent « non » ... Et c'est là que tout un coup on sent... Mais le processus était engagé de telle façon que c'était très difficile d'intégrer, de reculer, de faire autre chose. Y'avait un contexte de production et de pression aussi, voilà ce que je peux dire.

Isabelle Picard :

En fait, ce que je trouve dans l'exemple précis de Kanata, ce qui m'a interpellée moi-même et la raison pour laquelle j'ai écrit déjà deux chroniques dans la presse, c'est qu'on prétendait faire une relecture de l'Histoire du Canada à travers le prisme des relations autochtone et allochtones et je ne sentais absolument pas que les autochtones étaient représentés. On est à une époque où on parle énormément de réconciliation, y'a la Commission Vérité Réconciliation, qui a émis 94 appels à l'action, dans tous les domaines, universitaires, médias, etc, et notamment dans les domaines artistiques, et je pense que faire une relecture sans appliquer, je dirai, assez, ou convenablement, les autochtones, ça m'a chicotté, parce qu'on ne fait pas une *relecture*, on fait une *autre* lecture. C'est ce que j'ai senti. Ma sensibilité, c'est là qu'elle s'est déclenchée.

Charles Bender :

C'est sûr que l'argument a déjà été amené, je suis sûr que Monsieur Nadeau a déjà entendu cet argument là aussi, la Déclaration des Nations-Unies sur les droits autochtones, c'est pas quelque chose qui force les gens à agir d'une certaine manière, mais il y a une reconnaissance internationale de quelque chose qui a été oubliée, qui a été omis, dans le traitement qu'on fait des peuples minorisés, et ça à travers le monde, entres autres, les autochtones du Canada. Et ça s'était déjà en place à ce moment-là, une réflexion aurait pu être faite autour de ça. Et il y a aussi l'aspect, le travail d'Ariane Mnouchkine fait un travail extraordinaire de parler souvent au nom de peuple minorisés qui n'ont pas l'occasion de prendre la parole, où qui n'ont pas les infrastructures, qui ne peuvent pas lever la main et dire « J'ai quelque chose à dire ! ». La différence ici étant que là où on en est rendus en tant que peuples autochtones, qu'artistes autochtones, c'est qu'on commence à avoir les outils, la possibilité, la voix, pour dire « On aimerait avoir quelque chose à dire ». Quand on se retrouve dans une position comme celle-là, on a un peu l'impression, et je ne veux pas prêter d'intentions à tout le monde, ni à Ariane Mnouchkine ni à Robert Lepage, évidemment, mais quand ce premier projet là est sorti, on a eu l'impression de se faire dire : « On va raconter l'histoire à votre place », nous autres de dire « Ben non mais on aimerait ça prendre la parole parce qu'on peut », mais, « Non non, on va le faire à votre place, parce qu'on pense pas que vous ayez les compétences pour le faire », et je suis sûr que c'est pas ça qui s'est passé normalement, exactement, mais quelque part le symbole créé autour de ça c'est ça, et c'est pour ça que y'a une réaction très épidermique qui peut sortir de là, parce qu'on a l'impression

de se faire dire « On va le dire à ta place, parce que t'es pas tout à fait assez grand pour le dire toi-même ».

Michel Nadeau :

Je comprends tout à fait. C'est-à-dire, que dans les maladresses qu'il y a eu dans ce projet-là, et ça aussi Robert l'avait noté, c'est justement cette ligne de presse « L'histoire des autochtone revue » ou « le rapport revu par Robert Lepage », ça c'est une ligne de communication qui a été lancée comme ça je ne sais pas quand je ne sais pas où parce que je n'interviens pas là, mais c'était une fausse piste par rapport même au spectacle, jamais y'a eu l'intention de parler à la place des Premières Nations. Le projet original c'était trois époques, trois villes du Canada, trois artistes européens qui arrivaient par chacun un biais particulier, et qui, par le hasard des circonstances, avaient une relation d'amitié avec une ou des personnes des Premières Nations, et à travers ça, tout à coup, ils prenaient connaissance, conscience, de ce qui se passait. Et évidemment, de l'action délétère du Canada sur les cultures autochtones. C'était toujours un artiste européen, peintre, un photographe, un acteur, c'était ça le point de vue. De dire « c'est une relecture », là y'a eu une maladresse, et tout est parti de là, et ce n'était pas ça le spectacle. Et ça, bon, quand c'est fait c'est fait, c'est difficile de revenir. C'est évident aussi que jamais, jamais, jamais il n'y a eu l'intention de dire « vous n'êtes pas assez grands, vous n'êtes pas assez... », évidemment ce n'est pas ça, je peux comprendre que ça ait été perçu comme ça, mais jamais ça n'a été le cas. D'ailleurs, après la rencontre à Montréal qui avait eu lieu, quand des gens disaient « on n'est pas visibles, on n'est pas là », et qu'Ariane Mnouchkine avait dit « Je vous offre la Cartoucherie pendant deux mois, j'ai une plage, n'importe qui peut venir faire une création, critiquer *Kanata* ou amener des compagnies des Premières Nations, des projets que vous avez, des spectacles qui existent déjà... » Il y a eu une ouverture pour dire, écoutez, ça ne s'est pas fait comme il aurait fallu, il y a eu un contexte particulier, mais pour essayer de réparer, il y a eu quand même une offre. Cela fait un lien par rapport aux mains tendues et aux rives qui se rapprochent dont on parlait au début, il y a eu cette ouverture-là, pour essayer de dire il y a eu des maladresses, mais jamais cette intention-là, c'est bien évident.

Isabelle Picard :

Mais par la suite, quand il y a eu le communiqué de presse pour annoncer que finalement *Kanata* allait avoir lieu, elle a été très très dure envers ce qui s'est passé. D'entendre ça je suis un peu surprise, parce que là on est après la rencontre, et ses mots n'étaient pas légers, ces mots étaient très lourds, très lourds de sens. Moi je l'ai pris très difficilement ce communiqué de presse là.

C'est peut-être pour ça que le malaise demeure toujours. Comment crever l'abcès, comment continuer à évoluer et construire à partir de tout ça ?

Charles Bender :

Faut juste que je souligne quelque chose qui est quand-même assez important, c'est qu'au moment où Madame Mnouchkine a fait son offre qui est une offre somme toute très généreuse et qui répond jusqu'à un certain point à une certaine demande qu'on aurait pu faire, c'est des plages où la Cartoucherie était offerte deux mois en avril ou en mai 2019. Pour le temps qu'on a pour monter un spectacle, avec une valeur équivalente ou qui pourrait se rapprocher de ce qui avait déjà été fait avec *Kanata*, c'était à peu près impossible, c'était foncer dans un mur, clairement. Dans le temps qui était présenté, qui serait disponible pour proposer quelque chose comme ça ? A ce moment-là, on ne savait pas encore s'il y avait une souplesse de ce côté-là. Avant de pouvoir même en discuter, on a eu l'événement de Ariane Mnouchkine qui a dit « Ben on va faire *Kanata* en France », très bien, c'est vrai, ce n'est pas en territoire canadien, vous serez en sécurité en France, il ne risque pas d'y avoir de manifestations... Mais les arguments qui ont été servis pour dire que *Kanata* devrait avoir lieu quand même, c'est Ariane Mnouchkine qui a cité des cadres de lois européennes ! Pour dire à des autochtones « On a le droit de le faire parce que les cadres de lois européennes le permettent ». Moi j'ai fait : « Est-ce que tu connais le requerimiento ? C'est exactement ça qui est arrivé quand l'Amérique a été colonisée, c'est des cadres de lois européennes qui ont été forcées à des gens en Amérique, « maintenant que les lois européennes nous l'ont permis, c'est notre territoire ». C'est d'une maladresse, mon dieu... S'il y avait eu des gens impliqués dans le processus, si y'avait du monde qui avait pu parler avec Madame Ariane Mnouchkine, lui dire, « Mais attends ce n'est pas un argument qu'il faut utiliser, tu fonces dans un piège, tu viens d'ouvrir la porte, tu viens de marcher dans un piège à ours, et ton pied va partir avec, ça n'a pas de bon sens ». C'est exactement le même genre d'argument d'un colonialisme immense qui vient de nous être servis, on était là, « Attends, on va pas répondre tout de suite parce que sinon on va juste mordre », on va attendre que le show ouvre, on va envoyer le mot de Cambronne aux artistes et on va rappeler ce qui était exactement dans la première lettre, autant pour les gens qui étaient dans la création, dont plusieurs comprenaient très bien notre position, autant pour les médias, qui n'avaient soit rien compris, ou qui n'avaient tout simplement pas lu les lettres.

Il y a encore beaucoup d'incompréhensions. Comment tuer ces incompréhensions, ramener le dialogue et comment faire pour que tous puissent comprendre ce que vous voulez amener comme message, ce que vous voulez faire comprendre, mais également laisser les créateurs continuer à créer ?

Isabelle Picard :

Peut-être dans un premier temps je pense qu'il faut faire preuve de bonne foi, et d'honnêteté intellectuelle, ça serait déjà un bon départ. Je n'ai pas senti ça partout de la part de plusieurs médias. J'ai eu à débattre à la télévision avec un chroniqueur en particulier, ça a été vraiment difficile parce que je ne sentais pas que cette personne avait lu la lettre, on ne parlait même pas de la même chose. Il faut s'informer comme il faut, je pense que c'est la première chose à faire. Est-ce que j'ai encore envie de parler d'appropriation culturelle ? Est-ce que j'ai déjà parlé d'appropriation culturelle dans le cadre de *Kanata* ? Moi, non. La ligne n'est pas encore complètement définie, je parlais plus d'une collaboration, d'une main tendue, du « rien sur nous sans nous ». Il y avait ça dans le discours de beaucoup d'autochtone qui ont signé la lettre.

Michel Nadeau :

Pour revenir sur l'incompréhension dont vous parlez, je ne crois pas qu'il y en ait tant. Là on parle d'un cas spécifique qui est Kanata, il y a eu un point de départ, qui fait qu'effectivement il n'y a pas eu l'intégration d'artistes autochtone peut-être dès le départ, bon. Mais ça c'est un cas très particulier avec une compagnie particulière, on en a parlé déjà beaucoup, on comprend ça. Mais je ne pense pas qu'il y a tant d'incompréhensions que ça. On a quand même parlé beaucoup, et on comprend très bien que si tout d'un coup, et Robert l'a toujours dit d'ailleurs, il disait « Si moi, juste avec Ex Machina, j'aurai voulu faire un spectacle sur le génocide culturel, c'est évident que je me serais allié avec des compagnies autochtone, des artistes etc, c'est ça que j'aurai fait parce que je l'ai déjà fait ». Il y a un désir, une compréhension mutuelle à ce niveau-là. *Kanata*, il y a quelque chose d'exceptionnel à cause du contexte de ce spectacle-là. Je ne pense pas qu'il y ai d'incompréhension, je pense qu'il y a des choses qui se sont exprimés beaucoup plus clairement à cause de cette controverse de l'été dernier. Kevin Loring, qui est le directeur artistique du Théâtre Autochtone du Centre National des Arts, qui a joué y'a pas si longtemps que ça une pièce de Michel Tremblay, *Encore une fois si vous le permettez*, moi je trouve cela formidable, que tout à coup deux acteurs des Premières Nations jouent un rapport de mère et fils, qui se passe sur le Plateau Mont Royal dans les années 50, parce qu'un rapport mère-fils, c'est un rapport mère-fils, et ça leur appartient aussi. L'histoire du monde et des cultures appartient à tout le monde, ce qui n'est pas une justification pour dire, « Ça appartient à tout le monde donc on va prendre personne d'eux autres et on va faire ça entre nous ». Je ne pense pas que l'incompréhension soit si éloignée que ça, si y'a d'autres projets qui se font en coproduction ou en partenariat, ça va se faire, comme avec pleins d'autres projets, en des compagnies différentes.

Quand je parle d'incompréhensions, ce n'est pas forcément des créateurs, je parle aussi du public aussi...

Charles Bender :

Puis aussi comment on va cadrer certaines de ces informations-là, parce qu'effectivement Monsieur Nadeau présente un super beau cas de figure, pour le *Permettez*, qui avait été joué par Kevin Loring à Vancouver. Mais dans ce cas-ci aussi faut comprendre que y'a un achat de droits auprès de Michel Tremblay qui avait été fait pour traduire et jouer la pièce à Vancouver, avec ces deux acteurs là. L'argument aussi à se souvenir, c'est qu'en tant qu'acteurs, que gens de théâtre, y'a personne dans mon entourage immédiat qui a envie de jouer ce qu'il est, on a envie de jouer à l'extérieur de soi. Mais, et je l'emmène d'une manière plus globale, plus large, j'en parle entres autres parce que j'ai la chance d'être le président du Comité de la Diversité pour le Conseil Québécois du théâtre, c'est une question d'inclusion. Monsieur Lepage va en donner un très bon exemple cette année au TNM, parce qu'il va présenter son *Coriolan*, qui a déjà joué à Stratford qui a une distribution extrêmement diversifiée, d'ailleurs faut le souligner, la direction artistique de Stratford depuis déjà plusieurs années commence à créer un momentum pour la diversification de ses castings, de ses distributions. De ce que j'en comprends la distribution va être assez variée, assez diversifiée. C'est important de rappeler que tous les outils qu'on peut utiliser pour créer une plus grande, une meilleure diversification, inviter une plus grande diversité, sont importants. *Kanata* a été un bon outil pour ça, pas juste pour taper sur ce clou, ça aurait été un bon outil pour le faire, pour aussi, faire prendre conscience à nos amis européens, surtout à eux, qu'on n'est pas une image folklorique qui sort des romans, des films de Lucky Luck, des films Hollywoodiens. Enfin, bref, les choses étant ce qu'elles sont, ce n'est pas ça qui s'est produit.

