

L'oeuvre disqualifiée Robert Lepage, l'appropriation culturelle et la liberté artistique

Jean Gagnon

Numéro 132, printemps 2019

La disparition de l'exception artistique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90970ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, J. (2019). L'oeuvre disqualifiée Robert Lepage, l'appropriation culturelle et la liberté artistique. *Inter*, (132), 20–21.

L'ŒUVRE DISQUALIFIÉE

ROBERT LEPAGE, L'APPROPRIATION CULTURELLE ET LA LIBERTÉ ARTISTIQUE

► JEAN GAGNON

En juin 2018 surgissait dans les médias la controverse autour du spectacle *SLÁV* de Robert Lepage et Betty Bonifassi : des manifestants ont dénoncé à la porte du Théâtre du Nouveau Monde l'absence de chanteurs et d'acteurs noirs dans un spectacle basé sur des chants d'esclaves. Cette première contestation a rapidement été suivie par celles d'artistes et de gens de théâtre issus des Premières Nations qui s'interrogeaient à propos d'un autre spectacle de Robert Lepage, *Kanata*, en préparation avec le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine. *SLÁV* a été retiré de l'affiche après quelques représentations par les organisateurs, Juste pour rire, qui ne la trouvaient plus drôle, tandis que la préparation de *Kanata* a été interrompue et le spectacle, annulé par le coproducteur américain avant même d'avoir débuté¹. Durant tout l'été 2018, une polémique intense a eu lieu, ses thèmes principaux tournant autour des notions d'appropriation culturelle et de liberté artistique ou de liberté d'expression et de censure. D'un côté, des groupes ou communautés ethnoculturels dénonçaient ce qu'ils considéraient comme la perpétuation de la domination, du racisme, par la non-représentativité de personnes racisées : une exclusion qui n'a plus lieu d'être, une appropriation indue des histoires et des traumatismes de ces personnes sans même qu'elles puissent elles-mêmes prendre la parole. De l'autre côté, des artistes revendiquaient leur liberté de création et d'expression ainsi que le droit de pouvoir traiter de tout sujet, selon n'importe quelle modalité, pour autant que les intentions de l'entreprise ne soient pas malveillantes. Ainsi se sont campées deux positions, la première relevant du régime de la représentativité démocratique, la seconde du régime de la singularité artistique.

Une des caractéristiques de ces débats est que toutes l'attention, les critiques et les revendications ont été portées sur la personne de l'artiste (Robert Lepage, en l'occurrence), l'œuvre ayant été disqualifiée avant même d'exister. La revendication de la représentativité communautaire dans la représentation théâtrale et dans le processus de création en vue de cette représentation a déclaré forclore la singularité de l'œuvre, pouvant dès lors s'attaquer au metteur en scène. Si le théâtre, comme l'affirme Rancière, est un rituel par lequel une collectivité est mise en possession de ses énergies propres (Artaud), s'il est le lieu où les gens du peuple prennent conscience de leur situation (Brecht) ou s'il « incarne ainsi la collectivité vivante »², cette querelle est d'autant plus tragique. Qu'est-ce qui explique cette incompréhension et ce dialogue de sourds ?

LE RÉGIME DE LA SINGULARITÉ ARTISTIQUE ET LE RÉGIME DE LA REPRÉSENTATIVITÉ DÉMOCRATIQUE

La raison de ce dialogue raté tient à la confrontation de deux logiques incompatibles, l'une tenant d'un régime favorable à la singularité artistique et faisant la promotion de l'artiste exceptionnel, voire génial, l'autre favorisant l'égalitarisme et la représentation communautaire, la représentativité des individus selon des appartenances identitaires diverses. Nathalie Heinich nous aide à conceptualiser « l'exception », la singularité et l'excellence en régime démocratique. Ces deux modalités sont apparues au XIX^e siècle, le régime de la singularité artistique privilégiant, face au régime démocratique de communauté, « ce qui est hors du commun, original, unique »³. Ce régime de l'exception artistique, pour advenir et se maintenir, aurait dû construire la figure de

