

À l'heure zéro de la culture (dés)unie. Problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina

The Zero Hour of Cultural (Dis)-Unity: The Problem of Robert Lepage and Ex Machina's *Zulu Time*

Karen Fricker and Rémy Charest

Volume 11, Number 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000523ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000523ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fricker, K. & Charest, R. (2008). À l'heure zéro de la culture (dés)unie. Problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina. *Globe*, 11(2), 81–116. <https://doi.org/10.7202/1000523ar>

Article abstract

There is a strong creative tension in Robert Lepage's stage work — and in the discourse around it - between the global and the local. On the one hand, Lepage is celebrated around the world as a truly internationalised contemporary artist, whose works draw from and reflect many cultural influences and speak to audiences across a wide spectrum of national and cultural backgrounds. At the same time, his productions have always communicated meanings in ways that mark them as distinctively québécois, even as they have come to circulate extensively abroad. The extent to which Lepage's work reflects its Québec origins, however, and is implicated in internal discourses about Quebec's culture and values, has been relatively underexamined in the growing body of popular and scholarly writings about him. In this essay I will demonstrate the importance of placing Lepage's work in both local and global critical frames through discussion of one of his most contentious recent productions, *Zulu Time*.

À L'HEURE ZÉRO DE
LA CULTURE (DÉS)UNIE.
PROBLÈMES DE
REPRÉSENTATION
DANS *ZULU TIME*
DE ROBERT LEPAGE
ET EX MACHINA

KAREN FRICKER

Royal Holloway, University of London¹

Traduit de l'anglais par Rémy Charest

+ + + + +

Résumé – Les productions scéniques de Robert Lepage – et le discours qui les entoure – sont marqués par une forte tension créative entre le local et l'universel. D'un côté, Lepage est salué partout dans le monde à titre d'artiste contemporain à l'esprit véritablement internationalisé, puisque ses œuvres s'inspirent et se font le reflet de plusieurs influences culturelles et qu'elles suscitent l'intérêt de publics d'une grande diversité d'origines nationales et culturelles. De l'autre côté, ses œuvres ont toujours présenté leur propos d'une manière particulièrement québécoise, tout en connaissant une diffusion très large à l'étranger. Toutefois, la façon dont le travail de Lepage reflète ses origines québécoises et dont il se voit lié aux regards de la société québécoise sur sa propre culture et ses propres valeurs a fait l'objet de relativement peu d'attention dans les nombreux écrits à son sujet, qu'il s'agisse de textes grand public ou

+ + +

1. J'aimerais remercier deux lecteurs anonymes de *Globe* pour leurs commentaires très utiles sur une version précédente de cet article et, plus particulièrement, Erin Hurley, responsable de ce numéro spécial de *Globe*, pour son soutien et ses encouragements tout au long du processus d'écriture et de réécriture. Merci également à David Fancy pour ses observations perspicaces, au fil d'échanges sur plusieurs des questions abordées ici. Cet article a été écrit dans le cadre de recherches postdoctorales à l'Institute for International Integration Studies de Trinity College, à Dublin, dont j'aimerais souligner avec gratitude le généreux soutien. L'auteure et les éditeurs aimeraient aussi remercier la Délégation générale du Québec à Londres pour son soutien à la traduction de cet article.

universitaires. Cet article vise à démontrer l'importance de situer le travail de Lepage dans des cadres de référence locaux et mondiaux, en s'intéressant à l'une de ses productions récentes les plus controversées, *Zulu time*.

+ + +

The Zero Hour of Cultural (Dis)-Unity :

The Problem of Robert Lepage and Ex Machina's Zulu Time

Abstract – *There is a strong creative tension in Robert Lepage's stage work – and in the discourse around it – between the global and the local. On the one hand, Lepage is celebrated around the world as a truly internationalised contemporary artist, whose works draw from and reflect many cultural influences and speak to audiences across a wide spectrum of national and cultural backgrounds. At the same time, his productions have always communicated meanings in ways that mark them as distinctively québécois, even as they have come to circulate extensively abroad. The extent to which Lepage's work reflects its Québec origins, however, and is implicated in internal discourses about Québec's culture and values, has been relatively underexamined in the growing body of popular and scholarly writings about him. In this essay I will demonstrate the importance of placing Lepage's work in both local and global critical frames through discussion of one of his most contentious recent productions, Zulu Time.*

+ +

Créé et présenté de 1999 à 2002, *Zulu time* demeure à ce jour, parmi les œuvres de Lepage, la tentative la plus audacieuse de créer une œuvre qui refléterait et exprimerait la culture mondiale contemporaine. Il exprime aussi une volonté concertée, chez Lepage, d'agir à titre de directeur artistique, plutôt qu'en tant qu'auteur. Sous-titré «Un cabaret pour aéroports», *Zulu time* avait été conçu au départ comme un amalgame ouvert d'éléments créatifs hautement technologiques, de la vidéo à la musique par ordinateur en passant par les robots, le cirque et des scènes de théâtre de forme plus classique, le tout créé et interprété par une troupe internationale d'artistes provenant d'une grande diversité de disciplines tant artistiques que techniques. Le propos de la création était issu de la mobilité internationale considérable de Lepage. Comme il le dit lui-même, «je passe les deux tiers de ma vie dans un avion ou un aéroport [...] J'ai donc voulu parler de notre rapport au temps et à l'espace dans un aéroport²». Le spectacle était bâti

+ + +

2. Cité dans Marie-Christine BLAIS, «Dernier appel pour les passagers de *Zulu time*», *Le Soleil*, 30 mai 2002.

Remarque: La majeure partie des articles de journaux et de revues auxquels il est fait référence dans cet article ont été consultés par l'auteur aux archives d'Ex Machina, situées au quartier général de la compagnie, La Caserne Dalhousie, à Québec. L'auteur a consulté ces ressources à plusieurs reprises, de 1997 à aujourd'hui. Les archives incluent des enregistrements vidéo et sur DVD de nombreuses productions de Robert Lepage et Ex Machina, ainsi que des documents imprimés. Les chercheurs qui désireraient les consulter peuvent le faire sur rendez-vous: www.lacaserne.net.

autour d'un imposant échafaudage d'acier utilisé pour représenter plusieurs lieux correspondant au monde des transports aéronautiques: les files d'attente devant le passage aux rayons X, les passerelles surélevées, un café d'aéroport, l'intérieur d'un avion, des chambres et des bars de chaînes d'hôtels, ainsi qu'un terrain de golf situé sous une trajectoire de vol. Un des points d'intérêt de Lepage, dans la création de cette œuvre, était sa perception des aéroports comme des microsociétés en soi:

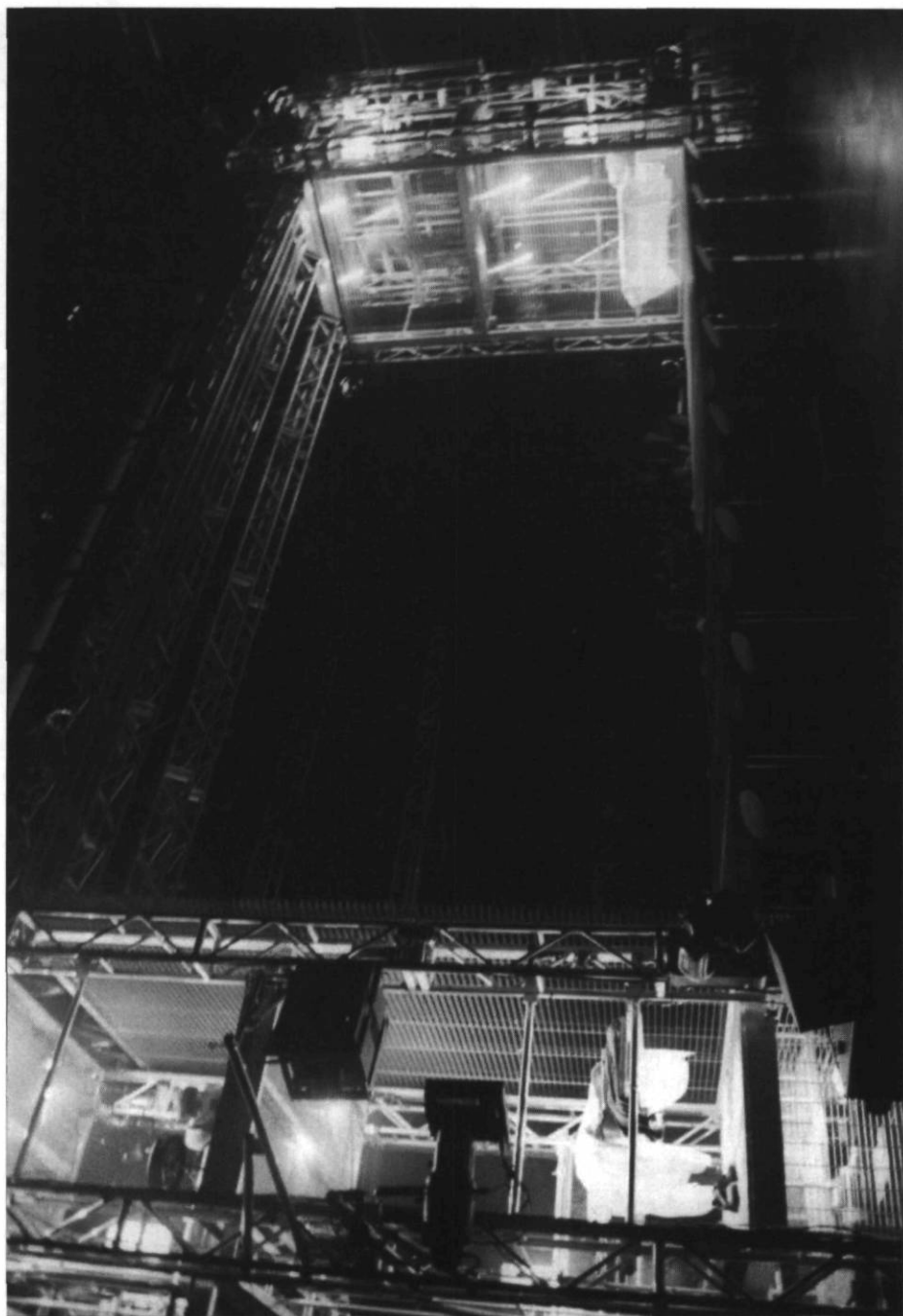
Il s'y passe des choses incroyables, que vous soyez à Francfort, à Heathrow ou au Japon... c'est une culture avec ses pilotes et ses hôtes, ses cuisiniers et ses mécaniciens, ... avec son propre système de classes, et celles-ci sont bien délimitées³.

Cette culture aéroportuaire, telle qu'interprétée dans *Zulu time* par Lepage et ses collaborateurs, comprenait la représentation de personnages de différentes origines raciales, ethniques et nationales, un élément du spectacle qui a suscité des réactions très différentes selon les milieux dont proviennent les commentaires. Plusieurs anglophones et plusieurs membres de communautés immigrantes ayant écrit à propos de la pièce, lors de sa diffusion à Montréal, ont réagi de façon très négative à ce qu'ils considéraient comme des représentations stéréotypées et réductrices de la «race⁴». Ces commentaires s'intégraient à un dialogue critique précédemment entamé à propos des représentations des différences culturelles et ethniques dans les œuvres de Lepage, un dialogue ayant lieu principalement dans le contexte des recherches et de la critique de langue anglaise. Par ailleurs, aucune critique en français de *Zulu time* n'émit de commentaire sur ces questions, mettant plutôt l'accent sur les éléments techniques et technologiques du spectacle et sur ce qu'il semblait dire à propos de la société contemporaine en général. Les commentateurs francophones semblent avoir mieux saisi le sens que Lepage et ses collaborateurs cherchaient à conférer au spectacle, tandis que les commentateurs provenant d'un contexte extérieur aux références culturelles principales des créateurs (le Québec francophone et la culture de langue française) ont semblé passer à côté de ces intentions, et ce, de façon parfois assez spectaculaire. L'écart entre ces réactions démontre une absence de

+ + +

3. Cité dans Jean ST-HILAIRE, «*Zulu time: Planète des Solitaires*», *Le Soleil*, 29 avril 2000.

4. L'usage consistant à placer le mot «race» entre guillemets est accepté dans le discours sociologique anglophone contemporain. Il souligne une reconnaissance de la «race» en tant que construction intellectuelle à caractère social et comme manière de catégoriser les individus et les groupes, au sein d'une population, sur des bases qui ne correspondent pas à des catégories biologiques valables. Voir «Race» dans David JARY et Julia JARY, *Collins Dictionary of Sociology*, troisième édition, Glasgow, Harper Collins Publishers, 2000, p. 503-504.