Michel Nadeau :

Je dois dire que j'ai été à la première, et après la première on reprenait l'avion. J'ai lu quelques critiques, du Figaro, du Monde etc. Ce qui était intéressant aussi, indépendamment de tout ce qu'on a dit, pour nous c'est très très important de présenter aussi que ce n'était pas l'image clichée. C'est sûr que ce n'était pas dans leurs préoccupations en France ou en Europe, la question des Premières Nations n'existe pas. On n'a pas pu aller aussi loin que ce qu'on aurait voulu, parce qu'on a dû réduire le projet, ce sont peut-être des choses qui apparaissent un peu superficielles parce qu'il a fallu vraiment réduire. Il y a plusieurs types de gens des Premières Nations qui sont là, il y a une productrice, évidemment il y a quelqu'un dans la rue, il y a un documentariste qui s'en est sorti etc. C'était très très intéressant de voir qu'eux autres prennent conscience de ça, de ce que c'est, aussi des pensionnats, de ce que le Canada a fait, ce sont des choses qui n'existent pas. Malgré tout ce qu'on a dit et les bémols qu'on peut mettre, ce dont je suis fier, ainsi que toute l'équipe, c'est qu'on présente quelque chose, on met la lumière sur quelque chose qui est complètement ignoré en France. J'espère aussi que ça permettra aussi au Festival d'Automne, aux programmeurs, de dire, « On va aller au Canada, voir si y'a des compagnies qu'on pourrait inviter », parce qu'on a ouvert la porte à quelque chose qui a été complètement ignoré et dans ce sens là, c'est très positif, malgré tout.

Vous pensez que *Kanata - Episode Un- La Controverse* pourrait venir au Canada ?

Michel Nadeau :

Ça pourrait toujours, présentement c'est le Théâtre du Soleil qui est l'unique producteur de ça, donc est-ce qu'un festival comme le FTA ou le Carrefour International de Québec pourrait acheter le spectacle... Il n'y a rien de prévu pour l'instant je crois, je dis ça avec réserve parce que je ne suis pas dans les arcanes. J'aimerais bien que ça vienne, mais je ne sais pas, on verra. Aussi ce sont des questions très bêtes et financières, 35 acteurs à faire traverser l'océan...

Mais si ça traverse l'Océan, il faudrait que ce soit les acteurs qui vivent ici au Québec qui jouent dans la pièce, non ?

Michel Nadeau :

Ecoutez ça, ça relève du travail des producteurs, je ne m'embarque pas là-dedans.

Ça s'appelle « partie un », est-ce que ça veut dire qu'il y aura d'autres parties ? Ça va être quoi la suite de *Kanata* ?

Michel Nadeau :

Je ne sais pas ce que sera la suite de *Kanata*. C'est « partie un » mais dans le projet originel c'était la troisième partie, Vancouver. Il y avait une partie en 1825 etc. A cause du contexte et de la reprise, c'est ce qui était le plus facile à faire pour nous, et aussi, dans la troisième partie, avant que la

controverse arrive, c'était déjà dans le spectacle. Il y avait déjà ce thème là. C'était déjà à travers l'artiste peintre, en rapport avec la peintre Pamela Masik qui avait fait quelque chose par rapport aux victimes de Pickton. C'était déjà un sous thème et après ce qui est arrivé c'est devenu un thème principal de la pièce. Ariane Mnouchkine et Robert Lepage se sont dit, c'est arrivé, il y a une réflexion à faire là-dessus, donc la troisième partie sera finalement le premier épisode. Est-ce qu'il y aura un deuxième, ça dépendra de beaucoup de choses, de l'accueil de la réception etc. Pour l'instant on fait le premier et après on verra pour la suite.

D'accord.

A Isabelle Picard et Charles Bender. Comment allez-vous recevoir Robert Lepage la prochaine fois que vous allez le rencontrer ? On va laisser Kanata de côté, mais il y aura d'autres projets qui vont naître éventuellement, comment ça va se passer la poignée de main pour se dire : on va continuer à travailler ensemble si c'est possible ?

Isabelle Picard :

Justement j'ai été invitée par le théâtre Jean Duceppe pour faire un panel avant la pièce *La face cachée de la lune* en avril, pour parler de l'importance de la lune chez les Premiers Peuples, je trouvais ça super intéressant, j' imagine qu'il va être là. J'ai très hâte de le rencontrer, je pense que le respect est très important, que je reconnais plusieurs choses que Robert Lepage a fait, mais je serai toujours dans le « Rien sur nous sans nous ». Moi ça va toujours être ça, si on a des discussions, ça tournera peut-être autour de ça, maintenant je suis ouverte à sa vision des choses, mais je pense que le respect c'est la base. On ne peut pas avoir de dialogue si on n'a pas un respect, une ouverture, une écoute, de part et d'autre.

Charles Bender :

J'abonderai dans le même sens. Déjà avant que l'épisode *Kanata* arrive, j'avais déjà des discussions avec Bernard Gilbert du Diamant, l'espace qui va ouvrir, pour faire venir des spectacles de Montréal dans cet espace de Robert Lepage, donc c'est sûr qu'on va garder une relation cordiale avec Lepage et son équipe, parce qu'il y a la possibilité d'aller plus loin dans la collaboration. Quand j'ai recroisé Robert Lepage à Stratford cet été, on n'a pas eu une longue conversation parce qu'on s'est croisés rapidement, mais ça restait cordial, on s'est serré la main, personne n'a jeté un regard hargneux à l'autre... C'est sûr qu'il y a encore la possibilité d'avoir de très belles collaborations et ententes. J'espère pouvoir aussi retourner à La Bordée aussi parce que j'y suis allé y'a pas longtemps avec le Wild West show et on (*montre Michel Nadeau*) s'était croisé à ce moment-là. Il y a des portes qui s'ouvrent et des possibilités de collaborer, des possibilités d'avoir des bons moments ensemble et ça, ne faut pas l'exclure. Il y a eu un moment de tension et c'est tout à fait normal, dans à peu près n'importe quelle relation. Mais dans ce cas-ci, je pense que ce qu'on est en train de dire c'est que cette fois-ci on reculera pas aussi facilement que les autres fois, on va continuer à insister sur le message qu'on a passé parce qu'on pense que c'est important, on pense qu'on a la voix de le faire, c'est arrivé trop souvent dans le passé qu'on a décidé : « On a pas la force de maintenir le message, il faut qu'on recule, il faut qu'on se retire ». Cette fois-ci on ne le fera pas, on ne se rendra pas jusqu'à un événement du style de ce qu'on a vécu en 1990 je l'espère.

En effet non. Dernier mot de la fin, parce que l'heure tourne déjà, Isabelle Picard vous aimeriez terminer en nous disant quoi ?

Isabelle Picard :

J'aimerais qu'on puisse continuer cette discussion là longtemps. Malgré qu'on a mangé des coups, ça a été difficile de part et d'autre. J'espère que le public va quand même avoir une certaine sensibilité, être ouvert. C'est vraiment important cette discussion-là. On parlait de réconciliation, que maintenant on est capables de faire les choses, on a peut-être une voix qu'on n'avait pas avant et tant mieux.

Une voix de plus en plus forte !

Isabelle Picard :

Oui et c'est hyper positif tout ça, ce n'est pas parce qu'on s'affirme que l'autre doit se reculer. Il y a un territoire où on peut se rejoindre je pense dans le milieu.

Charles Bender :

J'abonde dans le même sens. Ça revient à ce que je viens de souligner. Je pense qu'il y a un territoire où on peut se rencontrer dans le milieu, et évidemment il faut qu'on établisse ça va être quoi la qualité de nos relations à partir de maintenant. Elle était d'une certaine qualité pendant très très longtemps, dans notre cas pendant 400 ans ça a été le même type de relation, maintenant il y a la porte pour que les choses changent, il y a la reconnaissance qu'on a les outils pour faire changer ça, il faut juste que les gens qui sont en place depuis longtemps, qui profitent de certains privilèges, que ce soit conscient ou inconscient, puisse dire : « Ah ok, oui, on a certains privilèges qu'on peut partager avec toi donc faisons-le, on va la créer tous ensemble cette collaboration ».

Et Michel Nadeau pour terminer ?

Michel Nadeau :

L'affaire qui me paraît important c'est qu'il y a une bonne volonté de part et d'autre, de la part des artistes, ça m'apparaît évident, il y a une meilleure connaissance qui est apparue à travers tout ça. La chose que je souhaite aussi c'est que les rapports publics que nous avons, soient rapportés correctement, parce que des fois, on en a parlé par rapport à la lettre, au compte rendu de la rencontre de Montréal, c'est tout à coup dans ces comptes rendus que quelque chose dérape et ça crée une division entre des gens qui veulent essayer de se parler et j'espère que ça ne se reproduira plus.

Merci à tous les trois d'avoir accepté cette invitation de venir nous retrouver sur le plateau d'Espace autochtones. [...]

V. Entretiens

N°1 : Entretien avec Maya Cousineau Mollen

7 octobre 2021

Esther : Je travaille sur Kanata, j'écris mon mémoire de maîtrise, de recherche, en France. Je suis à la Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Je travaille sur ce spectacle depuis 2018, depuis 3 ans. Je suis venue ici parce que j'ai lu les articles, les interviews d'Ariane Mnouchkine et les quelques interventions de Robert Lepage, et je suis venue pour rencontrer ici des artistes, pour avoir votre témoignage, votre point de vue, votre histoire, et pour essayer un peu mieux de comprendre ce qui s'est passé, dit, ce qui ne s'est pas dit, ce qui n'a pas été entendu...

Maya : Qui avez-vous rencontré ici à date ?

Esther : Pour l'instant vous êtes la première, je suis arrivée le premier septembre

Maya : Vous avez des contacts ?

E : J'ai contacté l'équipe d'Ondinnok et l'association d'étudiants autochtones de l'UQAM, mais je n'ai pas encore pu les rencontrer pour des raisons de plannings... Et vous, par le contact de Joséphine.

Ma première question, c'est surtout, en 2021, avec toutes les choses qui ont changé et évolué, avec la première journée de reconnaissance, selon vous, qu'est-ce qui est resté de ce spectacle ? Si vous avez pu le voir...

M : Oui je l'ai vu

E : Oui donc selon vous, qu'est-ce que cela a aidé à faire émerger en 2018, sachant qu'il y avait déjà SLAV juste avant ?

M : Je pense que ça a été un concours de circonstances.

J'ai une ou deux questions avant qu'on embarque là-dessus : Toi c'est quoi le but de cette maîtrise-là ? Qu'est-ce que tu veux en retirer ?

E : Mon point de départ, sachant que ça va évoluer, c'est que à la base je ne suis pas familière avec les questions autochtones, et j'ai vu le spectacle après avoir vaguement suivi la polémique. Robert Lepage et Ariane Mnouchkine sont deux metteurs en scène que j'aime beaucoup, j'ai été voir le spectacle et j'en suis ressortie pleine de questions, un peu choquée, déçue, même en termes scéniques... Je crois qu'il s'est passé quelque chose qui s'est emballé, quand je suis ressortie je ne comprenais pas comment on en était arrivé là, et en faisant mes recherches j'ai compris que ça a soulevé pleins de choses, qui se sont emballées, le spectacle est devenu une réponse à la polémique, et j'ai senti que pleins de choses avaient été soulevées mais qu'il fallait encore en parler d'un point de vue d'analyse et plus seulement sensationnel...

M : Selon moi, la polémique de Kanata a créé un monstre. Bien involontaire de notre part... Les médias s'emmerdaient, ils ont vu un sujet qui pouvait être croustillant jusqu'à un certain point : les autochtones qui touchaient à l'enfant chéri des québécois, Robert Lepage... Y'avait deux trois ans que cet enjeu là était là je pense. Y'a eu des bons changements positifs mais au prix de certaines autres choses que j'ai pu constater. Moi je ne suis pas une personne extrême, de par mon bagage, de par mon enfance, de par la société dans laquelle j'ai grandi... Je ne suis pas quelqu'un d'extrémiste, je vais toujours essayer de comprendre l'envers des médailles. Pour moi y'a quelque chose qui ne fonctionnait pas dans ce débat là, y'a quelque chose que je ne comprenais pas. J'avais besoin de comprendre le rôle du théâtre du soleil là-dedans.