l'artiste. Selon Heinich, l'un des métiers ayant assez tardivement endossé l'habit de l'artiste et succombé à cette « artification » est justement celui de metteur en scène. Ce n'est que vers la fin du XIX^e siècle que la mise en scène s'autonomise en tant que fonction dans le processus théâtral, faisant d'elle un geste créateur au même titre que l'écriture et coïncidant avec l'apparition du « théâtre d'art ». L'autonomisation de ce rôle s'accompagne d'une valorisation du processus créatif et de la fonction des répétitions, ce qui permet la recherche et l'exploration, l'élaboration de singuliers langages théâtraux. Mais elle s'accompagne aussi d'une « rupture avec les attentes du public »⁴.

Il existe une incompatibilité importante entre le régime de la singularité artistique et l'idée de la collectivité communautaire comme regroupement identitaire, que cette dernière soit fondée sur l'ethnicité, le partage de souffrances historiques, une histoire commune de dominés, la race, l'orientation sexuelle ou le genre. On reprochera toujours à l'artiste de trahir une ou des communautés parce qu'il revendique sa singularité, que le privilège de son exception se manifeste par un souci de liberté et d'autonomie.

Ainsi, la liberté artistique peut se concevoir de deux manières : selon une conception « libérale », favorisant le privilège accordé au statut de l'artiste, ou selon une vision « libertaire »⁵, visant l'autonomie artistique. En face de cela, le régime de représentativité démocratique stipule plutôt qu'il ne peut y avoir de privilège accordé à un seul, aussi exceptionnel ou talentueux soit-il. La démocratie qui a voulu abolir les privilèges aristocratiques de naissance requiert au contraire l'égalitarisme et la représentation des groupes et des communautés composant la société. L'élitisme basé sur l'exception individuelle du don artistique inné, dont serait doté un individu – le talent lui permettant de produire une œuvre marquée du signe de l'originalité (renouvellement de la forme, mais aussi distance critique) pour une marginalité relative –, fait face au régime qui voudrait au contraire une représentation démocratique dans une aire de jeu égalitaire. Mais dans une société bourgeoise comme la nôtre, ainsi que l'indique Heinich, il existe un « élitisme démocratique comme combinaison d'excellence individuelle (le mérite) et d'égalisation par la conformité (l'argent et les standards de tous ordres), typique du régime de communauté »⁶. De nos jours s'ajoute à cette configuration l'impératif multiculturel de la représentation des identités ethnoculturelles et sexuelles qui demandent à être vues et entendues. Cette revendication conteste directement le privilège accordé à l'artiste de parler pour tous.

Là où des artistes jouissant de la marginalité qu'entraînent des pratiques exploratrices de langages ou de propos critiques n'auraient pas fait l'objet de toutes ces diatribes, Robert Lepage, lui, n'y a pas échappé. En effet, le vedettariat est la mise en spectacle d'une inégalité, celle que confèrent l'argent et le prestige qui s'ensuit, certes justifié par la performance ou le talent individuel de l'artiste. Le statut de vedette conforte toutefois l'artiste dans son retrait hors des normes de la communauté et rompt ses appartenances aux groupes d'origine grâce à un détachement procuré par la richesse et la reconnaissance, lui conférant à la fois une immunité face aux impératifs de la représentation communautaire et une obligation morale de progressisme en régime démocratique – la question des « bonnes » intentions !