Décor de *Zulu time* (photo : Ludovic Fouquet)

compréhension et de discours communs, au sein des différentes communautés québécoises, quant aux façons appropriées de représenter l'autre dans un contexte culturel. Il révèle des tensions sous-jacentes entre ces communautés, sur tout ce qui concerne la différence. L'écart montre également les difficultés auxquelles Lepage peut être confronté en supposant qu'il s'adresse à une seule et même communauté discursive mondiale, alors qu'il crée en fait des images qui proviennent d'un certain contexte culturel et qui exigent donc une compréhension spécifique de plusieurs questions d'ordre culturel. Les commentateurs français traitent fréquemment le spectacle en termes d'universalisme, c'est-à-dire en indiquant qu'il cherche à communiquer des aspects «universels» de l'expérience humaine⁵. Toutefois, la variété des réactions suscitées souligne à quel point il est difficile d'établir un consensus à propos de ce qui constitue un sens ou une valeur «universelle», ce qui fait ressortir à quel point l'universel ne peut prendre forme que dans un contexte local.

Dans les pages qui suivent, je vais d'abord situer les représentations des différences culturelles dans les précédentes créations théâtrales de Lepage et les discussions critiques qui ont entouré ces représentations. Je vais ensuite aborder quelques exemples d'incompréhensions et de controverses québécoises à propos de la représentation et des discussions entourant la question de la différence, ainsi que les questions plus profondes qui les sous-tendent. Je montrerai ainsi que ce thème constitue une problématique constante de la culture québécoise, une problématique qui a nourri les réactions suscitées par *Zulu time*. Je passerai ensuite à une réflexion approfondie sur la création de *Zulu time* et sur la réception critique obtenue par le spectacle.

L'«AUTRE» CHEZ LEPAGE

Le concept de l'«autre» occupe une place centrale dans le travail de création de Robert Lepage. Dès les tout premiers moments de son travail au théâtre, Lepage a reconnu que son travail est en grande partie autobiographique et qu'il l'utilise pour comprendre sa propre vie, allant même jusqu'à le qualifier de «thérapie⁶». Pour Lepage, une des principales façons de se positionner dans son travail consiste en un personnage récurrent d'artiste québécois qui cherche à trouver sa voie, un personnage que Lepage a identifié comme étant

+ + +

5. «[U]n Lepage décidé à en découdre avec l'imaginaire universel d'aujourd'hui» (Olivier SCHMITT, «Le premier cabaret technologique du Québécois Robert Lepage», *Le Monde*, 25 octobre 1999) ; «Lepage vise à mettre en scène l'aspect à la fois universel ou interculturel de codes [linguistiques]» (Jane KOUSTAS, «*Zulu time*: Le paratexte paradoxical», *L'annuaire théâtral*, n° 34, décembre 2003, p. 89).

6. «On fait tous un peu les spectacles par thérapie [...] Le théâtre m'a aidé à me trouver» (Josette FÉRAL, «Robert Lepage», *Muse en scène et jeu d'acteur: Entretiens*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansmann, 1998, p. 140).

autobiographique⁷. On le retrouve sous les traits de Pierre Lamontagne dans *La trilogie des dragons* et *Le confessionnal*, de Philippe dans *Vinci* et *La face cachée de la lune*, de Robert dans *Les aiguilles et l'opium*, de Jacques/Jennifer dans *Les plaques tectoniques*, de Pierre Maltais dans *Les sept branches de la rivière Ota* et de Frédéric dans *Le projet Andersen*. Pour ce voyageur québécois typique, le contexte culturel où il se retrouve et les gens qu'il rencontre servent de miroirs: ils l'aident à mieux se voir et se comprendre. Dans *La trilogie des dragons*, par exemple, c'est grâce à une rencontre avec l'artiste japonaise Yukali que l'artiste conceptuel Pierre Lamontagne en vient à mieux comprendre son travail de création, alors que dans *Ota*, Pierre Maltais se rend au Japon pour étudier le buto et trouve son inspiration en observant et en discutant avec Hanako, une traductrice japonaise aveugle.

Ces représentations de personnages, de cultures et de lieux non québécois sont devenues l'aspect le plus controversé de l'œuvre de Lepage. Certains critiques trouvent que ces représentations sont réductrices et contribuent à stéréotyper les cultures qu'elles représentent, particulièrement quand il s'agit des cultures d'Extrême-Orient. *La trilogie des dragons* a été la première des œuvres de Lepage à faire face à une telle critique. Racontant l'histoire d'une famille élargie originaire de Québec et ses interactions avec des immigrants chinois, britanniques et japonais, elle a été applaudie, au Québec et bien au-delà, pour sa mise en scène inventive et sa forte charge émotive. On a aussi salué le jeu maîtrisé de la troupe (Lepage y compris), qui avait créé collectivement la pièce, et l'ambitieux panorama temporel et culturel qu'on y présentait. Dans sa forme complète, *La trilogie* durait six heures et comprenait des scènes ayant lieu à Québec, à Toronto, à Vancouver, au Japon et à Hong-Kong. Plusieurs des personnages asiatiques de la pièce présentaient des caractéristiques stéréotypées issues de représentations culturelles populaires. On pense par exemple à Wong, tenancier chinois de buanderie, à la démarche traînante et à l'accent de style «Charlie Chan». Ou encore au personnage japonais de la geisha, aimée puis abandonnée par un soldat américain, un récit inspiré de *Madame Butterfly*. On y trouvait aussi le boutiquier britannique Crawford, un homme poli, quelque peu précieux, ayant recours à des expressions britanniques typées comme «by George⁸!» La

+ + +

7. Voir James BUNZLI, «Autobiography in the House of Mirrors: The Paradox of Identity Reflected in the Solo Shows of Robert Lepage», Joseph I. DONOHOE JR. et Jane KOUSTAS [dir.], *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000, p. 21-41.

8. Jennifer HARVE aborde cette question dans «Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism: *La trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota*» (Joseph I. DONOHOE JR. et Jane KOUSTAS [dir.], *op. cit.*, p. 113).

chercheuse canadienne Barbara Godard avait offert la vision critique la plus dure à ce propos, en affirmant que la représentation des cultures et des personnages asiatiques dans *La trilogie des dragons* « perpétue une certaine forme d'orientalisme et contribue à la longue tradition d'une construction identitaire occidentale à travers un processus d'altérisation⁹ », tandis que le critique du *Financial Times*, Martin Hoyle, critiquait le personnage de Crawford comme une représentation des « couleurs de l'incompréhension crasse associées aux diables occidentaux¹⁰ ». Si la majorité de ces critiques de la représentation de l'autre dans *La trilogie* provenait de l'extérieur du Québec, Jean-Luc Denis exprimait un souci similaire dans les *Cahiers de théâtre Jeu*:

[...] la *Trilogie* riait gentiment des vieux clichés sur les Chinois véhiculés dans les années trente... pour les remplacer immédiatement par les clichés plus modernes, sans s'interroger sur la genèse des clichés ni mettre les spectateurs en garde contre eux¹¹.

D'autres critiques allaient toutefois contredire ces lectures en proposant plutôt que la représentation de l'autre dans *La trilogie* avait été créée en connaissance de cause et qu'elle constituait en fait une critique des attitudes xénophobes présentes au Québec. Comme l'affirme Jennifer Harvie:

La réponse la plus convaincante à ces accusations d'une représentation orientaliste faite de clichés est de montrer que ceux-ci, loin de prouver le racisme de la production, témoignent plutôt du racisme des personnages principaux, en font la critique en en soulignant la naïveté, la grossièreté et la profondeur, et en retraçant ses transformations au fil du temps¹².

Selon Harvie et d'autres chercheurs, il n'y avait pas que les personnages chinois et britanniques de *La trilogie* qui étaient présentés de façon exagérée et stéréotypée. Tous les personnages des premières parties de la pièce, y compris les personnages québécois, étaient dessinés à grands traits, parce que ces parties étaient situées dans le passé et décrivaient une situation historique

+ + +

9. Traduction de : « contributes to the perpetuation of Orientalism, to the longstanding Western identity-construction through such a process of othering » (Barbara GODARD, « Between Performative and Performance: Translation and Theatre in a Canadian/Québec Context », *Modern Drama*, n° 43, 2000, p. 349).

10. Traduction de : « the crude and uncomprehending colours one associates with Western devils » (Martin HOYLE, « Critic of *The Dragon's Trilogies* », *Financial Times*, 30 juillet 1987, cité dans Jennifer HARVIE, *op. cit.*, p. 113).

11. Jean-Luc DENIS, « Questions sur une démarche », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, 1987, p. 160, cité dans Jennifer HARVIE, *op. cit.*, p. 114.

12. « The strongest response to these charges of clichéd, Orientalist representation is that, rather than betraying the racism of the production, they portray the racism of its main characters, problematizing it by highlighting its naïveté, crudity, and extent, and emphasizing its change over time » (Jennifer HARVIE, *op. cit.*).

d'incompréhension entre les cultures. À mesure que la période décrite dans la pièce se rapprochait du présent, les personnages devenaient de plus en plus naturels et moins ancrés dans des clichés culturels. Mais si *La trilogie des dragons* avait été conçue et était comprise, à l'échelle locale, comme un commentaire ironique sur « la mentalité québécoise, empreinte de xénophobie¹³ », les réactions de critiques comme Godard et Hoyle soulignaient que certains publics ne bénéficiaient pas du contexte qui leur aurait permis d'interpréter le caractère ironique de ces représentations.

La première grande coproduction internationale de Lepage, *Les plaques tectoniques*, devait également susciter un débat relatif à ses représentations de l'autre, cette fois au sein même de son équipe de création. Le spectacle réunissait des acteurs québécois, écossais et gallois, en prenant comme point de départ créatif l'idée de la dérive des continents et des relations entre l'Europe et l'Amérique. Le travail se déroula en deux périodes importantes de création au Canada, avant que la troupe ne soit élargie pour inclure quatre Écossais et un Gallois. Ainsi, la structure fondamentale et les thèmes principaux, ainsi qu'une bonne partie des personnages, étaient déjà en place quand les créateurs non québécois vinrent se joindre à l'équipe¹⁴. Une des interprètes écossaises, Emma Davie, devait plus tard exprimer un certain inconfort à propos du personnage de femme au sein nu maniant l'épée et portant le kilt¹⁵, évocation de la déesse Skaddie qu'un mythe présente comme la créatrice de l'Écosse: « En Écosse, cela nous a pour ainsi dire légèrement irrités. Nous apprécions cette figure d'un point de vue théâtral, mais ne parvenions pas à y voir une expression de notre identité¹⁶ ». Pour Lepage, le fait que ses collaborateurs québécois et lui-même aient pu créer le personnage de Skaddie par improvisation, pour ensuite se rendre compte qu'une telle figure existait déjà dans la mythologie écossaise, constituait une coïncidence exprimant « l'alchimie de l'art¹⁷ ». Toutefois, la critique écossaise Joyce McMillan devait à son tour isoler le personnage de Skaddie comme une faiblesse manifeste de la pièce: « pour un public écossais, ces images à la Rob Roy donnent

+ + +

13. Lorraine CAMERLAIN, « O.K. on change ! », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, 1987, p. 87.

14. Cette présentation des *Plaques tectoniques* est redevable au compte rendu que donne Jill MACDOUGALL du processus de création et de la réception obtenue par le spectacle dans *Performing Identities on the Stages of Québec* (New York, Peter Lang, 1997).