Fait que, quand Madame Mnouchkine m'a proposé qu'on devienne amies, c'était à la rencontre qui a duré 5/6h, il y avait toutes sortes de personnes, toutes sortes d'agendas, toutes sortes d'objectifs... Toutes sortes de blessures aussi. Elle est venue me voir après la rencontre et, elle m'a donné son adresse courriel personnelle, elle m'a dit "J'aimerais ça qu'on corresponde". Je suis restée surprise, j'ai dit "Ok !". C'est resté lettre morte pendant quelque temps, jusqu'à temps que j'apprenne que *Kanata* soit annulé au Québec. J'étais triste de tout ça, parce que, deux choses : Jamais les autochtones dans ces rencontres là n'ont parlé de censure, de vouloir censurer quelqu'un, parce que comme je le disais souvent, ça fait 400 ans qu'on nous censure, on a pas envie de le faire à d'autres. Et aussi, "appropriation culturelle", ce n'est pas nous qui l'avons dit. C'est les médias qui nous l'ont mis dans notre bouche, et par la suite on a été entraînés dans tout ça.

En discutant avec Madame Mnouchkine, je lui ai écrit, la journée où j'ai eu cette nouvelle là, en disant que j'étais un peu triste, et au cours des écrits, je lui ai parlé un peu de la situation politique au Canada, du point de vue autochtone. On sent un peu que y'a une révolte chez les Autochtones, un désir de se tenir debout, qui n'est pas non plus indésirable, on en a besoin. Des fois, il faut aller dans des gestes un peu fracassants pour ensuite se faire respecter.

Tu sais je parlais de l'histoire de ce jeune autochtone qui s'est fait tiré, alors qu'il dormait, par un fermier Blanc, ça a eu des répercussions dans les relations. C'est sûr que les relations autochtones - non autochtones au Canada anglais et au Québec, y'a des nuances, faut vraiment en tenir compte. Y'avait aussi l'histoire de la jeune Tina Fontaine, qu'on avait retrouvé dans la rivière, la situation des femmes autochtones assassinées ou disparues... Et au Québec, l'Assemblée des Premières Nations a mis sur pied un protocole de recherche auprès des communautés. Tout chercheur, anthropologue, doit lire ce protocole et avoir l'accueil du conseil de la communauté sinon il ne rentre pas. C'est parce qu'on s'est fait beaucoup avoir par des gens sans scrupules.

Donc je voulais lui expliquer ça pour mettre sur la table le contexte, les tensions qu'il pouvait y avoir... Moi je ne le voyais pas particulièrement comme une appropriation culturelle, j'étais juste, un peu tannée, que ce soit d'autres personnes qui disent notre histoire. Ça on me le remet quelque fois sur le nez, c'est correct. Je ne crois pas que l'ensemble de la responsabilité soit porté par le Théâtre du Soleil. Ce n'est pas mon sentiment, et j'avais besoin de comprendre un peu plus tout ça.

Donc j'ai été invitée à la première, qui est devenue une répétition parce que ce n'était pas au point selon elle. On avait été invité.e.s par "Décoloniser les arts". J'ai cru sentir : "Faut que tu penses comme nous, sinon, t'es pas notre ami.e". C'est ce que j'ai cru saisir... Faut être nuancé dans la vie. C'est pas Mnouchkine elle est comme ci et pas autrement... Alors que j'entendais d'autres choses ailleurs... Je me suis dit, y'a quelque chose qui ne marche pas. Donc, oui j'ai été avec "Décoloniser les Arts", sans trop savoir, mais je me suis un peu informée, Ariane m'en a parlé un petit peu, j'ai été voir sur le site web tout ça... Bon. Y'avait moi, et une autre personne du cercle qui était là, Kim O'Bomsawin.

Et, c'était dans une atmosphère de tension extrême que j'ai pu assister à la première, donc je n'ai pas pu en profiter comme je voulais. Je n'ai pas pu la regarder avec un regard neutre, parce que j'avais beaucoup de tensions et d'agressivité autour de moi. Je n'ai pas été capable de dire, "Ok, je m'assois, et je regarde". C'est vrai que je m'attendais à un peu plus de Robert Lepage là dessus, mais je pense qu'ils ont été pris par surprise. Et le Théâtre du Soleil, dans un mouvement de réplique, pour connaître Ariane maintenant, qui est tout à fait naturel, ils ont fait ce qu'ils ont pu. J'ai entendu même des gens autour du théâtre dire, "nous même on ne trouvait pas *Kanata* si bon que ça", parce qu'il y a eu des déceptions, des coupures... Alors qu'il y aurait tellement pu avoir de choses qui auraient pu se produire... C'est sous ces interrogations-là, après la première, j'étais restée par la suite deux ou trois jours au Théâtre du Soleil, parce qu'on m'a accueillie. On commençait tout juste à se parler, à se connaître, je croisais les comédiens, je ne savais pas comment j'allais être accueillie...

E : C'est une forte identité, le Théâtre du Soleil !

M : Oui, j'avais peur, je ne voulais pas qu'on me voit non plus comme la méchante du groupe, je voulais y aller avec des yeux ouverts et curieux. J'ai aimé mes moments là bas, j'aurai aimé y rester plus longtemps. J'y ai rencontré des gens très gentils, des gens de partout, des autochtones de partout aussi, de l'Amérique du Sud...

Tu sais, je veux dire, le deuxième communiqué qu'on a émis, pendant la première, était un communiqué de soutien aussi, ce n'était pas "on vous souhaite du malheur", non ! De comédiens à comédiens, on essaie... Il commence à y avoir une relève un peu ici, au niveau du théâtre, des séries à la télé... Ce que cet incident là a créé, c'est que ça a mis les producteurs québécois ici, sur leurs gardes. C'est ce que j'ai compris. Parce que peu après que ce soit arrivé, j'ai été approché par une boîte de production pour revoir des scénarios, pour la série *Épidémie*, juste avant la pandémie. Ils tournaient à Montréal, et ils tournaient avec des comédiens Inuit, et ils voulaient mon avis là dessus. J'ai pu rencontrer ceux qui ont écrit la série et leur donner mon opinion. Je me rappelle, principalement, une chose que je leur ai dit c'est : "Dans vos séries au Québec, on aime bien les regarder, mais on ne se voit pas dedans. C'est comme si on n'existait pas dans la société. Va à Montréal, tu vas en voir des Autochtones. Ils vont chercher un café, ils vont au cinéma, ils travaillent,

ils sont dans la rue, ils vont à l'école, ils vont à l'Université..." Je leur ai dit : "On existe, on est là aussi. Pourquoi on est si invisibles dans vos séries ?" D'avoir pu au moins passer ces messages là, sans dire que *Kanata* est peut-être la source de tout ça, mais on a vu un florilège de comédiens autochtones apparaître. Que ce soit avec *Fugueuse*, la saison deux, *Epidémie*.. Là ils sont en train de faire une série, "*Pour toi Flora*", y'a beaucoup d'autochtones dedans. Si ce changement là est positif et amène du bon chez nous, je suis contente. Mais d'un autre côté, pour être devenue amie avec des comédiens du Théâtre du Soleil, tu sais, le sacrifice de l'un a donné une chance à l'autre. Et je suis devenue amie avec Agustin Letelier, c'est un des comédiens, et lui il devait jouer un grand rôle dans *Kanata*, mais ça a été coupé quand ils ont raccourci la pièce. Je pensais à lui qui se faisait couper son grand rôle, je pensais à la jeune comédienne autochtone qui soudainement en avait un... C'était comme aigre-doux.

Je suis revenue de mes deux trois jours, j'étais en train d'écrire. On est devenues amies moi et Ariane, on a continué à se parler, et j'ai gagné une bourse, pour écrire mon livre. Je ne savais pas quoi faire avec cet argent, est-ce que je me loue un chalet dans le Nord, est-ce que je retourne chez moi... Et Ariane me dit : "Viens au Soleil ! Viens écrire avec nous ! Tu seras dans un lieu de création". Et je me suis dit, "pourquoi pas". J'y ai été à Noël 2019, j'y suis restée tout le mois de décembre. Merveilleusement bien accueillie. J'ai entendu toutes sortes d'affaires, on voulait accuser Ariane qu'elle me prenait comme caution. Je l'ai entendu tant d'autochtones que de la part de français. Et pourtant, je n'ai pas vu quelqu'un qui cherchait une caution, elle n'était pas là à me dire : "Regarde, regarde comment on fait au Soleil, nous on est bons, on est gentils". Non, Ariane faisait ses choses et elle me laissait découvrir moi-même, mon environnement. Et sans m'influencer, sur rien. C'est sûr, elle a ses opinions, on en parle. On a eu des moments de discussions. Elle est très occupée, elle s'était faite mal quand je suis arrivée. Je me rappelle, elle était tellement gentille, elle voulait m'offrir un petit quelque chose pour Noël, elle disait "je vais aller te chercher un petit quelque chose", je lui ai dit "Non non, je ne veux pas de matériel", elle m'a dit "Qu'est-ce que t'aimerais avoir ?", j'ai dit, "Du temps avec toi". Pour discuter, jaser. J'y ai passé un mois. Tranquillement, les comédiens ont commencé à s'ouvrir un peu, à parler. Je suis sûre qu'ils ont eu des blessures de *Kanata*. J'ai compris comment le théâtre fonctionnait, c'est un théâtre communautaire, on va le dire de même. Un comédien peut être sur le devant de la scène, la semaine d'après il va faire de l'administration, ou nettoyer les toilettes.

E : Ou faire la soupe !

M : Oui, ou la soupe. Y'en a qui disaient : " Qu'ils viennent les autochtones ! Qu'ils viennent, travailler avec nous, faire de l'administration et torcher les toilettes, ou passer le balai. C'est ça le théâtre du soleil. T'évolues tranquillement." Je trouvais ça logique. En même temps, on n'est pas si forts que ça, d'aller s'exiler ailleurs, pendant une très longue période. On dirait qu'on est trop attachés à notre territoire. Comme on a si peu de comédiens, je ne sais pas si certains auraient eu le courage d'aller faire ça, ou le temps. Donc c'est un questionnement.

Je les regardais faire, c'était dans le temps d'*Une Chambre en Inde*, et y'avait aussi le théâtre chanté tamoul, y'avait la troupe qui était là, une troupe de l'Inde. Y'en avait qui jouait des rôles dans chaque troupe, on voyait des gens jouer différents rôles, se promener entre les troupes. J'ai compris, ils vont s'installer à côté d'une communauté qui les intéresse, ils commencent à créer des liens, et par la suite, l'histoire se développe. La pièce... Je parlais avec quelqu'un de l'administration, je lui demande, je lui dis : "Pourquoi vous n'avez pas fait ça ? Pourquoi on ne vous a pas laissé aller dans les

communautés, vous installer, et prendre contact avec nous ? Ça aurait été tellement précieux...” Tu sais, les voir s’installer à Uashat Mani’ Utenam, ou à Manawan... Les autochtones ce n’est pas juste ceux qui sont à Montréal et ceux qui sont à Québec ! Il y a tellement d’autres communautés. Il y a des choses agréables à apprendre avec eux, des moments à vivre.

La personne m’a répondu : “L’agent de liaison, c’était Ex-Machina”.

[silence]

Là j’ai compris. Là j’ai tout compris, cette journée-là. Je me suis sentie très mal. Je me sentais mal d’être au Théâtre du Soleil, et de voir qu’ils ont mangé le shitstorm, alors qu’ils ne le méritaient pas. C’est mon impression.

Au Québec, il y a une certaine génération qui a une vision des communautés autochtones qui est biaisée. Ils vont dire “Moi je connais ça les Indiens, laisses moi m’en occuper”. Je pense que les gens de Ex-Machina n’y échappent peut-être pas. Je ne les connais pas, je ne sais pas qui ils sont, mais ils ont peut-être une façon de voir les communautés qui a joué contre eux.

La philosophie est en train de changer au sein des organisations, au sein des firmes, des universités, qui cherchent des conseillers en relation avec les Premiers Peuples. Moi je travaille justement comme conseillère en développement communautaire pour une firme d’architectes. Pour justement changer l’approche auprès des communautés, pour les respecter, connaître leurs protocoles écrits, non écrits, connaître leurs histoires, leurs cultures. Alors que ça n’a pas été fait dans ce cas là. Moi je pense que le gros de la responsabilité est porté par Ex-Machina. Je me sens à l’aise de le dire, parce qu’il y a eu une entrevue en décembre 2019, dans laquelle le journaliste revient là dessus, et Robert Lepage admet qu’il y a eu des erreurs de la part de ses collaborateurs. Je suis contente de l’entendre dire ça, parce que je me sens à l’aise de vivre avec ce que j’ai compris au Théâtre du Soleil.

E : Une des choses qui m’a beaucoup interpellé dans ma recherche, c’est qu’on a beaucoup entendu Ariane Mnouchkine, dans les journaux, elle prenait la parole, défendait beaucoup. Je me suis dit : peut-être que c’est la troupe du Théâtre du Soleil, mais ça reste un projet porté par Robert Lepage, c’est un homme avec une grosse équipe, un dramaturge. Qu’est-ce qui s’est passé ? Pendant la tempête, mais aussi après. En venant ici, j’ai rencontré des gens qui m’ont dit “On peut te mettre en contact avec lui, mais il ne veut plus entendre parler de *Kanata*, ça l’a trop touché”. Je comprends, surtout trois ans après, mais je trouve qu’il a disparu dans le débat, et Ariane Mnouchkine a beaucoup pris les responsabilités.