L'ART, LE PARADOXE ET LES DÉPLACEMENTS DES HORIZONS D'ATTENTE

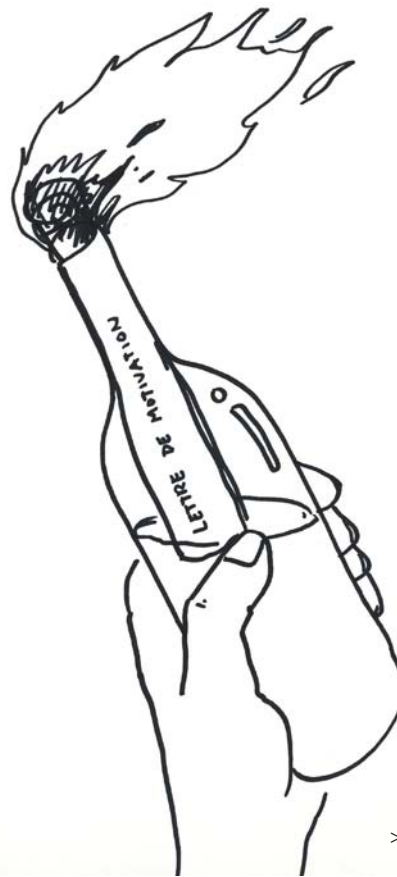
Dans cette querelle qui agite artistes, intellectuels, commentateurs, et qui se préoccupe notamment de la personne du metteur en scène, prenant alors la forme d'un procès d'intention – Lepage est-il raciste ? –, il me semble qu'on a manqué de reconsidérer le rôle de l'œuvre d'art, surtout si l'on cherche un art « engagé » ou politique. Je ne cherche pas ici à réconcilier ces deux régimes, mais je désire plutôt déterminer quelle est la tâche de l'art dans une société dont les valeurs se bousculent par la confrontation de paradigmes contradictoires, la diffraktion médiatique et l'hypervisibilité qu'offrent les réseaux sociaux.

Paradoxe premier de ce débat, l'absence de l'œuvre, disqualifiée avant même d'exister, oblige à revenir à l'œuvre pour en comprendre la médiation paradoxale, mais aussi son surgissement dans une culture médiatique formant un horizon qui conditionne la réception qu'ont les publics de cette œuvre. Aujourd'hui, l'horizon – il faut sans doute désormais parler d'horizons diversifiés – s'établit par le truchement polyforme des plateformes multimédiatiques de diffusion et des réseaux sociaux. Ces derniers ont à la fois un effet rassembleur et égalisateur des contenus⁷, et un effet de fractionnement des positions de réception de ces contenus. Les plateformes médiatiques animent la dispersion des opinions, la diffusion des préjugés et l'opposition des positions morales, des plus raisonnables aux plus arbitraires ou scandaleuses. La culture et la connaissance des traditions artistiques n'ont plus l'uniformité qu'elles ont pu avoir à d'autres époques. Les réseaux sociaux confortent les groupes d'intérêt ou les regroupements de partage dans leurs opinions reçues, véridiques ou fausses, et ils contribuent aux horizons culturels partagés parmi les publics.

L'opinion commune démultipliée de notre époque, ainsi rassemblée par l'horizon culturel, constitue une *doxa*. On donne à ce mot grec le sens d'« opinion », parfois de « rumeur » et, si l'on y adjoint le préfixe *para* qui signifie « contre », mais aussi « contrer » ou « protéger », pour former *paradoxa*, il se prémunit alors « contre l'opinion commune » pour lui résister. Les paradoxes sont parfois qualifiés d'ironiques. L'ironie s'associant au paradoxe devient une arme redoutable, car elle inscrit dans son fonctionnement la duplicité de l'apparence trompeuse et prétend être ce qu'elle n'est pas, en plus d'agir dans les artifices et les jeux artistiques. Le rayon d'action de cette arme est celui des valeurs et de la valorisation. Son rôle est de porter la valorisation « à ébullition », pour ainsi dire, de mettre les valeurs sens dessus dessous, de les critiquer en les mettant en crise.

Si l'art doit être paradoxal, s'il doit opérer une transvaluation, un passage à travers les valeurs, une traversée des valeurs acceptées et une remédiation des valorisations actuelles, c'est que cet art est rarement consensuel. Son but n'est pas de résoudre la crise des valeurs. Placée entre deux régimes, celui de la singularité valorisant l'excellence et l'exceptionnel, et celui de la démocratie revendiquant la représentation identitaire des groupes et des communautés, l'œuvre d'art en tant que transvaluation paradoxale n'est-elle pas hétérodoxe à cette dialectique ? On pourrait reprocher à un art hétérodoxe ou hétérogène son autonomie par rapport aux deux régimes, et donc son manque d'efficacité sur le plan politique. Mais ce serait ne pas tenir compte du fait que l'art du paradoxe baigne dans la valorisation et y trouve son efficacité en ce qu'il touche aux valeurs, les oppose et les « explose ». Or, les domaines de la valorisation et de la transvaluation sont un engagement vif, un changement de perception et une possibilité de concevoir autrement les données fournies par l'horizon de notre monde.