15. Traduction de: « bare-breasted, sword-wielding, kilt-clad woman » (Christie CARSON, « Celebrity by Association: Tectonic Plates in Glasgow », *Canadian Theatre Review*, n° 74, 1993, p. 49).

16. « In Scotland that kind of grated with us a little bit. Although we liked it theatrically, we didn't know how it expressed our identity » (Citée dans *ibid.*).

17. Robert LEPAGE, entrevue avec l'auteur, Québec, 26 août 1992.

l'impression d'une plaisanterie¹⁸.» Encore une fois, la perception de l'originalité, de la force et de la pertinence culturelle de certaines images et de certaines figures dépendait crucialement du point de vue culturel du spectateur ou même, dans le cas présent, de l'interprète.

Les sept branches de la rivière Ota, pièce créée entre 1994 et 1997, a également été critiquée pour ce que certains percevaient comme des représentations réductrices et convenues des cultures et des lieux asiatiques, que l'on ne pouvait pas, cette fois, récupérer à titre de commentaire conscient sur la culture québécoise, comme c'était le cas pour *La trilogie*. L'action de la pièce avait en grande partie lieu au Japon, certaines scènes se déroulant à Amsterdam, au camp de concentration de Terezin, près de Prague, ainsi qu'à New York. Contrairement à *La trilogie*, on ne s'y concentrait pas sur le Québec et les points de vue québécois. On y présentait plutôt des histoires familiales interreliées, avec comme trame de fond une traversée du XX^e siècle comprenant l'Holocauste, le bombardement d'Hiroshima et le sida. De nombreux commentateurs s'accordaient pleinement avec la vaste ambition du spectacle, sa vision humaniste et sa puissante capacité à émouvoir. Dans *The New Republic*, Robert Brustein devait qualifier la pièce de chef d'œuvre, qui «tente de montrer comment la souffrance et la compassion sont des qualités humaines qui peuvent unir les gens¹⁹», tandis que Jean Beaunoyer, dans *La Presse*, parlait de «la plus grande œuvre de Lepage parce qu'il a réussi comme jamais auparavant à marier l'esthétique et l'émotion. Toute la gamme des émotions²⁰».

D'autres critiques s'opposaient toutefois à certaines de ses représentations et se demandaient s'il était sage, voire efficace, de chercher à embrasser autant du regard. Par exemple, certains considéraient la description de Nozomi, une survivante japonaise de la bombe atomique abandonnée par son amant soldat américain (un autre recours au motif de *Madame Butterfly* déjà présent dans *La trilogie*), comme exotique et clichée. Le problème se voyait amplifié par l'apparition d'une autre représentation de la femme japonaise comme objet de désir du mâle occidental, par le biais de la relation entre Pierre et Hanako. Tout en reconnaissant que le spectacle faisait un certain effort pour reconnaître la distance culturelle entre le point de vue des

+ + +

18. «[T]o a Scottish audience, this Rob Roy imagery looks like a joke» (Joyce MCMILLAN, «Chopin and Changing», *The Guardian* [Northern Edition], 27 novembre 1990). Rob Roy était un hors-la-loi écossais des XVII^e et XVIII^e siècles, surnommé le Robin des Bois écossais, qui combattit le seigneur local.

19. Traduction de : «attempted to show how suffering and sensitivity to suffering are human qualities that somehow manage to unite people» (Robert BRUSTEIN, «The Journey of Robert Lepage», *The New Republic*, 10 février 1997).

20. Jean BEAUNOYER, «Monumental... et pourtant si simple», *La Presse*, 25 mai 1996.

créateurs et le Japon, en mettant au premier plan sa théâtralité, Harvie considérait que :

ces effets ne sont hélas pas suffisamment développés puisque la pièce ne parvient pas à articuler une critique cohérente des procédés de représentation. Au contraire, elle produit – et dans une certaine mesure fétichise – une vision du Japon typiquement orientaliste et qui en souligne de nouveau l'exotisme²¹.

Dans le *Guardian*, Michael Billington exprimait lui aussi un inconfort face à ce qui constituait à son avis une appropriation d'événements catastrophiques de l'histoire mondiale récente ayant pour but de susciter la catharsis chez les spectateurs :

il y a des relents de colonialisme culturel dans l'idée que le spectacle parle d'occidentaux débarquant à Hiroshima et qui se trouvent « confrontés à la dévastation de leur propre civilisation ». Bien sûr, plus nous en saurons sur Hiroshima et mieux nous nous porterons ; mais l'idée que nous puissions faire de cette ville un outil de notre salut spirituel, après l'avoir entièrement détruite, reste en travers de la gorge²².

Comme on le voit, les préoccupations relatives à la représentation de la différence constituent un élément récurrent de la recherche et de la critique entourant le travail de Lepage ; ces préoccupations ont toutefois été exprimées quasi exclusivement par des auteurs anglophones. Cette disparité dans les réactions suscite plusieurs observations interreliées. D'abord, la réaction aux œuvres de Lepage est culturellement conditionnée, c'est-à-dire que la façon dont on y réagit dépend du contexte culturel et des codes culturels familiers à chacun (on pourrait bien sûr dire la même chose à propos de toutes les expressions artistiques). Le fait que les observateurs provenant de contextes autres que le contexte francophone québécois trouvent certaines de ses représentations de la différence problématiques, tandis que ce n'est pratiquement jamais le cas chez les critiques québécois francophones, souligne la présence de codes et d'attentes spécifiques à la culture québécoise

+ + +

21. « [T]hese effects are sadly underdeveloped because the play fails to produce a thoroughgoing critique of representational practices, instead producing – and to some degree fetishizing – a vision of Japan which is typically Orientalist in its recidivist exoticism » (Jennifer HARVIE, *op. cit.*, p. 123).

22. « [T]here is a whiff of cultural colonialism about the idea that the show is about Westerners who come to Hiroshima to find themselves 'confronted by their own devastation and their own enlightenment'. The more we know about Hiroshima the better, but the idea that, having first destroyed it, we should then use it as spiritual salvation sticks in the throat » (Michael BILLINGTON, « Grand Stage Lepage », *The Guardian*, 24 septembre 1996).

francophone quant à la représentation de la différence. C'est à ces codes divergents de représentations culturelles et aux conditions qui les sous-tendent que nous allons maintenant nous intéresser.

LA REPRÉSENTATION DE LA DIFFÉRENCE AU QUÉBEC

Récemment, certaines controverses publiques ont eu lieu au Québec à propos de la représentation et des façons appropriées d'aborder les questions liées aux différences culturelles, ethniques et « raciales ». En mars 2007, par exemple, une petite tempête médiatique avait éclaté autour d'un sketch intitulé « Le cannibale », sur le site Internet humoristique Les Têtes à claques, où l'on retrouve des figures animées simplistes qui parlent avec un accent québécois particulièrement fort et caricatural. « Le cannibale » suscita une controverse parce qu'il décrivait un Africain aux traits exagérés qui tenait un couple québécois en otage dans une marmite d'eau bouillante. Le groupe de défense des droits de l'homme Québec Pluriel avait déposé une plainte contre Les Têtes à claques, parce qu'ils considéraient le sketch comme injurieux envers les Noirs. Il s'indignait particulièrement du fait que l'on y surnommait le cannibale Kunta Kinte, comme le personnage d'esclave rendu célèbre dans *Racines*, d'Alex Haley, et qui est devenu un symbole de l'émancipation des esclaves. Le créateur des Têtes à claques, Michel Beudet, allait toutefois refuser de retirer le sketch de son site, en déclarant que ceux qui se plaignaient manquaient de sens de l'humour²³.

Un cas similaire à propos de la représentation des Noirs avait aussi eu cours en 2006 quand Laurraine Leblanc, une Montréalaise d'ascendance haïtienne, avait porté plainte à la Commission québécoise des droits de la personne contre la chaîne Alimentation Couche-Tard, parce qu'elle considérait l'emballage de bonbons de marque Sloche, vendue par les magasins de la chaîne, comme étant raciste. Le paquet montrait l'image d'un homme noir grimaçant, avec une araignée sur la tête, les pattes de l'araignée prenant l'allure de dreadlocks. Leblanc devait gagner sa cause et reçut par la suite un Prix québécois de la citoyenneté 2006, tandis que, à la suite du jugement, Couche-Tard donnait 18 000 \$ à un groupe qui vient en aide aux jeunes de la communauté noire²⁴.

✦ ✦ ✦

23. Voir « Une plainte déposée contre les Têtes à claques », *La Presse*, 4 mai 2007, <http://www.cyberpresse.ca/article/20070504/CPARTS/70504111/5025/CPDMINUTE> (22 août 2007).

24. Voir Richard BURNETT, « Change is Gonna Come », *Hour*, 29 juin 2006, <http://www.hour.ca/news/news.aspx?ilDArticle=9639> (22 août 2007).

En 2005, le dernier épisode du concours *Star Académie* devait offrir un autre cas de standards divergents au chapitre des codes de représentation : la concurrente Audrey Gagnon y avait arboré un maquillage qu'un commentateur avait qualifié de « near-blackface²⁵ », lors d'un numéro qui se moquait de la gouverneure générale du Canada, Michaëlle Jean (qui est noire). Alors que le site Internet de Star Académie parlait du « désormais classique clip humoristique, qui mettait une fois de plus Michaëlle Jean à l'honneur²⁶ », T'Cha Dunlevy, dans *The Gazette*, qualifiait celui-ci de douteux²⁷.

Autre exemple encore : en 1998, *The Gazette* publiait un article à la une accusant l'humoriste Yvon Deschamps d'utiliser une insulte raciste dans son monologue *Nigger Black*, écrit à l'origine en 1967, qu'il venait de réenregistrer avec le comédien Normand Brathwaite. Un anglophone unilingue s'était plaint au journal à propos de la cassette audio, vendue au profit d'une œuvre de bienfaisance dans les magasins d'alimentation Provigo, et le journal avait à son tour sauté aux conclusions à propos du prétendu caractère raciste du monologue. En fait, le monologue était bien connu pour son message antiraciste, tandis que Brathwaite est lui-même noir. Quoi qu'il en soit, les magasins Provigo retirèrent la cassette du marché deux jours après la parution de l'article de la *Gazette*²⁸.

Une autre controverse, cette fois à propos du discours public plutôt que de la représentation, avait pour sa part éclaté en mars 2007, quand le chef du Parti québécois de l'époque, André Boisclair, avait décrit certains étudiants qu'il avait rencontré pendant ses études à l'Université Harvard comme ayant « les yeux bridés ». *The Gazette* avait vivement critiqué Boisclair dans un éditorial, en affirmant que « c'est faire preuve d'insensibilité et manquer de respect que de faire référence à un groupe en insistant sur les caractéristiques physiques de ses membres²⁹ ». En revanche, Gilbert Lavoie expliquait dans *Le Soleil* que l'on s'offusquait à tort de ce commentaire, à cause de codes divergents entre le français et l'anglais : « Dire de quelqu'un qu'il a les

+ + +

25. T'Cha DUNLEVY, « Québec Crowns a Generous Idol », *The Gazette*, 15 novembre 2005. Le « blackface » était le maquillage noir exagéré et caricatural utilisé autrefois, notamment dans le vaudeville, pour représenter des personnages noirs de façon péjorative.

26. « Marc-André, grand gagnant de Star Académie 2005 », <http://staracademie.ca/nouvelle/3030.html> (19 août 2007).

27. Traduction de : « *questionable* » (T'Cha DUNLEVY, *op. cit.*).

28. Patrick COUTURE, « L'histoire du Canada selon Yvon Deschamps », <http://www.republiquelibre.org/couture/YVON.HTM> (19 août 2007).