M : Totalement. Moi ce que j’ai compris, c’est que Ariane avait prêté sa troupe à Robert, et elle était partie au Japon. Elle a dû revenir en catastrophe du Japon ici, pour se faire ramasser.

E : C’est pour ça que ça m’intéresse de faire ma recherche scientifique sur ce sujet, je ne veux pas prendre de bords comme cela a été beaucoup fait. Ça ne m’intéresse pas de pointer du doigt un responsable, si tant est qu’il y en ai un. J’essaie juste de comprendre ce qu’il s’est passé, car comme vous l’avez dit, il n’était pas question de censure au début.

Mais parlons de ça : Quel rôle ont eu les médias, d'un côté, et les luttes politiques de l'autre, dans cette affaire ? Est-ce que tous ces acteurs ne se sont pas emparés de ce sujet pour parler, au final, d'autre chose ?

M : Oui, vraiment. Ça a sérieusement déformé le sujet. Le message a été influencé, déformé, retourné. Il ne se passait pas grand chose cet été là, et les médias se sont emparés du sujet. Ça a amené toutes sortes d'articles. Naturellement, ça a fait frissonner l'hexagone. Le Théâtre a été très coopératif, ils m'envoyaient tous les articles, parce que je n'y avait pas accès comme je n'étais pas en France. Je n'ai même pas osé tous les lire... Il y a vraiment une nuance de dialogue qui a grandement échappé. Avec les médias, on apprend qu'on ne peut pas vraiment user de nuance, parce qu'il y a une limite de temps qui joue contre nous. Il faut vraiment être un pro des communications pour bien passer un message avec un média. S'ils ont un agenda déjà placé, ça va peut-être être dur d'amener sa cause comme on le souhaite. C'est un des enjeux.

Je comprends beaucoup plus maintenant les réactions du Théâtre du Soleil, les réactions d'Ariane là dessus. J'aurais sans doute fait la même affaire si j'avais été attaquée comme ça. On m'a reproché mon amitié avec Ariane de bien des côtés, mais je m'en contre fou. Je le mentionne parce que j'ai vraiment vu que ça affectait des gens, c'était comme : "t'es avec nous ou t'es contre nous, si t'es contre nous, on va te rejeter".

E : Est-ce que vous avez pu en reparler depuis, avec des gens du cercle ou d'autres artistes ?

M : Un peu, mais c'était très tendu.

E : Ça ne s'est pas apaisé.

M : Non, ça ne s'est pas apaisé. Il y avait des gens qui étaient en colère. C'est arrivé après SLAV, qui avait déjà déclenché des passions. Nous, c'était sans doute moins violent que SLAV, mais c'est venu réveiller des vieux fantômes. On était peut-être influencés par ce que les médias écrivaient. Aussi, un peu impressionnés de voir que cette nouvelle avait tant d'influence. Tu sais, ramener Madame Ariane Mnouchkine du Japon et amener Robert Lepage, pour une jasette de cinq heures...

E : Et, est-ce que vous avez vu le documentaire d'Hélène Choquette ? C'est une approche à posteriori, avec un certain point de vue...

M : Oui, je l'ai vu. J'étais vraiment contente de revoir les premières images du documentaire, ça me faisait revoir des ami.e.s. Et, par la suite, où elle s'est complètement plantée pour moi, c'est la fin. Des images, sans nom, sans contexte, sans date... Elle aurait pu prendre n'importe quoi, sur n'importe qu'elle estrade. Je pense que là-dessus peut-être, son patriotisme québécois a embarqué. Parce que les québécois pendant un certain temps étaient tellement habitués à nous mépriser, qu'un peu de cela a

peut-être un peu embarqué. Pour moi, cela n'a fait qu'empirer le débat. Mais ils ont quand même changé leur fusil d'épaule, parce que j'ai eu le temps de voir les premières affiches du documentaire. Le premier, c'était un piège à lapin, avec une plume qui tombait dessus. Et l'autre, c'était un canot en flamme. Et là je me suis dit, elle cherche le trouble si elle fait ça. Il va y avoir des réactions. Mais ils ont mis autre chose. J'étais contente qu'elle fasse ça, mais j'étais aussi contente d'avoir eu le temps de voir les autres avant.

Moi aussi ce qui me chagrine, c'est que dans tout ça, il y a tellement de belles opportunités qui se sont perdues. Si on avait laissé le Théâtre du Soleil fonctionner comme il fonctionne habituellement, ça aurait pu être beau. Je trouve ça dommage. Ces deux troupes là auraient dû plus s'écouter l'une l'autre...

E : Est-ce qu'au final, le problème a été plus entre Ex-Machina et les autochtones, qu'avec le Théâtre du Soleil, selon vous ?

M : Le problème, pour le dire directement, c'était le type d'approche d'Ex-Machina, selon moi. Parce que cela a sérieusement entravé les perceptions, les approches, et cela a court-circuité la manière de travailler du Théâtre du Soleil. C'est mon analyse.

E : Et cela, c'est plutôt dû à l'héritage du rapport entre les québécois et les autochtones selon vous ?

M : Il y a de cela, oui. Ça ne fera pas plaisir à certains d'entendre ça, mais je pense qu'il y a de cela. Je parlais justement avec un autre ami français, qui est anthropologue. Pour lui, en tant que société dominante, ou qui a colonisé, quand on est capable de se mettre à côté de nos souliers, et qu'on est capable de remettre en question nos approches, nos manières de faire, on sera capable d'être un meilleur anthropologue. Si on arrive en pensant qu'on a la science infuse, que notre regard est le meilleur, sans jamais se remettre en question, y'a un sérieux problème. Je pense qu'il faut aussi le faire au Québec. C'est un constat douloureux, mais intéressant à faire.

E : Est-ce que vous pensez que c'est nécessaire à faire aussi dans le domaine de l'art, et en particulier ici du théâtre ? C'est un des arguments qu'on entend aussi, que les luttes politiques n'ont pas leurs places dans la liberté de création de l'art.

M : Si la politique n'a pas sa place dans l'art, alors pourquoi la politique tue tellement d'artistes ? Il faut se poser la question. Je pense que peut être que les gens qui viennent de la société qui a colonisé ne sont pas habitués à penser comme ça, mais nous, venant des sociétés qui ont été colonisées, on est amené à un très jeune âge à réfléchir autant d'un bord que de l'autre, et d'en avoir plus conscience.

E : C'est difficile de se remettre en question quand on est issu des populations dominantes, y compris dans le domaine de l'art.

M : Je pense que oui, absolument. Si Ex-Machina s'était remis en question sur son approche, il n'y aurait peut-être pas eu d'affaire *Kanata*. Ça aurait désamorcé tellement de choses, si on les avait laissé faire comme ils font d'habitude, le Théâtre du Soleil. Eux, leur but, c'est d'avoir un échange, une compréhension. De comprendre l'autre, pour mieux le ramener sur scène.

Tu sais, je me promène dans le théâtre pendant la première, et Franck, qui tient la librairie, m'a offert ce livre sur Ariane. J'ai apprécié le lire. Tu sais, on a toujours reproché aux gens de ne pas nous connaître, de ne pas lire ce qui se passe sur nous, pourquoi je ne ferai pas la même chose ? Je les ai regardés, je me suis posé des questions.

E : Vous, en tant qu'artiste et poète, qu'est-ce qui selon vous aurait pu être fait autrement ?

M : Je n'ai rien vu qui m'a choquée dans la pièce. Pendant la rencontre, on leur a parlé de l'utilisation de certaines choses sacrées, de faire attention. Et je n'ai rien vu de tel dans la pièce.

E : Vous avez quand même le sentiment que certaines choses qui ont été dites pendant la rencontre ont été entendues et appliquées ?

M : Oui, quand même.

E : Et par rapport à l'avenir, au futur. Comment vous voyez avancer les choses ? Est-ce que ça avance, ou est-ce que c'est aussi un peu de la poudre aux yeux...

M : Je pense qu'il y a une hésitation entre la poudre aux yeux et le désir de bien faire. Le gouvernement, c'est peut-être un peu de poudre, mais au niveau de la société ici, ça change. Ce qui a été un choc, sans dire une gifle en pleine face, c'est l'histoire des enfants des pensionnats. Moi j'en avais déjà entendu parler, mais j'avais de la misère à y croire. Quand les médias ont décidé de les sortir, on voit l'influence qu'ils ont, les gens vraiment sont tombés des nues. On a vu des mouvements de sympathie, de la compréhension, je n'ai jamais vu autant de t-shirts orange à la fête du Canada... Ça a amené des éveils un peu partout, à l'époque même où sortaient des films comme *Beans* sur la crise d'Oka, c'était un moment peu plaisant pour les québécois. J'étais avec un collègue et sa fille, et cette fille avait à peu près l'âge que j'avais quand la crise d'Oka est arrivée dans ma vie, et elle ne comprenait pas, elle pleurait, elle avait tellement d'émotions. Elle ne comprenait pas comment ça a pu arriver ici, et lui-même ne comprenait pas comment des québécois ont pu agir de même, notamment la passe à Whiskey Trench, quand les gens bombardent les voitures Mohawks de roches, de briques, et qu'un aîné en est mort. Mais ça, les médias en ont-ils parlé ? Ils en parlent maintenant, mais à l'époque...

E : Est-ce que le théâtre aurait pu être le lieu de parler de ces affaires-là, pour éviter que les médias en fassent ce qu'ils en ont fait ?

M : Ce qui manque, c'est le pont. C'est le pont entre Ex-Machina, le Théâtre du Soleil et les communautés autochtones. C'est ça qui a manqué partout. C'est le refus, ou l'oubli, de faire des ponts.

E : Parce que la rencontre a eu lieu après que vous ayez écrit le premier communiqué, à la base ce n'était pas prévu.

M : Non, ça n'était pas prévu ! La lettre est sortie le vendredi je crois, le dimanche soir j'avais un message qui me disait "Ils veulent nous rencontrer". C'était rapide, il fallait se dépêcher, s'adapter.

E : C'est un problème de consultation dans la démarche de base.

M : Oui, et ça c'est un problème généralisé au Québec. Demander au gouvernement du Québec, HydroQuébec... Là ils commencent un petit peu à comprendre, mais consulter les autochtones, ce n'est pas dans leur protocole.

Dans le théâtre aussi, il faut s'ouvrir un peu, parce qu'on a des choses intéressantes à échanger. Dans la vision d'un Blanc sur ce qui se passe dans les communautés, il va y avoir des biais, des perceptions, des mauvaises interprétations, il en aura des bonnes aussi. Mais il faut chercher le point de vue de l'autre, arrêter de juger d'un point de vue de colonisateur.

E : Oui, ce que j'ai trouvé intéressant dans la première lettre aussi, c'est le passage où vous disiez que le point de vue des colonisateurs sur les autochtones, on l'a déjà. Les western, les récits de voyages... On n'a pas besoin d'une histoire comme ça en plus !

M : C'est ça. Moi ça ne m'aurait pas dérangé de voir une interprétation de *Kanata* jouée par les comédiens du Théâtre du Soleil, qui auraient créé des liens avec des comédiens autochtones ici. Ça m'aurait fait un grand plaisir.

E : Vous avez commencé cette discussion en disant "on a créé un monstre". Vous avez l'impression que maintenant, c'est un terrain plus frileux ?

M : Oui. Je ne sais pas quel est l'apport de *Kanata* dans le mouvement "woke", mais à un moment donné il faut mettre un peu de lait dans son café. Ce n'est pas l'inquisition moderne.

Quand j'ai participé au Festival Tout tout court, il y a une partie où on a une scène pour nous, pendant dix minutes. On y fait ce qu'on veut. J'ai contacté Ariane pour qu'elle lise le dernier

paragraphe de mon recueil de poème, et qu'elle dise son nom à la fin. Elle m'a dit "T'es sûre ? Ça ne posera pas de problèmes ?" J'ai dit "Non non, je suis capable de les assumer s'il y en a". Mon public est en général non-autochtone, peut être que tout le monde n'a pas compris. A la fin, il y avait une photo de moi avec elle qui apparaissait, et sa voix qui lisait le poème. Je sortais de la scène pour la laisser terminer. Il y a des gens qui ont beaucoup apprécié, qui ont vu ça comme un geste de conciliation. Je suis contente qu'elle ai accepté de m'aider aussi là-dedans.

E : Et cela ne vous a pas mis en porte à faux par rapport aux autres artistes autochtones ?

M : Si, on me l'a beaucoup dit. Il y a eu l'article dans Radio Canada où on voyait une photo d'elle avec moi, et certaines personnes ont été très remontées. On m'a dit "Écoute Maya, depuis le début, on te sent à contre-courant de la communauté autochtone ici, et si tu t'es sentie mise de côté, c'est que tu l'étais." Je me suis dit, "mais quelle communauté ?" Il y a une solidarité entre les artistes pour faire avancer la cause, mais il pourrait y en avoir plus. Mon public est québécois en général, et c'est eux que je veux influencer.