L'ancrage éthique qui donne son poids à l'esthétique du paradoxe est possible parce que le monde humain est un monde de valorisation. Nous baignons dans les valeurs qui sont aussi le moteur de nos actions et de nos idéologies. Tous nous naissons dans une société, mais aussi dans un contexte culturel qui nous fournit une « vision du monde ». Celle-ci n'est pas un système rationnel ; elle est plutôt une courtépointe de valeurs et de « sensorialités »⁸ plus ou moins organisées, dont nous avons peine à nous départir, pour le cas où nous le voudrions. L'ensemble de ces valeurs constitue l'horizon de l'opinion commune, c'est pourquoi il arrive que nous soyons confrontés à



> Les Sabines,
Sans titre, feutre, 2016.

des opinions qui reflètent la vision du monde de groupes ou de personnes nous apparaissant étrange, incompréhensible ou irrecevable. Les œuvres d'art trouvent leur efficacité critique dans la pragmatique des valeurs ; elles peuvent agir sur la transformation du monde, non parce qu'elles auraient un impact direct et pratique dans la vie ou parce qu'elles agiraient sur la réalité matérielle des sociétés, mais bien parce que leur niveau d'intervention pragmatique serait celui de la valorisation et de la sensorialité. ◀

Notes

- 1 En décembre 2018, la pièce est finalement présentée en première à La Cartoucherie, à Paris, chez Ariane Mnouchkine, sous le titre *Kanata, épisode 1 : la controverse*.
- 2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 12.
- 3 Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005, p. 40.
- 4 *Ibid.*, p. 320-321.
- 5 *Ibid.*, p. 48-49.
- 6 *Ibid.*, p. 348.
- 7 En fait, cette égalité est apparente. Les contenus sur le Web ne sont pas égaux, d'où notamment la problématique de la *découvrabilité* de ceux-ci. De plus, certains contenus sont « poussés » selon les diverses modalités de leur capital financier ou leurs stratégies de visibilité.
- 8 Rancière utilise ce terme pour désigner le lieu de l'efficacité politique de l'esthétique, c'est-à-dire les régimes de sensorialité qui s'opposent dans un dissensus, définition même du politique. Cf. *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 66-68.

Jean Gagnon (Ph. D.) est un critique d'art et un commissaire d'exposition indépendant spécialisé dans les arts médiatiques. Depuis près de 40 ans, il effectue des recherches pionnières sur les arts médiatiques canadiens et internationaux, ayant développé le concept de jeu instrumental et d'instruments en arts médiatiques par le biais de sa recherche doctorale et de nombreuses expositions. Il a récemment agi en tant que conseiller pour les affaires et le développement chez Antimodular Inc., le studio de l'artiste Rafael Lozano-Hemmer. Auparavant, de 2010 à 2017, il a été directeur de la préservation et de l'accès aux collections à la Cinémathèque québécoise. Il a été directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie de 1998 à 2008. Avant de se joindre à la Fondation, il a été conservateur associé des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) de 1991 à 1998. Il a également été initiateur de l'Alliance de recherche DOCAM (documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques) et membre de son comité de direction de 2005 à 2010. Il a codirigé un numéro spécial d'*Art Press* 2, en France, au printemps 2009, intitulé « Arts médiatiques, conservation et restauration ». Il a contribué à d'autres magazines culturels tels que *Public*, *Art Journal*, *esse arts + opinions*, *ETC MÉDIA* et *Ciel variable* dont il est le président du conseil d'administration. Il siège aussi au conseil d'administration de V/Tape à Toronto, un centre d'artistes voué à la distribution d'œuvres vidéographiques d'artistes.