29. « [I]t is disrespectful and insensitive to refer to a group of people by a physical characteristic » (« Boisclair remarks were insensitive, » *The Gazette*, 17 mars 2007).

yeux bridés, en français, ce n'est pas une insulte. Mais la traduction anglophone, *slanted eyes*, a une connotation péjorative³⁰.»

Tous ces incidents mettent en évidence une absence de consensus, au Québec, à propos de ce qui constitue des termes normaux et acceptables pour désigner les différences ethniques et « raciales ». Dans certains cas, le problème tenait à des codes linguistiques et culturels : une remarque inoffensive dans une langue peut être perçue comme réductrice et bornée dans une autre langue. La plupart de ces incidents ont fait l'objet de traitements sensationnalistes dans les médias : l'affaire *Nigger Black*, en particulier, avait essentiellement été causée par une recherche insuffisante et alarmiste de *The Gazette*. Un autre facteur en cause tient à des critères différents d'humour et d'ironie : ce qui se voulait satirique, caricatural et drôle était considéré comme raciste et offensant par des citoyens ou des journalistes. En se portant à la défense du créateur des Têtes à claques, l'humoriste québécois Laurent Paquin déclarait :

« Ce n'est que de l'humour. Il faut accepter de rire de soi, et des clichés qui nous définissent. Personne ne va vraiment croire que les Africains sont cannibales, que les Français puent, que les Québécois sont des gros colons et que les Juifs sont gratteux³¹. »

Le problème qui sous-tend toutes ces controverses tient toutefois à l'absence de consensus relatif à ce qui constitue le « nous ». Alors que, pour Paquin, le sketch des Têtes à claques tient à la capacité de « rire de soi », il semble évident que ceux qui en ont pris offense considéraient qu'on riait de leur communauté et que l'humour en question n'était ni partagé ni complice. Lydie Olga Ntap, la vice-présidente de Québec Pluriel, qui avait demandé le retrait du clip du site Internet des Têtes à claques, déclarait que les explications qui faisaient de la controverse une simple question d'humour révélaient qu'il y avait « deux poids deux mesures en matière de racisme » au Québec : « si l'on y parle des noirs, c'est humoristique. Mais si les canadiens anglais disent quoi que ce soit sur les francophones, on peut être sûr d'en entendre parler à la Chambre des Communes³² ». À l'inverse, Patrick Lagacé, chroniqueur à *La*

+ + +

30. Gilbert LAVOIE, « Les yeux bridés... "Oh my God" ! », *Le Soleil*, 16 mars 2007.

31. Cité par Pascale LÉVESQUE, « À belles dents dans les accommodations raisonnables », *Journal de Montréal*, 27 mai 2007.

32. Traductions de : « double standard of racism » ; « If it refers to blacks, it's humorous. But if English Canadians say anything about the French, you'll hear about it in the House of Commons » (Cité par Rene BRUEMMER, « Têtes à Claques in Hot Water », *The Gazette*, 2 mai 2007). Ntap faisait référence à une autre controverse qui avait cours au même moment que le brouhaha cannibale : la nomination de Shane Doan à titre de capitaine de l'équipe canadienne de hockey, une

Presse, voyait le malentendu sur les «yeux bridés» évoqués par Boisclair comme un épisode tristement familier – «une pièce de théâtre cent fois jouée» – résultant de trois phénomènes: les «deux solitudes» linguistiques québécoises, la rectitude politique et la perception, chez beaucoup de Canadiens anglais, que «les Québécois sont génétiquement plus racistes que la moyenne des ours³³». Ce que Lagacé laisse entendre, c'est que les communautés immigrantes et anglophones révèlent leurs propres préjugés racistes vis-à-vis de la majorité franco-québécoise quand ils sautent aux conclusions relativement à des propos comme ceux de Boisclair.

Ces accusations réciproques de racisme et de présomption de racisme laissent apparaître une problématique plus fondamentale. Elles soulignent le ressentiment et la méfiance qui existent entre les différentes communautés québécoises quant aux droits, aux valeurs et aux points de vue des unes et des autres. Depuis 2006, le discours relatif aux relations entre les communautés vivant au Québec s'est concentré autour de la question des «accommodements raisonnables», qui vise à préciser à quel point le Québec (ou toute autre société civile) doit adapter ses lois et ses codes pour accommoder les spécificités religieuses ou culturelles des ses minorités. Pour les universitaires Gérard Bouchard et Charles Taylor, nommés à la tête d'une commission chargée d'explorer la question des accommodements raisonnables, le «malaise» actuel, au Québec, à propos des différences en masque «un autre de mesure plus fondamentale», soit la validité des modèles d'intégration mis en place à partir des années 1970.

Selon Taylor et Bouchard, l'époque actuelle rend nécessaire de revisiter et de repenser «[l']interculturalisme, les rapports avec les communautés culturelles, l'immigration, la laïcité et la thématique de la culture québécoise comme francophonie». Ils mettent l'accent sur la façon dont des débats concernant à première vue les droits individuels prennent une «dimension collective» et soulignent en particulier la perception, chez une partie des Québécois d'origine canadienne-française, que les minorités ethniques prennent trop de libertés avec «les valeurs et les institutions de la société d'accueil». Ils remarquent ce qu'ils considèrent comme une nervosité, au sein

+ + +

nomination qui avait suscité de l'opposition au Québec à cause d'insultes que Doan aurait proférées à l'endroit de juges de lignes canadiens-français pendant une partie, deux ans auparavant. Le Bloc québécois, avec l'appui des conservateurs, des libéraux et des néo-démocrates, avait exigé que des représentants des agences sportives bénéficiant du soutien du gouvernement viennent défendre la nomination devant le Comité permanent des langues officielles de la Chambre des communes.

33. Patrick LAGACÉ, «Fo Niemi est demandé au restaurant Les Bridés», <http://www.cyberpresse.ca/article/20070318/CPBLOGUES14/70318152&blogdate=20070318&ccacheid=20070318> (22 août 2007).

de la majorité franco-québécoise, à propos de la place qu'occupent ses droits et valeurs culturelles dans la société civile et la sphère publique au Québec :

On pourrait y voir aussi la réaction d'une francophonie qui, pour être majoritaire au Québec, n'en demeure pas moins une minorité à l'échelle du continent (environ 2 % de la population nord-américaine), d'où, chez plusieurs, le sentiment persistant d'une fragilité³⁴.

Comme le soulignent Bouchard et Taylor, le statut légal du français en tant que seule langue officielle au Québec et le maintien des institutions québécoises établies au Québec depuis une quarantaine d'années reposent sur l'existence et les pouvoirs détenus par la majorité francophone. Cette majorité demeure toutefois une minorité au sein du Canada, ce qui crée une insécurité persistante chez des nationalistes québécois, surtout dans un contexte où le Québec n'est pas un État indépendant. Ceci crée une situation où chaque communauté – francophones, anglophones, autochtones ou communautés immigrantes – pourrait se poser de façon crédible en tant que subalterne opprimée dans le contexte combiné du Québec et du Canada. Un tel contexte se révèle très instable pour les échanges culturels, ce qui contribue du coup à rendre l'atmosphère volatile et à permettre l'émergence de malentendus culturels comme ceux présentés ci-dessus.

Bien que la création de *Zulu time* ait précédé l'apparition du terme «accommodement raisonnable» dans le paysage québécois, les débats suscités par le spectacle étaient, comme les autres controverses mentionnées dans le présent article, liés à, voire symptomatiques des préoccupations exprimées par Bouchard et Taylor. La façon dont le spectacle représentait les différences ethniques a été critiquée comme réductrice et colonisatrice par plusieurs commentateurs anglophones et immigrants, ce qui amena son producteur à répliquer que l'un de ces commentateurs souffrait d'une mentalité de colonisé³⁵. De façon évidente, le spectacle a touché des cordes sensibles, à propos des différences et du pouvoir, dans le contexte québécois. La représentation d'un personnage africain, sans intention offensante de la part de ses créateurs, était perçue par certains observateurs comme beaucoup plus qu'une simple différence dans les critères de représentation. En effet, on y

+ + +

34. Gérard BOUCHARD et Charles TAYLOR, «Pour aider le Québec à composer avec sa diversité», *Le Devoir*, 15 août 2007.

35. Traduction de : «colonised mindset» (Michel BERNATCHEZ, «In Reply to the Article "Robert Lepage's *Zulu time*: A Dehumanizing Show" by Rahul Varma», lettre inédite). Bernatchez est le producteur d'Ex Machina. Voir la note 74 pour des informations complémentaires sur cette lettre.

voyait aussi un exemple caractéristique et pernicieux de la position culturelle dominante et de l'insensibilité de la majorité francophone. Pour mieux situer ces réactions, tournons-nous maintenant vers le contexte de création de *Zulu time*, son évolution et ses stratégies signifiantes.

LA CRÉATION ET L'ÉVOLUTION DE *ZULU TIME*

Comme toutes les créations collectives de Robert Lepage, *Zulu time* a été créé au fil d'une série de répétitions et d'ateliers ponctués de représentations publiques. Les premières présentations du spectacle eurent lieu en août 1999 au festival annuel de théâtre et de danse Zurich Theater Spektakel, puis à la Maison des arts de Créteil (en banlieue de Paris) en octobre 1999, dans le cadre du Festival d'automne. Bien que la compagnie de production de Lepage, Ex Machina, avait espéré que le spectacle aurait droit à une longue tournée, comme les productions précédentes, les présentateurs habituels n'avaient pas réagi favorablement à ces deux premières diffusions. Ex Machina décida donc de se reporter vers de plus longues séries de représentations. Une nouvelle version du spectacle était présentée au Carrefour international de théâtre de Québec, un festival biennal, en mai 2000. Une autre diffusion, après une autre étape de création, était prévue lors de Québec New York 2001, un important événement culturel québécois prévu pour septembre 2001 à New York. Les attaques terroristes contre le World Trade Center et le Pentagone devaient toutefois forcer l'annulation de l'événement et de la majorité de ses activités. Cette annulation a engendré des coûts importants pour Ex Machina, ce qui contribua à faire de *Zulu time* la production la plus coûteuse de l'histoire de la compagnie. Le spectacle profita d'une autre série de représentations lors du Festival international de jazz de Montréal, en juin 2002, mais les diffusions subséquentes qu'espérait Ex Machina ne virent jamais le jour, peut-être à cause de la réception mitigée reçue à Montréal, et possiblement aussi à cause de son caractère imposant et de ses coûts de production élevés³⁶.

L'histoire de cette création avait débuté en 1998, sous le titre de travail de *Cabaret technologique*, alors que Lepage avait invité des artistes d'un peu partout dans le monde, dont les artistes vidéo Granular Synthesis et les vidéographistes Philippe Sorin et Lydie Jean-dit-Pannel, à lui présenter leur travail à la Caserne, son quartier général de création à Québec. Comme Kurt Henschläger, de Granular Synthesis, l'a par la suite raconté, l'idée originale consistait à créer un spectacle très libre et sans structure :

+ + +

36. Michel BERNATCHEZ, entrevue avec l'auteur, 13 juillet 2002. Selon Bernatchez, les coûts totaux du spectacle jusqu'à la présentation à Montréal (et incluant celle-ci) s'élevaient à 1,6 million de dollars canadiens.

Comme nous l'expliquait Robert Lepage, le spectateur arrivant sur les lieux serait en présence d'un cabaret se déroulant pendant des heures, sans fin. Il y aurait toute une série de numéros, d'événements, et les gens se présenteraient et quitteraient les lieux à tout moment. Le concept a ensuite changé, et le projet est redevenu plus théâtral³⁷.