Mais je vis très bien avec ça, parce que j'y ai été habituée très jeune. J'ai été adoptée par des québécois très jeune, donc on ne m'aimait pas parce que j'étais indienne chez les Blancs, et les Inu étaient pas habitués à ça, donc ça me faisait sentir... A un moment donné tu développes une certaine expertise.

E : Merci beaucoup, c'était très enrichissant. Y-a-t-il quelque chose que vous voudriez rajouter avant de conclure ?

M : Personnellement, je suis contente d'avoir compris, d'avoir une compréhension de ce qui s'est passé. Je ne regrette pas d'être allé voir l'autre, même si on me l'a reproché, ça m'a donné des amitiés dont je suis très contente, dont Ariane, ou Madame Cixous... Il y a des liens qu'il faut créer, et des amitiés qu'on ne peut pas refuser.

E : Merci beaucoup pour votre temps et votre clarté !

N°2 : Entretien avec Dave Jenniss

08/02/2022

Esther :

Je vous ai contacté parce que j'ai vu que vous étiez intervenus dans la polémique, que vous aviez signé les premières lettres, et bien sûr je connais votre position et votre travail... Je vous remercie d'être avec moi aujourd'hui et d'accepter de répondre à mes questions.

Je voudrai commencer si vous le voulez bien par parler de l'héritage de *Kanata* et de ce qu'il en reste aujourd'hui selon vous en tant qu'artistes autochtone et que signataire de la première lettre.

Dave Jenniss :

Bonjour et merci !

Je pense que ce qui est sorti de positif dans tout ça c'est vraiment un éveil collectif, au niveau des producteurs de théâtre francophones, qui ont réalisé qu'il y avait des artistes autochtones, qu'on avait des choses à dire, qu'on voulait raconter nos propres histoires par nous-même, et que le théâtre qu'on faisait existait depuis longtemps. Avec la compagnie que je dirige, Ondinnok, on était là depuis une trentaine d'années et plus, et il y a une nouvelle génération d'artistes autochtones qui ont des compagnies maintenant à Montréal, qui prennent la parole aussi. Donc je pense que c'est ça qui est sorti de positif de tout ça, c'est comme si pendant pleins d'années on a cogné à la porte de ces théâtres institutionnels là pour leur démontrer notre sérieux, notre démarche d'artistes, notre travail, et que la porte n'était jamais ouverte, et que là, enfin, ils ont ouvert la porte, et on a pu vraiment dire qui on était, on a pu tendre la main, et on a réussi à avoir une écoute.

Ce qui fait que depuis trois ans, il y a des théâtres institutionnels de la ville de Montréal, ou même en tournée dans la province, qui prennent les spectacles de nos compagnies et qui les font jouer. Pour moi, je pense que ça a eu un impact cette lettre ouverte là, cette façon d'expliquer pour nous, toute l'ampleur de ce que ça a pris aussi médiatiquement, et d'expliquer vraiment avec les bons mots, les bons termes, ce qu'on reprochait aussi à toute cette aventure là. Le point positif c'est vraiment ça, cette ouverture, et ça nous a donné vraiment une belle vitrine.

Esther :

Est-ce que en tant qu'artistes, et en tant que compagnie, vous sentez qu'il y a eu un avant et un après *Kanata* ? Que ce soit dans vos créations, dans la manière d'aborder les choses... J'ai l'impression que ça a changé un petit peu la vision d'aborder des compagnies allochtones ou du théâtre institutionnel comme vous dites, est-ce que vous de votre côté, ça a aussi changé votre manière de faire ?

Dave Jenniss :

Non, moi je pense que ça n'a pas changé dans la manière de faire. C'est sûr que ça a ouvert une porte pour les théâtres institutionnels, mais je pense surtout que ça a éveillé beaucoup de

consciences aux bailleurs de fond, les différents Conseils des Arts, qui subventionnent le théâtre autochtone, il y a eu vraiment un déclic qui s'est fait. De notre côté, notre manière de produire le théâtre, notre façon, notre approche n'a pas changée. Elle est la même, c'est toujours une question d'écoute, de respect avec les personnes qui travaillent avec nous. Pour avoir fait de la coproduction et en faire encore, je dirai que tout ce qui est arrivé avec Kanata, ça nous a amené à avoir une approche différente avec les producteurs qui travaillent avec nous, qui sont souvent des compagnies non autochtones. C'est un partage de culture différentes, une manière de voir le théâtre différent aussi. Ça pour moi c'est super nourrisseur, et c'est très fort justement dans la compréhension de ce qu'on fait.

Esther :

Est-ce que vous avez l'impression qu'il reste des choses à faire ou à améliorer dans les systèmes de collaborations entre artistes ?

Dave Jenniss :

Peut-être que c'est nous qui nous faisons cette idée, ou juste moi-même, mais on dirait qu'on a toujours une espère de pression à devoir performer, parce qu'on est une compagnie de théâtre autochtone, c'est comme si on devait toujours... Comment je pourrai expliquer ça... Se battre pour avoir notre place, pour jouer dans ces théâtres institutionnels là. On est des compagnies professionnelles, pas amateurs dans notre art, on fait notre métier comme tous les autres. Peut-être moins maintenant, mais peut être qu'on nous prenait moins au sérieux... Et ça c'est encore un peu là, y'a toujours un peu de méfiance, à l'acceptation d'un projet... Il faut dire que nous, on est une compagnie de création, souvent on a des idées de projets mais on n'a pas un texte final, c'est très difficile d'aller voir un diffuseur, de ne pas avoir un texte complètement terminé, et de lui demander de nous faire confiance, d'embarquer avec nous dans l'aventure. Le dernier spectacle qu'on a créé à l'automne ça a été un long processus de rencontres mutuelles avec le Théâtre La Licorne de Montréal, j'avais plus ou moins mon idée, mon texte était en écriture, et j'ai quand même réussi à vendre l'idée, et finalement on a joué cet automne.

C'est peut-être moi qui vois une forme de pression, mais je pense que c'est en train de s'en aller vraiment, les gens réalisent qu'il y a des talents, que les gens sont professionnels et qu'on a beaucoup de choses à dire. Cette année c'était exceptionnel, on a réalisé en début de saison qu'il y a eu cinq productions autochtones en quelques mois à Montréal, ça c'était vraiment du jamais vu. C'était vraiment nouveau. C'est là qu'on a réalisé qu'il y a vraiment un élan qui est pris, et faut vraiment pas perdre ça, il faut rester sur cette vague.

Esther :

J'ai l'impression que justement cette année les choses se sont rapidement accélérées, par rapport à la réconciliation, avec, par exemple la première journée de commémoration, alors que toutes ces initiatives datent plus ou moins de 2015. Pensez-vous que ce soit normal qu'on en voit les résultats « que » maintenant, ou y a-t-il vraiment une accélération du processus de réconciliation selon vous ?

Dave Jenniss :

Pour moi, ça aurait dû être bien avant ça, mais pour avoir une réconciliation, on dit toujours qu'il faut une réparation. Il faut que cette réparation parte de tout le monde, pas seulement des non autochtones, mais aussi des autochtones, on doit réparer nos « bobos » à nous, pour ceux qui en ont. Ensuite, ça sera plus facile d'aller dans cette réconciliation. C'est sûr que depuis cinq ans, toute la réalité entourant le rapport Vérité et Réconciliation du gouvernement, ça a vraiment amené une autre dimension sur un pan de l'histoire autochtone au Canada, un côté sombre. Il ne faut pas oublier qu'il y a un côté très beau aussi à ça, des communautés qui ont réussi à préserver leurs langues, qui la parlent encore, tout cela est une richesse qu'on peut exploiter par nous-mêmes, avec nos propres histoires, en les mettant sur scène. Quand je dis qu'il y a eu un nouveau souffle, ça s'en est un. Je pense que, je le répète, on est vraiment sur une bonne lancée, une bonne vague. C'est sûr que les deux dernières années sont venues un peu briser l'élan qu'on avait, mais on est quand même encore là et on a encore des choses à dire.

Esther :

Certains arguments mobilisés, notamment par Ariane Mnouchkine, c'était de dire qu'il était nécessaire de prendre une certaine distance avec les événements que l'on représente et qu'on incarne, pour être plus objectifs, ce qui a été une des choses qui a « frotté » le plus au départ de la polémique. J'ai l'impression qu'avec votre direction artistique, vous allez à contre-courant de cela ?

Dave Jenniss :

Effectivement. Je ne vois pas le théâtre de cette façon là, en tout cas ça n'est pas ce que j'ai appris à Ondinnok avec les années. « Ondinnok » c'est un vieux mot wendat qui veut dire « les désirs secrets de l'âme », tout projet part du plus profond de nous, de nos vérités, de nos tristesses, de nos forces, c'est comme ça qu'on crée nos spectacles. Quand on dit qu'il faut avoir du recul, je ne le vois pas comme ça. Quand on plonge dans un projet, on plonge à deux cent, trois cent pourcents, c'est une forme de thérapie aussi... Quand on fait un projet chez Ondinnok on passe par pleins d'émotions, parce qu'on va chercher justement ces vérités, ces faiblesses, ces tristesses là qu'on a en nous pour créer. Ce n'est pas tout le monde qui est capable de « dealer » avec ça, comme on dit en bon québécois ! [rires] Mais c'est ce qui fait peut-être que le théâtre qu'on produit est plus, comment dire, plus vrai, qu'il vient vraiment confronter le spectateur avec ce qu'il voit sur scène. Mais tu sais, tout le monde à sa façon de faire son théâtre, tout le monde à sa façon de créer, je ne dis pas que cette façon est meilleure, c'est juste différent, dans l'approche.

Esther :

J'ai vraiment l'impression que c'est comme deux visions du monde qui s'opposent, en tout cas du théâtre et de la méthodologie dramaturgique. J'ai l'impression que vous allez un peu à contre-courant des logiques de rentabilités institutionnelles...

Dave Jenniss :

Tu sais, notre théâtre, on ne le fait pas pour faire des recettes au guichet. On sait que le théâtre c'est le parent pauvre de l'art, avec la danse, ce n'est pas là qu'on remplit nos coffres. On fait ce métier et ce théâtre là justement pour faire entendre nos histoires, entendre ce qu'on a à dire, que les gens puissent avoir une meilleure compréhension de l'art autochtone, et s'en aller chez soi, réfléchir à ce qu'ils ont vu et après ça d'être attiré à aller voir autre chose par la suite. Soit aller au musée, voir des arts visuels, ou simplement de la littérature autochtone... Mais oui c'est pas le même genre de théâtre.

Je me souviens quand on avait fait la rencontre on avait expliqué, et on avait expliqué que oui, on peut sembler être riches comme compagnie autochtone, on est subventionnés, mais on est pas millionnaires. Je me souviens qu'Ariane Mnouchkine avait dit : « Vous avez juste à demander de l'argent ! » Mais non, ça ne marche pas comme ça, c'est pas si simple que ça, on peut pas demander de l'argent à droite à gauche, et évidemment, on a pas la même notoriété qu'un Robert Lepage, qui en claquant des doigts, le gouvernement du Québec le calque, se garroche sur lui, et lui donne des millions pour produire ses spectacles. Je veux dire, on est dans une autre réalité, on est dans un autre monde. Il y avait tout ça aussi, cette perspective là. Je pense que c'est un reflexe, tellement ancré dans les mœurs des gens comme Ariane Mnouchkine ou Robert Lepage, tout ces grands auteurs, artistes, metteurs en scènes là, allochtones... Il y a encore cette vision du monde, « je peux me permettre de faire ça parce que je suis cette personne là ». Je pense que ça a éveillé beaucoup de choses, je dirai peut-être plus à Robert Lepage qu'à Ariane Mnouchkine, Ariane Mnouchkine ça a été un peu plus difficile, mais je pense que Robert Lepage ça l'a frappé. Il a compris que maintenant, c'était plus difficile de créer des trucs par lui-même...

C'est ce que je reprochais beaucoup au projet *Kanata*, c'est qu'il n'y avait pas eu cette main tendue là pour travailler avec des artisans autochtones. Ça s'est fait comme en catimini, on savait que quelque chose se tramait, on en avait entendu parler, mais ça s'est fait en catimini et le jour où il a été le temps de sortir le texte, ils nous ont demandé de lire le texte pour savoir si c'était bien correct ce qu'ils avaient écrits. Je veux dire, ça ne marche pas comme ça ! Moi ça a été surtout ça mon cheval de bataille, j'expliquais qu'aujourd'hui quand on crée une œuvre, que ce soit sur les autochtones ou sur n'importe quel peuple, il faut quand même un minimum de respect envers les gens qui viennent de ces pays, de ces nations là, et qu'on travaille avec eux pour créer. Je suis sûr et certain que *Kanata* aurait été beaucoup plus fort s'il avait été créé avec des autochtones. On en aurait parlé beaucoup plus et ça aurait été une occasion unique de réconciliation très forte.

Esther :

Ça fait un peu rendez-vous manqué...

Dave Jenniss :

Nous ce dont on avait peur c'était qu'on tombe dans des clichés et on est tombé dedans, de ce que j'ai entendu d'amis qui l'ont vu. Mais, ils voulaient le faire, ils l'ont fait ! [rires]

Esther :

Est-ce que vous pensez qu'il y aura d'autres rendez-vous de ce genre, où c'est compliqué encore de tendre vers des collaborations avec des grosses structures assez sûres d'elles, tout en faisant entendre vos revendications ?

Dave Jenniss :

Vraiment je pense qu'il ne faut pas fermer la porte à un retour à ce genre de coproductions là. Mais, c'est quelque chose qu'on a réfléchi. On a eu plusieurs invitations à aller en France. Je me souviens, on a eu des discussions, plusieurs artistes ensemble, parce qu'on a eu une invitation d'Ariane Mnouchkine, à aller à la Cartoucherie, de créer une œuvre, qui serait de nous-mêmes, et qu'on serait tout le monde ensemble... Et là, on s'est regardé, avec les amis, et on s'est dit « Hey... On ne peut pas faire ça, premièrement parce qu'on est de plus en plus sollicités, de plus en plus occupés, et ça c'est un travail d'une ou deux années si on veut faire quelque chose de solidement professionnel. »

Et je me souviens, j'ai dit, c'est pas ça le genre de théâtre que je veux faire, c'est pas ça « moi », j'aime beaucoup plus être dans une approche intime avec le public, quelque chose de plus petit. On s'est dit, ce n'est pas ça qu'on veut faire. Si vraiment la Cartoucherie veut du théâtre autochtone, qu'elle nous invite avec nos propres productions, qui sont déjà prêtes pour tourner. On créera pas un nouveau spectacle pour répondre à *Kanata*, parce que c'est ça qu'elle avait dit... « Maintenant je vous donne la balle pour répondre à *Kanata* », mais on ne veut pas répondre à *Kanata*, ce n'est pas ça le but. [rises]

Oui, on pourrait y aller, mais avec nos propres productions, donc ça ne s'est jamais fait. Mais je ne ferme pas la porte avec des compagnie d'Europe, je suis bien ouvert, mais c'est vraiment une question de respect, quand c'est fait avec le désir de partager, de comprendre la culture de l'autre, là je peux m'asseoir et tendre l'oreille et écouter.

Esther :

J'ai l'impression que quand la première lettre est parue, le débat a été déplacé. Vous aviez déjà ce discours dès la première lettre, de dire que c'était une histoire de collaboration, de visibilité, et on est partis sur complètement autre chose, comme si on vous demandait de vous justifier de quelque chose dont vous n'aviez pas parlé à la base, toutes ces questions de censure, d'appropriation culturelle, ce n'était pas le sujet !

Dave Jenniss :

Oui, oui vraiment. Toute la question de la censure, c'est ridicule, vraiment. Ça a vraiment pris une proportion un peu trop intense à mon goût. Je me souviens que j'ai passé un été assez difficile, je faisais pleins d'entrevues, on m'appelait beaucoup, c'est comme si je répétais tout le temps la même chose et que ça rentrait pas dans la tête des journalistes, ils me répétaient les mêmes questions... J'expliquais, c'est pas une question de censure, qu'on a jamais demandé aux gens de censurer quoi que ce soit, on a juste fait comprendre qu'on était tanné que ce soit des blancs qui racontent l'histoire des autochtones, et qu'il y a en plus maintenant des compagnies qui existent depuis 35 ans avec Ondinnok, et d'autres au Québec, et que nous, on est là, on aurait pu collaborer avec eux à créer cette œuvre là. Ça aurait été un passage de réconciliation super puissant. Mais ils restaient sur la censure, et qu'on voulait absolument des comédiens autochtones sur scènes, alors que, non.

Esther :

Qu'est-ce qui selon vous a fait qu'ils ont bloqué sur ces sujets ? La première lettre est pourtant hyper claire.

Dave Jenniss :

Je pense que ce qui a fait en sorte que ça a dégénéré, c'est que pour une fois dans l'histoire autochtone, une poignée d'artistes s'est levée et a parlé haut et fort, et a fait branler les assises du temple du théâtre québécois. Et on a touché à un monument qu'est Monsieur Lepage, et ça n'a pas plu à certaines personnes. Même chose pour Madame Mnouchkine. Mais je suis désolé, mais ces gens là... Oui on a beau être des monuments, mais il faut quand même avoir un minimum de respect pour les gens qui sont devant soi.

Esther :

Parlons de la rencontre, vous en tant qu'artiste et que metteur en scène, c'était quoi votre vision de cette rencontre là ? Considérant la diversité des corps de métiers et des opinions présentes ce jour là.

Dave Jenniss :

Il faut que j'essaie de m'en souvenir [*rires*].

Je me souviens qu'il y avait quand même une tension, on sentait que c'était assez fébrile. On voyait vraiment qu'il y avait une grande marche entre nos visions de métiers d'acteurs, dirigeants ou quoi, un gap entre nous. Ce qui m'a surpris, c'était de voir Robert Lepage qui était là, et son assistant qui prenait des notes. C'est là que tu te rends compte que t'es pas du tout dans le même univers. On parle vraiment de gens sur un piédestal, qui ont cette chance là de pouvoir œuvrer et créer des œuvres quand ils veulent. Ça créé beaucoup de sous aussi, il faut le mentionner. Je parle plus de Robert Lepage parce que j'en ai plus vu de lui, pour moi c'est un homme très brillant, il a fait des choses fabuleuses, mais on voyait que ce n'était pas la même compréhension de ce que nous on fait comme théâtre...

Et dans le cercle, je sentais qu'il y avait quand même une ouverture d'esprit, un dialogue, une main tendue, mais c'était plus difficile avec Ariane Mnouchkine. On sentait qu'elle avait un peu de la difficulté à comprendre, c'était quoi notre but d'artistes autochtones, c'était comme s'il n'y avait qu'une seule forme de théâtre qui existait, celui qu'elle connaît... C'est pour ça qu'il y a eu des discussions animées, on essayait de faire comprendre qu'on était tanné que ce soit des pays colonialistes qui viennent raconter nos histoires, qu'on était des artistes qui avaient une parole à dire et qu'on était capables de le faire par nous-même. C'est venu souvent sur le sujet qu'un acteur, c'est là pour créer des personnages, jouer toutes sortes de choses, et qu'on ne devrait pas se poser cette question là. On a dit « Oui, mais vous comprenez pas, ça fait 400 ans qu'on nous écrase, qu'on nous dit de fermer la gueule et qu'on nous mets dans des réserves, on peut-tu raconter notre propre histoire par nous-même ? On a des gens qui sont capables, des gens qui font de la mise en scène, des acteurs ! » [*rires*]

Esther :

Par rapport à votre dernière création, *La Cendre de ses Os*, où vous avez vraiment orienté votre travail sur cette question de l'identité, est-ce que vous sentez que vous touchez à une réponse, que cette question s'éclaire ?

Dave Jenniss :

Il n'y avait pas de réponse à personne là-dedans, c'est un texte très personnel, où j'ai essayé d'aller dans le plus profond de ma vérité, et j'essaie de transposer ça sur scène avec les acteurs, dans la lenteur, la douceur, la musique... Ce n'est pas une réponse à tout ça.

Esther :

Ce que je veux dire, c'est qu'on peut faire des échos entre ces questions, entre chercher son identité et écrire dessus, et s'entendre dire qu'il faut que ce soit quelqu'un d'autre qui parle de ça.

Dave Jenniss :

Oui, c'est sûr.

Esther :

Est-ce que vous avez pu reparler avec des gens du cercle depuis ?

Dave Jenniss :

On n'a jamais reparlé de ça, mais on est amis, très proches. Sérieusement, je pense que la dernière fois que j'en ai parlé c'était il y a deux ans et demi. Je n'en ai pas reparlé avant aujourd'hui ! [rires]

Esther :

Je voulais aussi vous demander, par rapport à votre lettre de vœux de Nouvelle Année, où vous parlez de crispations, de la colère que vous sentez, que vous espérez que ça va s'apaiser... Quels sont vos espoirs pour le futur ?

Dave Jenniss :

Qu'on prenne l'art une bonne fois pour toute pour quelque chose d'important dans notre société. Malheureusement on a un gouvernement qui ne prend pas l'art au sérieux, alors c'est difficile d'être artistes en ce moment. Moi je suis choyé, je suis quand même directeur d'une compagnie, j'ai d'autres projets, je ne fais pas simplement attendre, mais j'ai des amis acteurs, régisseurs, qui réfléchissent à leurs carrières, leurs futurs... Je pense qu'il y a toujours du positif à trouver dans cela, dans cette difficulté. Nous chez Ondinnok, ça nous a fait réfléchir sur le rythme de production qu'on

avait. On trouvait que ça allait vite, qu'on tombait dans ce piège de la production, du résultat de la production, de la tournée... On a réfléchi et on s'est dit, est-ce qu'on veut vraiment faire ça encore ? Est-ce qu'on peut, aussi.

Il m'est venu l'idée de proposer de revenir à la base de ce qu'on faisait chez Ondinnok à la base, pas toujours dans des salles de spectacles, où on pouvait jouer dehors, dans des parcs, dans des forêts, dans des plus petites productions aussi, avec moins d'artifices. D'y aller avec quelque chose qui s'ancre dans le territoire, retourner plus jouer en communauté... On est à dedans, dans cette réflexion là, à savoir ce qu'on veut pour le futur. Tu vois, on a pris la décision que l'année prochaine il n'y aurait pas de nouvelle production, on prend une pause de création. On va essayer de faire tourner les spectacles qu'on joue déjà, et je pense que cette pause va faire du bien, pour revenir plus tard avec une nouvelle production. C'est ça que je souhaite. Et je souhaite surtout que tous les citoyens se rendent compte de l'importance de l'art dans une nation. C'est la base, si on n'a pas cette base, notre culture, on se cherche, comme peuple.

Esther :

Merci beaucoup d'avoir répondu à toutes mes questions ! Est-ce qu'il y a d'autres choses que vous souhaiteriez ajouter ? J'ai l'impression que c'est déjà, pas oublié, mais un peu de l'histoire ancienne ?

Dave Jenniss :

Je n'ai rien à ajouter, et oui, j'y pense plus, je pense à d'autres choses maintenant ! [rires]

Esther :

Merci beaucoup alors pour ce rendez-vous.

Dave Jenniss :

Ça m'a fait plaisir !

VI. Documents officiels, juridiques et contextuels

N°1 : Résumé du protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador

2016

Disponible en ligne :

<https://cerpe.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/29/2016/08/Protocole-de-recherche-des-Premieres-Nations-au-Quebec-Labrador-2014.pdf>

Ce protocole de recherche est en premier lieu un instrument collectif pour les chefs et les gestionnaires des communautés qui sont invités à participer à des projets de recherche ou à collaborer à ceux-ci. Cet instrument sert de guide aux Premières Nations, aux communautés et aux organisations régionales des Premières Nations, mais aussi indirectement à la communauté scientifique, afin de réglementer et encadrer les activités de recherche qui se déroulent sur le territoire des Premières Nations ou auprès de leur peuple respectif.

Ce protocole de recherche met de l'avant trois valeurs fondamentales pour la mise en œuvre d'une recherche dite collaborative entre une Première Nation et des chercheurs. Ces valeurs sont le *respect*, l'*équité* et la *réciprocité*. Elles doivent coexister et paver la route à toute entente de collaboration pour la réalisation d'une recherche, et ce, peu importe le domaine de recherche. Ces valeurs présentes dans le passé des Premières Nations, aujourd'hui d'actualité et demain intégrées à notre avenir sont inhérentes aux Premières Nations.

Issus de nos valeurs, les principes d'actions qui façonnent le cœur du protocole sont les principes des Premières Nations de propriété, de contrôle, d'accès et de possession (PCAPMD). En matière d'innovation, un processus de certification des principes des Premières Nations de PCAPMD est aussi présenté. De plus, le protocole aborde le positionnement des Premières Nations à l'égard des questions entourant la propriété intellectuelle et la propriété collective des savoirs Premières Nations. En plus, la reconnaissance des savoirs des Premières Nations, le patrimoine sacré et les connaissances culturelles sont aussi abordés.

Chacune des étapes d'un projet de recherche, avant, pendant et après la recherche est présentée. L'avant correspond à la conception du projet de recherche, l'entente de recherche et les considérations éthiques. Le pendant se focalise sur l'opérationnalisation de la recherche, c'est-à-dire la méthodologie et les produits de la recherche et leur divulgation, diffusion et/ou publication. L'après se réfère aux paramètres entourant les communications et le suivi après la recherche.

D'ailleurs pour soutenir la concrétisation de ces valeurs, ces principes et ces étapes au sein d'un projet de recherche, le protocole propose des outils clés en main pour s'inspirer, adapter, modifier ou utiliser tel que proposé.

Enfin, cet instrument n'est pas un substitut aux outils, politiques ou guides existant au sein des Premières Nations, des communautés et des organisations des Premières Nations. Nous réitérons le fait que les Premières Nations doivent exercer leur gouvernance en matière de gestion de l'information et des connaissances collectives et qu'elles ont la responsabilité de protéger et de conserver leur patrimoine informationnel. Cet instrument est donc un outil supplémentaire pour poursuivre les actions entreprises dans ce secteur.