Lepage avait décidé de recourir à la forme du cabaret parce qu'il désirait sortir du monde du théâtre, qu'il définissait comme un groupe homogène pratiquant le même art³⁸. Le cabaret tel que nous le connaissons est né au tournant du XX^e siècle à Berlin et issu, tel que l'a écrit Peter Jelavich, de l'incapacité des formes artistiques existantes à exprimer la texture de l'urbanité moderne :

La fragmentation et l'intensification de l'expérience et des perceptions sensorielles dans la vie urbaine quotidienne ont transformé l'appareil perceptif de l'homme moderne, à tel point qu'il est désormais incapable de l'attention soutenue que requiert le théâtre conventionnel. Les représentations scéniques ont donc évolué, sont devenues aussi multiformes et fragmentées que la vie quotidienne telle qu'elle se présente dans les rues, les boutiques et les lieux de travail de la métropole moderne³⁹.

Au tournant du XXI^e siècle, Lepage et ses collaborateurs souhaitaient mettre à jour le cabaret en y incluant de nouvelles formes d'art et de technologie. Toutefois, l'impression générale de vie urbaine présentée dans le spectacle faisait largement écho à celle de l'ère moderniste qui avait donné le jour à cette forme. L'isolation et l'aliénation constituaient un des principaux thèmes de *Zulu time* : pour un critique écrivant à propos de la version définitive, le spectacle traitait de l'impossibilité du rapprochement⁴⁰, tandis qu'un autre y lisait un propos sur « l'absence de communication personnelle dans un monde informatisé⁴¹ ». Lepage en parlait comme d'« un poème sur la solitude

+ + +

37. « As Robert [Lepage] told it to us, you would walk into the space and a cabaret would be going on for hours, endlessly. It would have a series of numbers, a stream of events, but it wouldn't matter when you'd walk in or leave. The concepts changed later, and became more theatrical again » (Cité dans Don SHEWEY, « A Bold Québécois Who Blends Art and Technology », *The New York Times*, 16 septembre 2001, p. 6).

38. Traductions de : « move out of the theatre realm » ; « a homogeneous group of people doing the same craft » (*ibid.*).

39. « The fragmentation and intensification of sense experience in everyday metropolitan life transformed the perceptual apparatus of modern urbanites to such an extent that they were no longer capable of the continuous reflection demanded by conventional drama. Stage presentations thus had to become as multiform and disjunct as the presentation of everyday life in the streets, shops, and offices of the modern metropolis » (Peter JELAVICH, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 24).

40. Traduction de : « futile attempts to connect » (Philippa WEHLE, « *Zulu time* by Robert Lepage », *New York Theatre Wire*, <http://www.nytheatre-wire.com/pw02074c.htm> [20 décembre 2004]).

41. Jane KOUSTAS, *op. cit.*, p. 82.

moderne⁴²». Pour ma part, le spectacle suscitait chez moi des visions de la foule qui traverse le pont de Londres dans *The Waste Land* de T. S. Eliot, au moment où j'observais les voyageurs internationaux anonymes et las du monde, passant d'un pas pressé les uns à côté des autres sur les passerelles hydrauliques de *Zulu time*. Comme le poème d'Eliot, *Zulu time* semblait décrire un *Enfer* moderne où la mort et la violence se cachaient tout juste sous la surface anonyme de la vie quotidienne. On y décrivait les écrasements d'avions, la surveillance électronique, le viol et les attaques terroristes aveugles comme des aspects apparemment inévitables de la société contemporaine.

Bien qu'elle soit solidement implantée dans les représentations culturelles, cette vision d'une modernité dépersonnalisée constituait une nouveauté chez Lepage, dont les créations scéniques présentent une vision du monde où les liens entre les humains, le potentiel des gens et la possibilité de renaissance personnelle sont particulièrement mis en valeur. Cette attitude plus sombre est partiellement le résultat, si on se fie à une entrevue de Lepage, du temps que le metteur en scène passe dans les aéroports, en particulier celui de Roissy-Charles-de-Gaulle, à Paris :

[le] nouveau terminal F de Roissy [est] très chic, super high-tech, mais [il] inspire quelque chose de désespéré. Tout est conçu pour qu'on n'y soit pas perdu; pourtant, on s'y sent plus perdu que jamais⁴³.

Alors même que Lepage présente ici les aéroports comme des lieux qui favorisent l'isolement, le spectacle démontrait l'inverse, comme d'ailleurs ses œuvres précédentes: la représentation des aéroports et du transport aérien comme des espaces d'échanges immédiats et comme preuves de la manière dont, de nos jours, les humains se rapprochent de plus en plus les uns des autres. Ces idées firent leur chemin dans le processus de création grâce au choix de son principal élément structurant: le système de temps universel qui régit le calcul de l'heure sur l'ensemble de la planète. Dans les secteurs militaire et aéronautique, ce système est connu sous le nom d'«heure zoulou» (*zulu time*) et se voit représenté par un alphabet, comme Lepage l'expliquait au *New York Times*:

Chaque lettre renvoie au code de transmission radio utilisé par l'aviation : A pour Alpha, B pour Bravo, C pour Charlie. Et le dernier est, bien entendu, Z pour Zoulou. L'heure «Zoulou» désigne l'hor-

+ + +

42. Cité dans Jean ST-HILAIRE, *op. cit.*

43. Cité dans Carlos SOLDEVILA, «L'homme de l'heure», *Elle Québec*, juillet 2002, p. 54.

loge militaire universelle. Quand ils ont bombardé Belgrade, les bombardiers qui ont quitté San Diego étaient synchro avec les bombardiers italiens : tous étaient à l'heure « Zoulou ». Le spectacle parle de cette notion que le temps et l'espace sont désormais globaux⁴⁴.

Ce système devint le fil conducteur du spectacle *Zulu time* qui, dans sa forme finale, devait être constitué de 26 tableaux, tous nommés et thématiques d'après une des lettres⁴⁵. L'alphabet et le contexte aéroportuaire constituaient l'approche métaphorique par laquelle Lepage cherchait à communiquer sa perception voulant que « malgré nos différences culturelles, nous nous dirigeons vers une conception universelle du temps et de l'espace⁴⁶ ». Dans ses entrevues, le point de vue de Lepage sur cette « universalité » s'exprime de façon ambiguë : parfois, il semble se réjouir d'une impression sans précédent d'unité mondiale, tandis qu'à d'autres moments il exprime un sentiment d'anomie et de dépersonnalisation, comme mentionné précédemment.

L'ambiguïté de Lepage concernant cette création est également perceptible dans sa lecture sélective du système de l'heure universelle : pour y voir une preuve d'unification mondiale, il faut ignorer son statut de vestige de l'ère coloniale dans la culture contemporaine. L'adoption de l'heure GMT (Greenwich Mean Time) a eu lieu à la Conférence internationale du méridien de 1884, à Washington, D.C., une initiative qui, tout en permettant une plus grande intégration et une amélioration des systèmes de transport, constituait aussi un acte impérialiste⁴⁷. Comme l'affirme Vinay Lal, l'imposition du GMT et son adoption graduelle par les pays du monde entier représentaient un acte de « colonisation temporelle » dont les effets étaient plus subtils et donc moins commentés que son équivalent « spatial ». De son point de vue, l'avènement de l'heure GMT « a pavé la voie à l'élimination de toute

+ + +

44. « Each letter refers to the international radio transmission code that aviators use: A for Alpha, B for Bravo, C for Charlie. And of course the last one is Z for Zulu. Zulu time is the military's universal clock. When they bombed Belgrade, bombers leaving from San Diego were synchronized with bombers from Italy, and they were all on Zulu time. The show reflects this idea, that the notion of time and space has been unified » (Cité dans Don SHEWEY, *op cit.*, p. 6).

45. En décidant de créer un tableau pour chacune des 26 lettres de l'alphabet, les créateurs du spectacle s'éloignaient légèrement du véritable système de l'heure zoulou, qui divise le monde en 25 fuseaux horaires (les demi-zones de chaque côté de la ligne de changement de date sont délimitées et définies comme des zones distinctes). La lettre « j » est laissée de côté, parce qu'on ne la retrouvait pas dans beaucoup de langues au moment de la création du système (Harold F. MAYBECK, « Z-Time », <http://www.maybeck.com/ztime/> [15 avril 2005]). Au bout du compte, le spectacle ne fut jamais présenté dans sa forme complète en 26 tableaux. À Zurich et Paris, le spectacle comportait 22 tableaux. La version présentée à Québec, en 2000, en comptait 16, tandis que la version de Montréal, en 2002, en comptait 25 ; le tableau « Victor » ayant été coupé à la dernière minute, selon Bernatchez, parce que Robert Lepage trouvait que le spectacle s'étirait indûment.

46. « [D]espite our cultural differences, we are all heading towards a universality of concepts of [...] time and space » (Cité dans Marie-Christine BLAIS, *op cit.*).

47. Aujourd'hui, on se réfère officiellement au temps universel coordonné (TUC), bien que l'utilisation du terme GMT soit encore assez courante.

conception alternative du temps: locale, mythique, pastorale, théiste... et bien d'autres encore⁴⁸». Loin d'être un symbole d'unité mondiale, comme Lepage voudrait bien qu'elle le soit, l'heure zouloue peut aussi constituer une métaphore de l'oppression culturelle et des iniquités du pouvoir, des thèmes qui allaient prendre une place importante dans les échanges parfois vifs à propos du spectacle.

Il existe aussi un autre aspect paradoxal à l'utilisation de l'alphabet de l'heure zouloue – ou, en fait, de quelque élément formel du genre – comme principe structurant d'une création qui devait à l'origine être d'une forme tout à fait libre. En effet, l'un des principaux défis auxquels ses créateurs devaient faire face tenait à l'équilibre entre la structure et l'ouverture du spectacle. Pendant tout le processus de création, des glissements et des imprécisions demeurèrent quant à la lecture du spectacle, à savoir si les tableaux étaient présentés comme entièrement détachés les uns des autres ou s'il fallait y surveiller l'apparition de récits et de thèmes. Au départ, Lepage penchait pour la première option. Toutes les versions du spectacle allaient conserver, jusqu'à un certain point, un esprit de cabaret – avec une série de changements de cap allant des chansons d'amour sentimentales aux vidéoclips, en passant par des numéros musicaux ou humoristiques. À la première présentation du spectacle, à Zurich, *Zulu time* a toutefois été mal reçu. Plusieurs commentateurs décrivaient de manière défavorable ce qu'ils considéraient comme un manque d'humanité: c'était une «boîte noire de la présence⁴⁹», d'après le *Neue Luzerner Zeitung*. Pour Philip Anson, du *Globe and Mail*, le vague élément de récit du spectacle, sur des trafiquants de drogue qui mouraient dans un accident d'avion, étaient frustrant parce que sans morale, tandis que l'utilisation des stroboscopes, de la vidéo, de la gymnastique et des robots était d'un amateurisme gênant⁵⁰. Les critiques étaient moins négatives deux mois plus tard, à Créteil, mais on continuait d'exprimer des doutes quant à la façon dont le spectacle comptait sur des effets technologiques mal exécutés et sur la faiblesse et le caractère trompeur de ses quelques éléments narratifs⁵¹.

+ + +

48. Traduction de: «paved the way for the elimination of alternative conceptions – local, mythic, pastoral, theistic, and countless others – of time» (Vinay LAL, *Empire of Knowledge. Culture and Plurality in the Global Economy*, Londres, Pluto Press, 2002, p. 17 et 28).

49. Critique citée dans «Le dernier Robert Lepage reçu sévèrement à Zurich», *Le Soleil*, 26 août 1999. L'auteur de la critique du *Neue Luzerner Zeitung* n'est pas identifié et l'article du *Soleil* n'est pas signé.

50. Traduction de: «embarrassingly amateurish» (Philip ANSON, «Lepage's Latest Show a Technological Flop», *The Globe and Mail*, 24 août 1999).

51. Voir Christian RIOUX, «La dernière création de Robert Lepage à Paris: une quincaillerie technologique», *Le Devoir*, 21 octobre 1999 et Olivier SCHMITT, *op. cit.*

Selon le producteur Michel Bernatchez, les commentaires que la compagnie avait reçus de présentateurs et de diffuseurs qui étaient déjà familiers avec le travail de Lepage insistaient sur le fait que :

le spectacle n'était pas assez théâtral; il n'était pas fondé sur un texte ni d'ailleurs, dans sa première version, sur la performance des acteurs. C'est pourquoi la plupart des scènes du réseau traditionnel ne l'ont pas aimé⁵².

Bernatchez décrit le travail de création effectué subséquemment par Lepage et ses collaborateurs comme une tentative d'humanisation du spectacle⁵³. La version suivante du spectacle, présentée au Carrefour de Québec en 2000, devait recevoir les critiques les plus positives. Décrivant le spectacle comme «excessif» et «grandiose», David Cantin, du *Devoir*, disait admirer le fait que Lepage ait offert ses «impressions sur l'époque actuelle [...] plutôt que de juger ou répondre», en faisant remarquer que l'œuvre était «cohérente⁵⁴». Dans *The Gazette*, Pat Donnelly qualifia le spectacle de «performance hi-tech éblouissante, qui fait filer le temps⁵⁵», alors que, pour Kate Taylor du *Globe and Mail*, il s'agissait du spectacle le plus intéressant de Lepage depuis *Les sept branches de la rivière Ota*, d'une œuvre présentant «une évolution naturelle du travail de Lepage, où celui-ci s'éloigne du scénario conventionnel – ce qui n'a jamais été l'une de ses forces – pour tendre vers la performance artistique⁵⁶». Et pourtant, malgré cet accueil favorable, Lepage critiquait par la suite la version de Québec, comme les précédentes versions, parce qu'elle comprenait plus de machines que d'humains⁵⁷. Lepage se sentait clairement en porte-à-faux par rapport à son spectacle, en ayant d'abord cherché à créer un spectacle technologique de forme libre, avant d'exprimer son autocritique en réaction à cette impulsion d'origine.

+ + +

52. «[T]he show wasn't theatrical enough – it wasn't text-based, and what's more, in its first version it wasn't relying on actors' performances. So most presenters in our traditional network didn't like it» (Michel BERNATCHEZ, entrevue avec l'auteure, 13 juillet 2002).

53. Traduction de : «trying to get the human back in that huge machine» (*ibid.*).

54. David CANTIN, «Envergure et démesure», *Le Devoir*, 18 mai 2000.

55. Traduction de : «high tech dazzler that makes time fly» (Pat DONNELLY, «For Lepage, Lust Is in the Air», *The Gazette*, 18 mai 2000).

56. Traduction de : «the natural progression of Lepage's work away from a conventional script – never his strong point – toward performance art» (Kate TAYLOR, «At Last, Another Great Show From Robert Lepage», *The Globe and Mail*, 20 mai 2000).

57. Traduction de : «more machines than people» (Cité dans Bernard PERUSSE, «Zulu time Cabaret Broadens Festival», *The Gazette*, 30 mai 2002).

LA CONTRIBUTION DE PETER GABRIEL

C'est à cette étape que le musicien Peter Gabriel s'associa au processus de création de *Zulu time*. Après avoir assisté à une représentation au Carrefour de Québec, il se joignit à l'équipe de collaborateurs du spectacle. Sa compagnie, Real World, devint également coproductrice de la version new-yorkaise (annulée), puis, un an plus tard, de la version montréalaise. La contribution de Gabriel devait conduire à l'inclusion de plusieurs nouveaux éléments et fils conducteurs. Son arrivée coïncide également avec l'émergence d'une vision du monde plus large et plus inclusive au sein du spectacle, vision également présente dans le spectacle *Growing Up* de Gabriel, mis en scène par Lepage et présenté en tournée mondiale de 2002 à 2004⁵⁸. Le thème principal du disque *Up* de Peter Gabriel, qui constituait la base du spectacle et la source première d'inspiration de Lepage pour créer sa mise en scène, était le caractère cyclique de la vie, de la naissance à la vieillesse et à la mort, puis à une nouvelle naissance. Par conséquent, le concert était joué sur une scène circulaire et comportait de nombreuses images de sphères et de cercles.

Le spectacle de Gabriel devait aussi souligner que l'intérêt du musicien pour les interrelations s'était porté vers les liens entre les humains et les primates, un point de vue qui s'exprimait dans une chanson de la tournée *Growing Up, Animal Nation*. Ce point de vue avait amené Gabriel à collaborer avec des experts des primates de Géorgie, aux États-Unis. Il avait alors travaillé avec des primates en improvisant des musiques et en communiquant par Internet. Pour Gabriel :

On oublie trop aisément que des extra-terrestres visitant notre planète nous confondraient avec des singes. De la même manière, si nous visitions une autre planète et que nous y trouvions deux espèces partageant un code génétique à 98 %, nous en concluons peut-être qu'elles partagent un même potentiel à 98 %. Les hommes refusent en général cette réalité, et c'est pourquoi j'aime désigner l'homme par ce terme de Singe Arrogant⁵⁹.

+ + +

58. Peter Gabriel est un musicien pop-rock de réputation internationale qui, depuis les années 1980, mène une carrière solo et dirige la maison de disques Real World à partir de son quartier général de Box, dans le Wiltshire, au Royaume-Uni. De 1967 à 1975, il était le chanteur du groupe rock progressif Genesis. Lepage a déjà raconté qu'à l'adolescence, c'était en assistant aux concerts fortement théâtralisés de Genesis, plutôt qu'à des pièces traditionnelles, qu'il avait vu naître sa passion du théâtre. Les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois en 1991, quand Gabriel avait assisté à une représentation des *Plaques tectoniques* à Londres. Gabriel avait par la suite invité Lepage à prendre part à un projet de parc thématique qui aurait mis l'accent sur les liens entre l'art et la science, un projet qui n'a jamais été mené à terme. Par la suite, Lepage assura la mise en scène du *Secret World Tour* de Gabriel en 1993 et 1994, ainsi que de la tournée *Growing Up*, de 2002 à 2004.

59. « It's all so easy to forget that we ourselves would be identified as apes by any extra-terrestrial visitor to the planet, and if we were to visit another planet and found two species that shared over 98 per cent of the same genes, we too might believe that they

En 2001, Lepage avait expliqué comment ces aspects de la pensée de Gabriel en étaient venus à influencer *Zulu time*:

En travaillant sur une scène appelée «P pour Papa», deux des actrices évoquent immédiatement la relation psychologique avec le père. Peter [Gabriel] arrive et dit «selon moi “P pour Papa” a à voir avec les origines de l’Homme. Qui sont les ancêtres ? » Soudainement, votre perspective s’en trouve changée⁶⁰.

Un projet distinct, sur lequel Lepage travaillait au moment de la création de *Zulu time*, permet de constater qu’il s’intéressait aussi aux liens entre les humains et les animaux. En 1998, il avait été invité par le Musée de la civilisation de Québec à créer son exposition du millénaire. L’exposition intitulée *Métissages* avait pour principal objet les changements que la mondialisation entraîne dans les conceptions de l’individu et de la culture, ainsi que les questions «morales et éthiques» qui en découlent⁶¹. Parmi les éléments créés par Lepage pour l’exposition, inaugurée en mai 2000, on retrouvait un «théâtre anatomique» reproduisant un auditorium médical, avec des installations vidéo qui soulevaient diverses questions quant à l’utilisation d’organes d’animaux dans les biotechnologies humaines. Selon la chargée de projet Pauline Beaudin, les recherches sur la génétique animale et les questions que celles-ci suscitent à propos de la nature de la vie humaine représentaient des préoccupations importantes des équipes créatives depuis le début du projet⁶².

Ces projets de Lepage et Gabriel ainsi que les préférences qu’ils reflètent semblent avoir contribué à l’inclusion des singes et de l’intelligence animale, en tant que trope, au sein de *Zulu time*. Une séquence vidéo de Peter Gabriel en plein «jam» musical avec des singes fit son apparition dans la version montréalaise du spectacle, alors que dans le tableau «Oscar», nouvellement ajouté à Montréal, on voyait apparaître Jinny Jacinto en costume de singe. Le singe devint un des «archétypes» que Robert Lepage considérait, d’après Ludovic Fouquet, comme un élément unificateur de la version montréalaise du spectacle. À la fois critique et homme de théâtre, Fouquet

+ + +

would share over 98 per cent of the same potential abilities. Humans generally don’t accept this, which is why I like to refer to us as the Arrogant Ape» (Cité dans le programme de tournée de *Growing Up*, été 2003, p. 30).

60. « Working on a scene called “P for Papa”, two actresses immediately go into a psychological relationship with their father. Then Peter [Gabriel] comes in and says “I see P for Papa in relation to the origin of man. Who are the forefathers ?” Suddenly you shift your perception» (Cité dans Don SHEWEY, *op. cit.*, p. 6).

61. «Robert Lepage est partout», *Le Soleil*, 3 mai 2000.

62. Pauline BEAUDIN, «Un processus de conception en spirale qui conjugue fond et forme», *Métissages racontée par ses artisans*, catalogue d’exposition, Québec, Musée de la Civilisation, 2001, p. 21.

avait pu observer les répétitions qui avaient précédé la première montréalaise de *Zulu time*, une expérience dont il avait rendu compte dans un article aux allures de journal de bord paru dans les *Cahiers de théâtre Jeu*. Il est important de souligner que Fouquet y livre ses propres impressions et qu'il ne parle pas au nom de l'équipe de création. Toutefois, ses observations sont d'une grande valeur pour aider à comprendre l'action et l'imagerie du spectacle. Ce que Fouquet décrit dans son article, c'est un spectacle qui en vient finalement à trouver son fil conducteur. « J'ai pu voir surgir les fils reliant entre eux tous les éléments du spectacle, voir naître littéralement le propos », écrit-il. Selon lui, Lepage avait eu un trait d'intuition deux jours à peine avant le début des représentations à Montréal :

Lepage constate un creux dans le milieu du spectacle, au moment où l'on « suit les archétypes » (le musulman, le Zoulou, le golfeur, le singe...) [...] On fait ainsi le récapitulatif de ce qui reste à modifier [...] avec une aisance nouvelle, car le spectacle est désormais perçu dans son intégralité⁶³.

Le commentaire cité par Fouquet montre que, pour Lepage, le caractère récurrent de figures thématiques, au fil du spectacle, était un élément-clé de sa capacité potentielle à communiquer son propos aux spectateurs. Ce point de vue se retrouvait bien loin de la vision originale du spectacle, mais il le replaçait possiblement dans une zone de confort créatif plus familière, après un processus difficile et des critiques défavorables. Lepage, en qualifiant ces figures d'« archétypes », invoquait le concept jungien d'un réservoir d'images et de figures faisant partie de l'inconscient collectif et reconnu dans toutes les cultures. Ce concept a toutefois été critiqué à cause de ses préjugés universalistes et de sa tendance à s'appuyer sur des affects et des réactions subjectives, plutôt que sur une analyse objective⁶⁴. L'invocation du concept d'archétypes vient prolonger la tendance universaliste déjà présente dans une bonne partie de l'œuvre de Lepage : les réactions suscitées par le spectacle devaient toutefois révéler à quel point ces images étaient potentiellement discordantes et exemptes de signifiants consensuels.

+ + +

63. Ludovic FOUQUET, « Notes de répétitions de *Zulu time* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 107, 2003, p. 163, 168.

64. Voir James BAIRD, « Jungian Psychology in Criticism: Theoretical Problems », James STRELKA [dir.], *Literary Criticism and Psychology*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1976 ; Jos VON MEURS et John KIDD, *Jungian Literary Criticism 1920-1980*, Metuchen, Scarecrow Press, 1988.

LE VRAI MONDE ?