N°2 : Extraits de Commission de vérité et réconciliation du Canada : Appels à l'action

2012

EDUCATION

10. Nous demandons au gouvernement fédéral d'élaborer de nouvelles dispositions législatives sur l'éducation des Autochtones, avec la pleine participation et le consentement éclairé des peuples autochtones. Plus précisément, nous demandons à ce que ces dispositions comprennent un engagement à l'égard d'un financement suffisant et intègrent des principes qui se traduisent par la réalisation de ce qui suit :

- i. fournir un financement suffisant pour combler les écarts mentionnés sur le plan des niveaux de scolarisation en une génération;
- ii. améliorer les niveaux de scolarisation et les taux de réussite;
- iii. élaborer des programmes d'études adaptés à la culture;
- iv. protéger le droit d'utiliser les langues autochtones, y compris en ce qui touche l'enseignement de telles langues dans le cadre de cours crédités;
- v. voir à ce que les parents et la collectivité puissent assumer la responsabilité et le contrôle du système scolaire qui les concerne, et à ce qu'ils soient tenus de rendre des comptes à cet égard, de manière semblable à la situation des parents dans le système scolaire public;
- vi. permettre aux parents de participer pleinement à l'éducation de leurs enfants; vii. respecter et honorer les relations découlant des traités

LANGUE ET CULTURE

13. Nous demandons au gouvernement fédéral de reconnaître que les droits des Autochtones comprennent les droits linguistiques autochtones.

14. Nous demandons au gouvernement fédéral d'adopter une loi sur les langues autochtones qui incorpore les principes suivants :

- i. les langues autochtones représentent une composante fondamentale et valorisée de la culture et de la société canadiennes, et il y a urgence de les préserver;
- ii. les droits linguistiques autochtones sont renforcés par les traités;

iii. le gouvernement fédéral a la responsabilité de fournir des fonds suffisants pour la revitalisation et la préservation des langues autochtones;

iv. ce sont les peuples et les collectivités autochtones qui sont les mieux à même de gérer la préservation, la revitalisation et le renforcement des langues et des cultures autochtones;

v. le financement accordé pour les besoins des initiatives liées aux langues autochtones doit refléter la diversité de ces langues.

RECONCILIATION

43. Nous demandons aux gouvernements fédéral, provinciaux et territoriaux de même qu'aux administrations municipales d'adopter et de mettre en œuvre la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones dans le cadre de la réconciliation.

VII. Iconographies

N°1 : Captures d'écrans du documentaire *Lepage au Soleil*, Hélène
Choquette, 2019









Je me sens plus près de mère Nature.

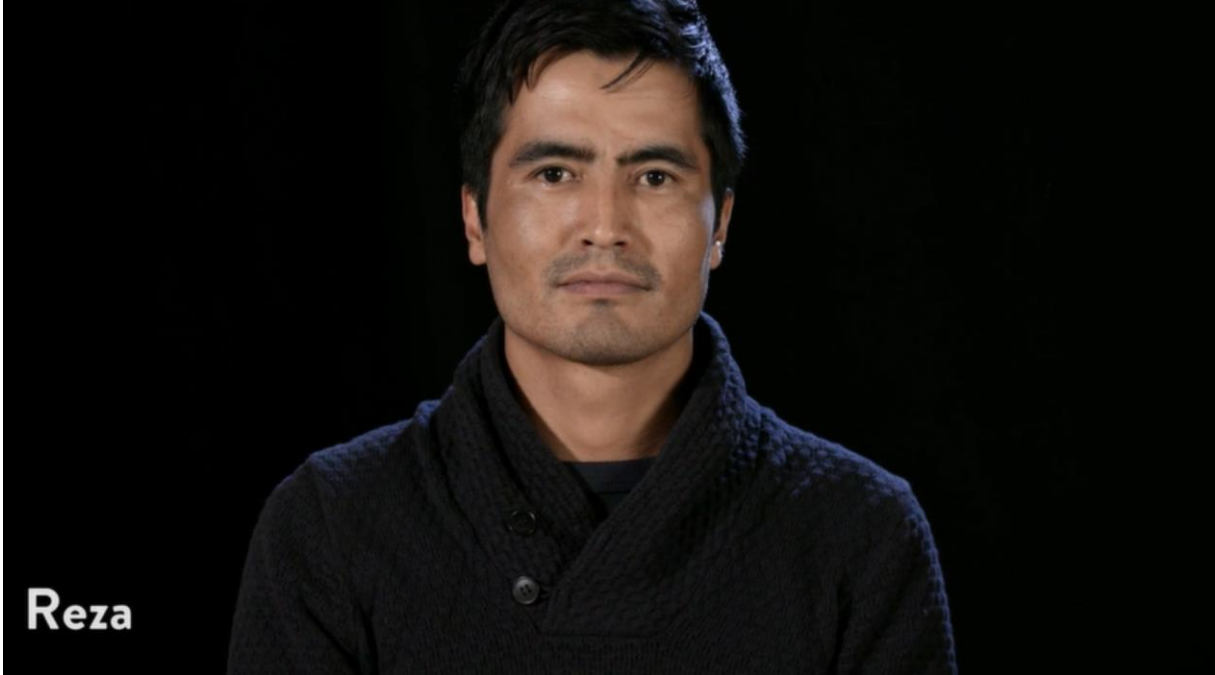


On nous a volé notre identité.









Reza











N °2 : Photographies de répétition *Kanata – Episode Un – La Controverse*

Site officiel Théâtre du Soleil











4.11.2017 - February 2017 (a) Madsen - Theatre de Soliel Photo: David Lechner

N ° 3 : Captures d'écran captation *Kanata - Episode Un - La Controverse*





BIBLIOGRAPHIE

Autour du spectacle *Kanata – Episode Un – La Controverse*

- **Spectacle :**

Théâtre du Soleil, Robert Lepage, *Kanata – Episode Un – La Controverse*, [captation du spectacle], avec le Festival d'Automne à Paris, création le 15 décembre 2018 à la Cartoucherie, consulté le 3 avril 2018.

- **Documentaires**

CHOQUETTE Hélène, *Lepage au Soleil, à l'origine de Kanata*, Filmoption International, 94 min, 2019.

VIGNAL Damon, MASIK Pamela, *The Exhibition*, 2018, Cinedigm, [en ligne], consulté le 14/03/2022, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=wYw8W1iSINg>

- **Lettres autochtones :**

TEXTE COLLECTIF, « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? », in *Le Devoir* [en ligne], 14 juillet 2018, [consulté le 09/12/2019], Disponible à l'adresse : <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>

SIGNATAIRES AUTOCHTONES ET LEURS ALLIÉES, « À propos de «*Kanata*, épisode 1, la controverse », in *Le Devoir* [en ligne], 15 décembre 2018, [consulté le 09/12/2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/543673/a-propos-de-kanata-episode-1-la-controverse>

SIOUI DURAND Yves, JONCAS Catherine, « Ô Kanata », in *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 16 juillet 218. [en ligne], consulté le 22/02/2022, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/tric/2020-v41-n1-tric05531/1071760ar/>

- **Communiqués de l'équipe artistique**

EX-MACHINA, « Annulation du projet *Kanata* – Communiqué de presse », 26 juillet 2018, in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/communiquede-presse-ex-machina-26-juillet-2018-4260>

THEATRE DU SOLEIL, « Communiqué de Presse », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 27 juillet 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/communiquede-presse-theatre-du-soleil-27-juillet-2018-4261>

THEATRE DU SOLEIL, « Le Ressaisissement », in *Site officiel du Théâtre du Soleil*, 5 septembre 2018, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/le-ressaisissement-5-septembre-2018-4262>

- **Articles**

BOCK-COTE Mathieu, « Le triomphe de la censure », in *Le Journal de Montréal*, 27 juillet 2018, [en ligne], consulté le 01/06/2022, disponible sur : <https://www.journaldemontreal.com/2018/07/27/le-triomphe-de-la-censure>

LALONDE Catherine, « «*Kanata*»: les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine », in *Le Devoir* [en ligne], 11 juillet 2018, [consulté le 09/12/2019], Disponible à l'adresse : <https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-amerindiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine>

DAUSSY Laure, « Le projet de société « racialisée » me fait horreur, entretien avec Ariane Mnouchkine », in *Charlie Hebdo* [en ligne], 5 janvier 2019, [consulté le 20/12/2020], Disponible à l'adresse : <https://charliehebdo.fr/2019/01/culture/3250/>

LEFILLEUL Alice, « *Kanata* : Le Théâtre du Soleil, les Premières Nations et la blancheur », in *Africultures* [en ligne], 2019, [consulté le 30/03/2020], Disponible à l'adresse : <http://africultures.com/kanata-theatre-soleil-premieres-nations-blanchite/>

POIRSON Martial, « Œuvre de sépulture : *Kanata*, la réparation contrariée de l'ethnocide amérindien », in *Alternatives théâtrales*, 2019, [en ligne], consulté le 10/06/2022, disponible sur : <https://blog.alternativestheatrales.be/oeuvre-de-sepulture-kanata-la-reparation-contrariee-de-lethnocide-amerindien/>

SACCO Daniela, « Cultural appropriation and theatre. Rethinking aesthetics, starting with the case of Robert Lepage's *Kanata* », in *Itinera*, n°20, 2020.

- **Travaux universitaires.**

BEUCHOT-COSTET Adèle, *Le discours théâtral universaliste au risque des revendications artistiques et politiques des Autochtones du Canada : Étude de *Kanata* de Robert Lepage avec le Théâtre du Soleil*, 2020, Université Paris Nanterre, Mémoire de Master, dir. Charlotte Bouteille-Meister.

PELLETIER-MORIN Sarah-Louise, *La politisation du théâtre dans l'espace public québécois : une enquête sur les affaires Cantat (2011), SLÀV (2018) et Kanata (2018)*, en cours. Dir. Dominique Garand et Julie Paquette.

- **Sur Robert Lepage**

GARCIA Guillaume, « Totem, un spectacle qui balaie les clichés », in *L'Express*, 2011, [en ligne], disponible sur : <https://l-express.ca/totem-un-spectacle-qui-balaie-les-cliches/>

VIGEANT Louise, « La scène, écran et brèche Robert Lepage, l'horizon en images », in *Jeu*, 2006, 5 p.

« Lepage présente Totem », in *La Presse*, 2010, [en ligne], disponible sur : <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201004/08/01-4268524-robert-lepage-presente-totem.php>

Biographie de Robert Lepage, Site officiel Compagnie Ex-Machina, [en ligne], disponible sur : <https://exmachina.ca/robert-lepage>

- **Sur le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine**

BANU Georges, « Propos pour une esthétique des *lieux-abris* du théâtre », in *Études théâtrales*, vol. 54-55, no. 2-3, 2012, pp. 163-173. [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-163.htm>

ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS, « Repères chronologiques du Théâtre du Soleil », [en ligne], disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-du-soleil-reperes-chronologiques/>

L'OBS, « Supplique d'Ariane Mnouchkine en faveur de Ségolène Royal », in *Nouvel Obs*, 2007, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.nouvelobs.com/politique/elections-2007/20070504.OBS5626/supplique-d-ariane-mnouchkine-en-faveur-de-segolene-royal.html>.

MORIO Joël, « Quand les artistes entrent en scène », in *Le Monde*, 2015, [en ligne], disponible sur : https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/12/12/quand-les-artistes-entrent-en-scene_4830300_1655027.html

RADIO FRANCE, « Tibet : Ariane Mnouchkine lance un appel aux sportifs », in *France Info*, 2011, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/monde/asia/tibet-ariane-mnouchkine-lance-un-appel-aux-sportifs_1633239.html

RAUCH Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968 : histoire d'une crise*, L'Amandier, pp.371, 2008

RIOU Yves et POUCHAIN Philippe, *Entre deux mai 1968 – 1981 : les artistes et la politique*, 2015, [en ligne], disponible sur : <https://madelen.ina.fr/programme/entre-deux-mai-1968-1981-les-artistes-et-la-politique>

Propos réunis par KIERNANDER Adrian, « Le théâtre est oriental... », *Confluences, le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, sous la direction de Patrice PAVIS, prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1992, pp. 191-194, [extraits en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/a-lire/le-theatre-est-oriental-4010>

Corpus théorique

- Sur le décolonialisme et l'antiracisme

Livres

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme ; suivi du Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 2004.

COATES Ken, *#IdleNoMore: And the Remaking of Canada*, Regina, Saskatchewan, University of Regina Press, 2015.

DUPUIS Gilles, « De Peau noire, masques blancs à Nègres blancs d'Amérique », in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 33, No. 2 (2018), University of Nebraska Press, pp. 136-146

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé ; Portrait du colonisateur : précédé de, préf. de Jean-Paul Sartre*, Paris, JJ Pauvert, « Libertés », 1966,.

ALFRED Gerald R. et ALFRED Taiaiake, *Peace, Power, Righteousness: An Indigenous Manifesto*, Oxford University Press, 2009, 214 p.

EDIN Vincent et HAMMOUCHE Saïd, *Chronique de la discrimination ordinaire*, Paris, Gallimard, « Folio actuel », 2012.

MBEMBE Achille, VERGES Françoise, BERNAULT Florence, BOUBEKER Ahmed, BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. La Découverte, « Cahiers libres », 2010.