Dans l'ensemble, les tableaux de la version montréalaise de *Zulu time* offraient une série d'impressions sur la vie et les voyages contemporains. Dans «Echo», par exemple, une femme enceinte passait à l'échographie, tandis que, à l'autre bout de la scène, une contorsionniste se mouvait à l'intérieur d'une sphère blanche flexible qui en venait à éclater, créant une représentation poétique et métaphorique de la naissance en tant que voyage vers la vie. «Juliet» et «Romeo» offraient des représentations tragicomiques de l'accouplement humain, tandis que «Hotel» et «November» présentaient des regards plus sérieux sur l'anomie et la violence du monde urbain. «Delta» et «X-Ray» parodiaient des facettes du monde de l'aviation, tandis que «Kilo» décrivait un attentat terroriste. «Foxtrot» et «Whisky» se présentaient comme des numéros de cabaret musical classiques, tandis que «Tango» renversait les perspectives en étant joué par trois acteurs/musiciens offrant leur numéro en étant suspendus la tête en bas.

Au fil de ces images, on retrouvait diverses représentations de personnes d'origines ethniques non blanches, dont la présence devait susciter des réponses très différentes selon les commentateurs. À cause de la forme du spectacle, les possibilités de développer les personnages étaient limitées: le dialogue étant pratiquement inexistant, la troupe devait s'appuyer sur l'apparence, le costume et le comportement. La majorité des participants représentaient des participants privilégiés du monde mondialisé contemporain: des pilotes, des agents de bord, des passagers d'avions, pour la plupart habillés en vêtements professionnels à la mode. Comme pour plusieurs spectacles précédents de Lepage, bien que le metteur en scène ait eu l'intention de former une équipe de création internationale et diversifiée, la majorité de la troupe était constituée de Québécois blancs. Neuf des dix membres de la troupe de *Zulu time* étaient blancs (l'autre, Jacinto, est de teint basané et d'origine péruvienne). Du coup, les habitants privilégiés de son monde aéroportuaire étaient presque tous blancs. Le spectacle comptait bien quelques personnages non blancs, joués par des acteurs blancs costumés pour ne pas le paraître. Le public voyait donc sur scène un groupe d'acteurs blancs se costumer pour jouer des personnages d'autres origines. Puisqu'il n'y avait pas d'acteurs non blancs pour se déguiser de la sorte en blancs, les normes entourant la représentation des Blancs étaient laissées en plan.

Presque toutes les représentations des non-Blancs montraient des personnages en position d'infériorité par rapport aux personnages blancs. Des personnages de femmes provenant apparemment du Moyen-Orient ou du sous-continent indien étaient placés dans des rôles de servitude et

d'assujettissement, par exemple une femme en sari passant l'aspirateur sur la scène. Dans «Yankee», une femme en burka chantait une mélodie plaintive en tirant de l'eau d'un puits, tandis que les images des bombardements de Bagdad pendant la guerre du Golfe de 1991 étaient projetées sur des écrans vidéo. Une des images les plus saisissantes du spectacle, dans le tableau intitulé «India», était l'apparition à l'écran d'un texte citant le fait que le six milliardième habitant de la planète naîtrait de notre vivant et qu'elle serait une femme indienne. À l'écran, une immense photographie d'une femme indienne apparaissait ensuite et devenait l'instrument d'un percussionniste blanc. Chaque fois qu'il frappait ses percussions électroniques, l'image de la femme ouvrait la bouche et parlait : à mesure qu'il accélérail le rythme et l'intensité de ses percussions, les syllabes de la femme se transformaient en une sorte de rap saccadé. La technologie ne manquait pas d'impressionner, et il semble clair que les créateurs de la pièce voyaient dans ce tableau une image positive de métissage culturel : l'image de ce rap indien sur une musique de pointe avait quelque chose d'optimiste et de festif. Toutefois, l'image évoquait bien involontairement la question qui donne son titre à un article de Gayatri Spivak : «Can the Subaltern Speak ? ». Selon Spivak, les femmes indiennes font face à une double restriction qui les empêchent de prendre leur place dans la société contemporaine : la culture patriarcale indienne et la culture progressiste occidentale, qui présentent toutes deux ces femmes comme des victimes⁶⁵. L'image d'«India» rejoint l'analyse de Spivak. La subalterne avait pris la parole, mais pas d'elle-même ni sur elle-même : elle se trouvait manipulée par un homme blanc qui lui faisait dire des sons sans sens précis, communicant du coup une vision du monde dont les caractères distincts et les différences sont en voie d'être effacées.

Dans *Zulu time*, l'évocation la plus provocatrice des différences ethniques se situe dans sa seule représentation d'un homme noir. Le personnage en question était un comédien blanc (Marco Poulin) arborant un maquillage corporel noir et portant le costume traditionnel d'un guerrier zoulou, avec couvre-chef, torse nu, lance et bouclier. Le costume fait écho à celui des indigènes dans un film britannique de 1964, *Zulu*, connu avant tout pour le premier rôle important de Michael Caine au grand écran, et aussi pour ce qu'un historien du cinéma a qualifié de conservatisme racial douteux⁶⁶. Le

+ + +

65. Voir Gayatri SPIVAK, «Can the Subaltern Speak ? », Cary NELSON et Lawrence GROSSBERG [dir.], *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988.

66. Traduction de : «dubious [...] racial conservatism» (Jim PINES, *Blacks in Films. A Survey of Racial Themes and Images in the American Film*, Londres, Studio Vista, 1975, p. 78 et suivantes).

film s'inspire d'un fait vécu durant la guerre zouloue de 1879, alors qu'une garnison britannique de moins de 200 hommes avait réussi à repousser l'attaque de milliers de Zoulous. Une scène du film où l'on voit le commandant d'un bataillon britannique crier plusieurs fois « feu ! », tandis que des hordes de Zoulous tombent sous la mitraille, était présentée comme une projection à bord d'un avion, dans une des premières scènes de transport aérien de *Zulu time*. Poulin apparaissait une première fois en Zoulou dans le numéro intitulé « Mike » : debout devant un microphone, il l'examinait d'un regard interrogateur, l'objet lui étant très clairement inconnu. Il le soulevait et le tenait à bout de bras comme une lance, provoquant un puissant retour de son et un désagrément considérable aux personnes environnantes. Il réapparaissait par la suite dans le tout dernier numéro de la pièce, « Zulu », où il entraînait toute la troupe, dont les membres étaient pour la plupart habillés en pilotes et en agentes de bord, dans l'interprétation d'une chanson bantoue et d'une danse africaine qui se transformait ensuite en une scène de discothèque contemporaine sur fond de musique techno.

LE ZOULOU À L'HEURE COLONIALE

Le personnage du Zoulou allait devenir le sujet de vives discussions à propos du spectacle, parce qu'il s'alignait très clairement avec le stéréotype du « bon sauvage » – un personnage enfantin mais vertueux qui est à la fois curieux des façons de faire des étrangers, mais aussi incapable de les confronter. Le point de vue critique sur le bon sauvage en tant que personnage issu du racisme et de l'exotisme est fortement ancré dans la critique littéraire : comme Barthes l'explique, représenter un homme noir – ou toute autre figure d'altérité – en tant que figure d'abord effrayante puis domestiquée constitue un moyen de limiter son pouvoir :

Comment assimiler le Nègre, le Russe ? Il y a ici une figure de secours : l'exotisme. L'Autre devient pur objet, spectacle, guignol : relégué aux confins de l'humanité, il n'attende plus à la sécurité du chez-soi. Ceci est surtout une figure petite-bourgeoise⁶⁷.

Ces représentations exotiques deviennent le prolongement de ce qu'Abdul R. JanMohamed a qualifié d'« économie manichéenne des textes colonialistes » qui transforme « la différence raciale en une différence morale, voire métaphysique », indépendamment de la considération offerte à cet Autre racial en

+ + +

67. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 226.



Le Zoulou (photo : Ludovic Fouquet)

tant que figure inférieure ou supérieure à la culture dominante⁶⁸. Le commentaire de Lepage, cité par Fouquet, selon lequel le Zoulou représente un «archétype» indique qu'il était conscient de mettre en scène une représentation toute faite. Il est possible que l'évocation du personnage par Lepage fût faite avec ironie et en connaissance de cause. En d'autres termes, puisqu'il s'agit d'un stéréotype si connu et si clairement défini, Lepage considérait qu'il pouvait l'insérer dans la pièce comme une sorte de raccourci représentationnel à placer aux côtés des autres figures d'archétypes du spectacle, en supposant que le public saurait qu'il ne devait pas prendre ces représentations trop au sérieux. Toutefois, des problèmes virent le jour parce que certains spectateurs furent incapables de faire la distinction entre la représentation proposée et les signifiants négatifs qui y sont associés, et qu'ils prirent le personnage en considérant ce qu'il disait, à leur avis, à propos des relations de pouvoir réelles entre les différents groupes ethniques. Pour certains commentateurs issus d'origines immigrantes ou anglophones, la représentation du Zoulou de *Zulu time* venait endosser les relations de pouvoir que le spectacle semblait mettre de l'avant. Pour Rahul Varma, le personnage du Zoulou faisait partie d'une «collection de manières d'imaginer l'Autre» qui en disait plus sur «l'ensemble des convictions et des fantasmes de Lepage que sur la culture véritable des peuples dont il fait le portrait⁶⁹». Alan Conter, du *Globe and Mail*, déclarait que le spectacle «s'essaie au pastiche culturel – et c'est le plus souvent gênant, parfois même douloureux», au point de se demander «à quoi Lepage pensait-il ?⁷⁰»

Ce qui était encore plus troublant pour Varma et pour certains autres commentateurs se situait dans les liens que le spectacle semblait établir entre le Zoulou et les singes. Pour Kate Bligh, la mise en scène encourageait le public à établir des liens entre le Zoulou et le singe joué par Jacinto : celui-ci entrait en scène lors du tableau «Oscar» et allait se retrouver debout au microphone où se trouvait précédemment le Zoulou :

Le singe et le Zoulou partagent la même position et la même gestuelle sur scène. Il s'agit là d'un ensemble d'associations qui n'ont pas été clarifiées ou contextualisées, et dont l'interprétation me trouble encore

+ + +

68. Traductions de : «*manichean economy of colonialist texts*»; «*racial difference into moral and even metaphysical difference*» (Abdul R. JANMOHAMED, «The Economy of Manichean Allegory. The Function of Racial Difference in Colonial Literature», *Critical Inquiry*, n° 12, 1987, p. 61).

69. Traductions de : «*collection of constructed images of the Other*»; «*Lepage's expanded beliefs and fantasies than the actual cultures and people he depicts*» (Rahul VARMA, «Robert Lepage's *Zulu time*. A Dehumanizing Show», *alt.theatre*, vol. 2, n° 4, p. 5).

70. Traductions de : «*dabbles in cultural pastiche – most of it embarrassing, some of it painful*»; «*[w]hat was [Lepage] thinking?*» (Alan CONTER, «Beating the African Drum Ever So Tangentially», *The Globe and Mail*, 27 juin 2002).

[...] je suppose que je m'attendais à un peu plus de substance ou peut-être à une certaine volonté de guérison culturelle de la part d'un artiste originaire du *pays des nègres blancs*⁷¹.