FASSIN Didier, FASSIN Eric, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La découverte, 2009.

DENEAULT Alain, *Bande de colons. Une mauvaise conscience de classe*, Montréal, Lux, series: « Lettres libres », 2020, 216 p., ISBN : 9782895963370.

GIROUX Dalie, *L'œil du maître*, Mémoire d'encrier, 2020, « essais ».

Articles

FASSIN Eric, « L'irruption des contre-publics », in *AOC media - Analyse Opinion Critique* [en ligne], 2018, [consulté le 20/04/2020], Disponible à l'adresse : <https://aoc.media/opinion/2018/02/13/lirruption-contre-publics/>

FASSIN Eric, « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination », in *Le Monde*, [en ligne], 24 août 2018, [consulté le 20/04/2020], Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominaton_5345972_1654200.html

FASSIN Eric, « Aveugles à la race ou au racisme ? Une approche stratégique », Éric Fassin éd., in *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. La Découverte, 2006, pp. 106-130.

MIHELAKIS Eftihia, « Parler pour autrui: que dit l'appropriation culturelle ? », in *Spirale* [en ligne], 2019, [consulté le 01/06/2020], Disponible à l'adresse : <http://www.magazine-spirale.com/dossier-magazine/parler-pour-autrui-que-dit-lappropriation-culturelle>

YOUNG James, « The Ethics of Cultural Appropriation », *The Dalhousie Review*, vol. 80 / 3, Halifax, N.S., Dalhousie University Press, etc, 2000, [consulté le 20/05/2020], Disponible à l'adresse :

https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/63438/dalrev_vol80_iss3_pp301_316.pdf?sequence=1

- Sur le décolonialisme et la sociologie dans les arts

Livres

BARBÉRIS Isabelle, *L'art du politiquement correct : sur le nouvel académisme anticulturel*, Paris, PUF, 2019.

BEAUSSON-DIAGNE Nadège, *Noire n'est pas mon métier / Nadège Beausson-Diagne, Mata Gabin, Maïmouna Gueye... [et al.] ; sur une idée d'Aïssa Maïga*, Paris, Editions du Seuil, 2018.

CHALAYE Sylvie, *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Paris, France, Éditions Passages, 2018.

CHALAYE Sylvie, *Race et théâtre : un impensé politique*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2020.

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

DESCLÉS Cyrille, *L'affaire Koltès : retour sur les enjeux d'une controverse*, Paris, l'Oeil d'or, « Théâtres & traverses Paris l'Oeil d'or 2014 », 2015.

DUBREUIL Laurent, *La dictature des identités*, coll. « le débat », Gallimard, 2019, pp. 128

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*. La Découverte, « Repères », 2004.

MIANO Léonora, *L'impératif transgressif*, L'Arche, 2016.

Articles

DARGE Fabienne, « De la (non) diversité sur les plateaux », in *Le Monde*, [en ligne], 14 octobre 2015, [consulté le 30/09/2020], Disponible à l'adresse :

https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/10/14/analyse-theatre-sur-la-non-diversite-sur-les-plateaux_4788871_1654999.html

Les invités de Médiapart, « Racisme dans les arts : Lipanda Manifesto, tribune des 343 racisé·e·s », in *Médiapart*, [en ligne], 28 avril 2019, [consulté le 30/09/2020], Disponible à l'adresse :

<https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/270419/racisme-dans-les-arts-lipanda-manifesto-tribune-des-343-racise-e-s>

ROGERS Richard A., « From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation », in , 2006, [en ligne], consulté le 12/06/2022, disponible sur : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>

SAINT LOUIS Nadine, « Pour une politique culturelle québécoise qui reconnaisse les Autochtones », in *Radio Canada*, 10 juillet 2017, [consulté le 10/10/2019], Disponible à l'adresse :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1044512/pour-une-politique-culturelle-quebecoise-qui-reconnaisse-les-autochtones>

SPIVAK, Gayatri C, Donna LANDRY, and Gerald M. MACLEAN. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1996. Print. p.216

HIGHWAY Tomson, « Should Only Native Actors Have the Right to Play Native Roles », in *Prairie Fire*, Vol.22, No. 3, (Automne 2001), pages 20-26.

Thèses

CHABOT Véronique, *Le théâtre de l'extrême contemporain dans la société : obsolescence et légitimité*, Thèse de doctorat : Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1995.

LEFILLEUL Alice, *Animismes. De l'Afrique aux Premières Nations, penser la décolonisation avec les écrivains*, Thèse de doctorat : Sciences de l'Homme et Société / Littératures, Université Sorbonne Paris Cité ; Université du Québec à Montréal, 2018, [consulté le 20/04/2020], Disponible à l'adresse :

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02147456>

MAISONNEUVE Sarah, *L'« interruption » du politique dans le théâtre politique contemporain : les stratégies de contournement d'une situation d'aporie politique et critique dans le théâtre français et allemand de 1995 à 2015*, Thèse de doctorat : Etudes théâtrales, Ecole doctorale Lettre, langues, spectacle, Nanterre, 2015.

- **Sur l'art autochtone et les populations amérindiennes**

Livres

BERKHOFER Robert F., *The white man's Indian : images of the American Indian from Columbus to the present*, New York : Knopf : distributed by Random House, 1978.

CÔTÉ Jean-François, *Métamorphose des Amériques. 1. La renaissance du théâtre autochtone*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Américana (Laval) », 2017.

CHAAT SMITH Paul, *Everything You Know about Indians Is Wrong*, University of Minesota Press, 2009.

DUBOIS Jérôme et GIROUX Dalie, LABORATOIRE D'ETHNOSCÉNOLOGIE SCÈNES ET SAVOIRS, [et al.], *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada:*

[actes du symposium tenu les 1er et 2 juin 2012 au département Théâtre de l'université Paris 8 Saint-Denis et au Théâtre de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes, Paris, l'Harmattan, « Collection Logiques sociales. Études culturelles », 2014.

FRANCIS Daniel, *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*, Arsenal Pulp Press, 1992.

SAWCHUK Joe, « Condition sociale des Autochtones au Canada », in *L'Encyclopédie Canadienne*, 2020

SIMARD Jean-Jacques, *La Réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2003.

Thèses

DANDURAND LANGEVIN Laurence, *Le théâtre amérindien au Québec : l'émergence d'un espace d'autodétermination identitaire, culturel et politique par la création dramatique*, Mémoire : Faculté des arts et des sciences, département d'anthropologie, Université de Montréal, 2013. [consulté le 20/01/2019], Disponible à l'adresse :

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11106/Dandurand_Langevin_Laurence_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y

LAMY BEAUPRÉ, Jonathan. *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse de doctorat, sémiologie. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2012. Disponible à l'adresse : <https://archipel.uqam.ca/5113/1/D2355.pdf>

Articles

BURELLE Julie, « Xajoj Tun Rabinal Achi : Interculturalité, rapatriement et « dramaturgie de la relation » », in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok. Reflexions, Entretiens, Analyses*. Presses de l'Université Laval, 2021

BRUNEAU Julie, « Walking With Our Sisters : une commémoration artistique pour le féminicide autochtone, en marche vers la décolonisation ». in *Recherches féministes*, 2017, [en ligne], consulté le 30/11/2021, disponible sur <https://doi.org/10.7202/1040977ar>

COTE Jean-François et CYR Claudine, *La renaissance des cultures autochtones : enjeux et défis de la reconnaissance*, Presses de l'Université de Laval, coll. Americana, 2018

TEDLOCK Dennis, *Rabinal Achi : A Mayan Dance Drama of War and Sacrifice*, New York : Oxford University Press, 2005, p151.

- **Sur le théâtre français et les précédentes polémiques**

Livres

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019, 314 p.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, la Découverte, « Cahiers libres », 2013, 275 p.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique / Muriel Plana. Tome I. Modèles et concepts*, Paris, Orizons, « Universités Comparaisons », 2014, 179 p.

PLANA Muriel, *Théâtre et politique / Muriel Plana. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, « Universités Comparaisons », 2014, 221 p.

Articles médiatiques

BONIFASSI Betty, « Nous n'avons jamais mérité autant de haine », in *La Presse*, 2018. Propos recueillis par Véronique Lauzon. [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : https://plus.lapresse.ca/screens/9d658a03-d956-4b87-b515-1d8ea23a8e17__7C__0.html

CAPRON Stéphane, « David Bobée : « Le monde de la culture est raciste ! » », in *Sceneweb*, [En ligne], 2016, [consulté le 02/11/2019], Disponible à l'adresse :

<https://sceneweb.fr/david-bobee-le-monde-de-la-culture-est-raciste/>

CHALAYE Sylvie, « 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention (I) », *Mondes Francophones*, 02/03/2019. [en ligne], consulté le 15/04/2020, disponible sur :

https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/50-ans-de-theatre-africain-francophone-eman-cipation-culbute-detour-et-invention-i/#_ftn9

CRAFT Marilou, « Qu'est-ce qui cloche... avec le prochain spectacle de betty bonifassi », in *Urbania*, 2017, [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://urbania.ca/article/quest-ce-qui-cloche-avec-le-prochain-spectacle-de-betty-bonifassi>

LAVAUDANT Georges, « Respectons la volonté de Koltès », in *Le Monde*, 2007. [en ligne], consulté le 12/12/2021, disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/06/03/respectons-la-volonte-de-koltes_918116_3246.html

LEPAGE Robert, « *SLAV*, une année de bruit et de silence », in *Le Soleil Numérique*, 2018. [en ligne], consulté le 08/06/2022, disponible sur : <https://www.lesoleil.com/2018/12/28/slav-une-annee-de-bruit-et-de-silence-5e33e217f3fcb42fff7e30d9b20dfb91>

L'Observatoire de la liberté de création, « Liberté de création : ne nous trompons pas de combat ! », [En ligne], 3 janvier 2018, [consulté le 5/06/2020], Disponible à l'adresse :

https://www.liberation.fr/debats/2018/01/03/liberte-de-creation-ne-nous-trompons-pas-de-combat_1620172

« Cycle « Des femmes » de Sophocle : un accueil partagé en Europe », in *Radio Canada*, [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/558922/sophocle-desfemmes-accueil>

« Bertrand Cantat ne montera pas sur scène au Canada », in *Radio Canada*, [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur :

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/511171/bertrand-cantat-polemique>

Wajdi Mouawad, « 19 octobre 2021 », in *Site officiel de la Colline*, 2021. [en ligne], consulté le 15/12/2021, disponible sur : <https://www.colline.fr/19-octobre-2021>

Articles universitaires

BHARUCHA Rustom, “Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present”, in *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories, Arti della Performance: orizzonti e culture*, n. 13, 2021.

HOWARD Philip S. S., "Getting Under the Skin: Antiracism, Proximity, and Resistance in the SLAV Affair.", in *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, volume 41, number 1, 2020, p. 126–148.

MAISETTI Arnaud, « Koltès – L’injouable du corps », in *Agôn : Revue des arts et de la scène*, n°7, 2015. [en ligne], consulté le 09/06/2022, disponible sur : <http://journals.openedition.org/agon/3334>

- **Sur la loi**

Textes juridiques :

Acte pour encourager la civilisation graduelle des tribus sauvages en cette Province, et pour amender les Lois relatives aux Sauvages, 3e Session, 5e Parlement, 1857.

Commission de Vérité et Réconciliation du Canada, *Appels à l'action*, Winnipeg (Manitoba), [en ligne], 2012. [Consulté le 02/11/2019], Disponible à l'adresse :

https://nctr.ca/fr/assets/reports/Final%20Reports/Calls_to_Action_French.pdf

Ministère de la Justice du Canada, « Lois codifiées - Loi sur les Indiens » [archive], 15 août 2019, in *Site web de la législation (Justice)*, [en ligne], disponible sur : laws-lois.justice.gc.ca

Discours :

Discours de la Cérémonie de clôture de la Commission de vérité et de réconciliation, Rideau Hall, [En ligne], 3 juin 2015, [Consulté le 09/12/2019], Disponible à l'adresse :

<https://www.canada.ca/fr/nouvelles/archive/2015/06/ceremonie-cloture-commission-verite-reconciliation.html>

Articles officiels :

Gouvernement du Canada; Affaires autochtones et du Nord, « Commission de vérité et réconciliation du Canada », [En ligne], dernière modification : 19/02/2019, [Consulté le 09/12/2019], Disponible à l'adresse :

<https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525>

- **Sur les études féministes et la question des femmes autochtones**

MULVEY Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Volume 16, Automne 1975, [en ligne], consulté le 10/12/2021, disponible sur <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

bell hooks, “The Oppositional Gaze”, in *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992

JIWANI Y., *Symbolic and Discursive Violence in Media Representations of Aboriginal Missing and Murdered Women*, 2006

CRENSHAW Kimberlé Williams et BONIS Oristelle, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », in *Cahiers du Genre*, 2005/2 n° 39, p. 51-82

VALLEE Carol-Anne, *Femmes autochtones et violence - représentations médiatiques : à l'intersection de la race et du genre*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en travail social, août 2017

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus. Paris, Éd. La Découverte, 2005, 284 p.