Les associations d'idées auxquelles Bligh fait allusion sont celles de l'insulte raciale comparant les Noirs aux singes, une idée associée aux premiers pas de l'anthropologie, au XX^e siècle. À cette époque, on tentait de faire valoir la supériorité ou l'infériorité de divers groupes au sein d'une population en les différenciant selon leur apparence et en associant certains groupes aux animaux. Ce type de pensée devint associé à l'aryanisme et à l'eugénisme, et conduisit à la création de la notion de race, que plusieurs présentent aujourd'hui comme une caractérisation artificielle et méritant le discrédit. La référence de Bligh au *pays des nègres blancs* est un clin d'œil au livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, qui comparait le sort des Québécois au sein du Canada à celui des populations noires opprimées dans les autres colonies. Ce que Bligh laisse entendre, c'est qu'en tenant compte d'un rapport historique favorable entre Québécois et populations noires, on se serait attendu à ce qu'un Québécois d'origine francophone comme Robert Lepage fasse preuve d'une plus grande sensibilité relativement à la représentation d'un personnage noir, en évitant de créer un parallèle apparent entre sa présence et celle d'un singe. Pour Varma, les images du Zoulou aux prises avec la technologie contemporaine, la femme en costume de singe et la vidéo de Gabriel apprenant à un singe à jouer des claviers « témoignent d'une vision coloniale, celle de l'homme blanc qui n'est toujours pas libéré de son désir paternaliste de civiliser les autres – l'animal, la femme, les indigènes⁷² ». Il est difficile de croire que les créateurs de *Zulu time* aient pu entièrement ignorer les précédents historiques troublants au chapitre des associations entre les singes et les Noirs, aujourd'hui considérées comme problématiques et désuètes. À cause de l'ambiguïté générale du spectacle, au chapitre de la cohérence, il était difficile de dire si les images étaient bel et bien liées. Profitant d'un point de vue de proximité sur le processus de création, Fouquet a écrit que, selon sa compréhension, les images du singe et du Zoulou étaient liées de façon thématique:

+ + +

71. « *The monkey and the Zulu shared stage position and gesture. There was a pattern, a pattern of associations that were not clarified or contextualised and whose interpretation is still troubling to me [...] I guess I just expected some more meaningful association-creation or cultural curation from an artist from le pays des nègres blancs* » (Kate BLIGH, « *Zulu time* », *Canadian Theatre Review*, n° 112, 2002, p. 72).

72. Traduction de : « *demonstrate a colonial mindset, one that hasn't yet freed the white man from a paternalistic desire to civilise others – the animal, the woman, and the natives* » (Rahul VARMA, *op. cit.*, p. 6).

[...] la présence du Zoulou comme celle du singe Oscar, ou des singes bonobos d'un documentaire signé Peter Gabriel, s'imposent comme constituants d'une réflexion sur la nature, l'animalité, l'intelligence animale face au monde des machines et de nos solitudes⁷³.

Ce commentaire peut être éclairé par le travail que Lepage et Gabriel effectuaient, séparément et ensemble, sur l'intelligence animale et les liens entre les humains et les animaux. Il semble probable qu'ils aient considéré la présentation d'images d'humains en compagnie de singes comme un geste positif, inclusif et même progressiste. Ils auraient également pu considérer que le fait d'inclure un gag (une personne en costume de singe) ajoutait un caractère entendu et satirique à la performance.

De son côté, Bernatchez laissait toutefois entendre que, selon lui, les images du singe et de l'homme noir n'étaient pas liées, et affirmait que le lien établi par Varma entre ces images était la preuve de la relation trouble qu'entretient cet écrivain avec le pouvoir :

[Ex Machina a] du mal à comprendre pourquoi [Varma] mentionne les scènes où apparaissent des singes dans les exemples d'images qui [clame-t-il] dénigrent les Africains – suggère-t-il lui-même d'établir une équivalence entre singes et Africains ? [...] pour les artistes participant au spectacle, le guerrier Zoulou est un personnage d'une grande dignité [...] Nous ne sommes donc pas certains de comprendre pourquoi M. Varma attaque aussi violemment Robert Lepage en le traitant de colonialiste. Peut-être M. Varma n'a-t-il pas lui-même entièrement échappé à une sinistre mentalité colonisée ? Quoi qu'il en soit, il semble se complaire dans le statut de victime qu'il s'impose et s'inventer des ennemis imaginaires, tels que nous, des ennemis qu'il est plus pratique d'attaquer car ils sont bien moins menaçants que les véritables racistes, et tous ceux dont les positions sont réellement colonialistes, impérialistes, et militaristes⁷⁴.

+ + +

73. Ludovic FOUQUET, *op. cit.*, p. 166.

74. « [Ex Machina has] trouble understanding why [Varma] includes the scenes involving apes in [what he argues is the production's] derogatory depiction of Africans – does he himself equate Africans with apes ? [...] For the artists involved in the production, the Zulu warrior was seen as a dignified character [...] We thus remain puzzled at the reason why Mr. Varma so aggressively attacks Robert Lepage as a colonialist. Could it be that it is Mr. Varma who has failed to free himself from a sinister, colonized mindset ? It seems to us, in any case, that he prefers to revel in a self-imposed status as victim, and to invent imaginary enemies like us, enemies which are much more practical to attack because they are much less menacing than actual racists, colonialists, imperialists and militarists » (Michel BERNATCHEZ, « In reply to the article "Robert Lepage's Zulu time: A Dehumanizing Show" by Rahul Varma », lettre inédite). Bernatchez avait écrit cette lettre en réponse à la critique de *Zulu time* par Varma, mais ne l'a jamais fait parvenir au magazine qui avait publié la critique, *alt.theatre*. Bernatchez m'a remis cette lettre en novembre 2004 : il était entendu que je m'en servais dans mes recherches. Le recours à cette lettre pourrait avoir un caractère controversé, en ce sens qu'elle pourrait être utilisée comme un moyen de deviner les intentions des

L'amertume qui caractérise les échanges entre le critique et artiste immigrant⁷⁵, d'une part, et le producteur francophone québécois révèle des ressentiments culturels plus profonds: ils s'inscrivent en faux par rapport aux conflits récurrents, au Québec, quant à l'identité de ceux qui peuvent réclamer le statut de colonisé et de victime.

Bernatchez offre par la suite une lecture alternative saisissante de la représentation du Zoulou qui, explique-t-il, loin d'être colonialiste, constitue plutôt une critique du colonialisme au sein de la société contemporaine. La clé qui permet de bien lire la figure du Zoulou tel qu'en lui-même se retrouve dans l'extrait du film *Zulu*, dont les images

illustrent de manière explicite les horreurs du colonialisme et du racisme. Elles sont aussi utilisées parallèlement à d'autres scènes [du spectacle, dans lesquelles] un guerrier zoulou fait fuir un petit groupe de blancs en émettant des bruits terrifiants à l'aide d'un microphone, dans un retournement symbolique où un non-blanc terrorise les occidentaux à l'aide de leur propre technologie. Le public est libre de voir dans cette scène la métaphore d'événements récents, et d'interpréter de manière figurative le massacre historique des guerriers zoulous jusqu'à en faire la cause de ces événements⁷⁶.

Tel que Bernatchez l'explique, l'image du Zoulou brandissant le pied de microphone faisait référence aux événements récents du 11 septembre. Le Zoulou pouvait être vu comme une référence aux extrémistes musulmans terrorisant les Occidentaux avec leur propre technologie, en détournant des avions américains pour les transformer en armes. Tout cela est mis en contexte par la référence au film *Zulu*: du point de vue de Bernatchez, le

+ + +

artistes: Bernatchez s'y fait parfois la «voix» d'Ex Machina pour se porter à la défense du spectacle. Toutefois, il m'a signifié avec insistance qu'il s'agissait d'une réponse personnelle et qu'elle n'avait pas été rédigée en collaboration avec l'ensemble de l'équipe de création. J'y ai donc recours en tant qu'accès privilégié à une lecture particulière des images du spectacle.

75. Né en Inde, Varma a émigré au Canada au début des années 1980. Ses pièces de théâtre ont été créées sur scène et publiées. Depuis 1986, il est directeur du Teesri Duniya Theatre, qu'il décrit comme «une compagnie multiculturelle qui a pour mandat de produire un théâtre social, qui examine les questions de la représentation culturelle et de la diversité au Canada» [«*multicultural company with a mandate to produce socially relevant theatre examining issues of cultural representation and diversity in Canada*»]. Teesri Duniya publie *alt.theatre*, qui a publié la critique de *Zulu time* de Varma (Edward LITTLE, «Biography of Rahul Varma», <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5399> [16 avril 2005]).

76. Traduction de «*are an explicit illustration of the horrors of colonialism and racism. They are also used in parallel with another scene [in the production, in which] a Zulu warrior scares off a handful of white people by generating terrifying sounds with a microphone, a symbolic turning of the tables showing a non-white terrorizing occidentals with their own technology. Audiences were free to interpret this scene as a metaphor of recent events, and to see the historical slaughter of Zulu warriors as a metaphor for the root cause of these recent events*» (Michel BERNATCHEZ, «In reply to the article "Robert Lepage's *Zulu time*: A Dehumanizing Show" by Rahul Varma»).

public aurait été en mesure de comprendre que le film était inclus dans le spectacle dans une perspective critique. Le point de vue procolonial et probritannique du film est tristement célèbre: on y décrit les soldats qui résistèrent à l'attaque des Zoulous comme des héros, sans offrir la possibilité d'une contre-lecture selon laquelle les Zoulous défendaient des terres qui leur avaient été prises par la force. Bernatchez explique l'inclusion du film en tant que référence entendue à un discours culturel daté qui, par sa simple existence, démontre «les horreurs du colonialisme et du racisme⁷⁷». Cette référence a toutefois échappé à plusieurs commentateurs anglophones qui ont plutôt affirmé qu'en incluant le clip, les créateurs du spectacle endossaient le point de vue colonialiste du film. Pour Conter, l'inclusion de *Zulu* « n'est pas tant un hybride culturel qu'une maladroite appropriation⁷⁸ ». Bligh décrit la scène projetée comme représentant « une bataille opposant des centaines de guerriers zoulous (une foule sans visages) et un bataillon de [...] fusiliers gallois, entrecoupée de gros-plans de leurs fiers profils où se laisse deviner une émotion difficilement contenue⁷⁹ », ce qui laisse entendre qu'elle considèrerait que la représentation héroïque des Britanniques devait être prise au premier degré.

Bernatchez décrit donc le spectacle comme une vaste critique de l'impérialisme occidental, établissant un lien continu de l'ère impériale du XIX^e siècle au conflit contemporain entre le monde musulman et l'Occident, avec à sa tête les États-Unis. Rien dans le spectacle ne vient établir un lien dramaturgique ou symbolique entre le Zoulou et les terroristes du 11 septembre 2001, qui ne sont pas représentés littéralement sur scène, mais simplement évoqués par l'image d'un poseur de bombes musulman dans la vignette « Kilo » (dont l'histoire ne rejoint pas exactement celle des terroristes du 11 septembre, qui sont montés à bord des avions en habits de tous les jours, tandis que le musulman de « Kilo » est habillé en pilote). La lecture offerte par Bernatchez présuppose l'existence d'une communauté interprétative qui comprend l'actuelle mondialisation à l'américaine comme une force impérialiste qui perpétue les inégalités de pouvoir et l'oppression des populations subalternes (et largement non blanches). Cependant, elle ne verrait pas de problème dans le fait que des populations non blanches (les Noirs et les musulmans) échangent de rôles dans le contexte du spectacle. Il s'agit

+ + +

77. Traduction de : « *the horrors of colonialism and racism* » (*ibid.*).

78. Traduction de : « *isn't so much a cultural hybrid as awkward appropriation* » (Alan CONTER, *op. cit.*).

79. Traduction de : « *a battle between hundreds of Zulu warriors (a faceless mass) and a battalion of [...] Welsh fusiliers, which included lingering close-ups of their noble profiles and barely-suppressed emotions* » (Kate BLIGH, *op. cit.*).

d'une lecture complexe qui présente *Zulu time* comme une œuvre socialement et politiquement progressiste, mais il est à noter qu'un seul autre commentateur a présenté une interprétation pouvant y ressembler jusqu'à un certain point. Or, celui-ci – Don Shewey – avait interviewé Lepage et Gabriel pour un reportage du *New York Times* à propos du spectacle et avait donc eu un accès privilégié à leur vision du spectacle. Pour Shewey, les concepteurs du spectacle exploitaient à bon escient la convention permettant d'utiliser des acteurs dans des rôles multiples, ainsi que la notion d'intermédialité, pour créer un commentaire ironique sur les relations interculturelles dans notre monde mondialisé:

Un chanteur de cabaret se métamorphose en guerrier zoulou dont le maquillage, la lance et le bouclier sont ceux déjà aperçus dans le ridicule petit film colonialiste projeté en vol. Cette image, qui reprend le cliché réconfortant que « nous sommes tous liés » et qui critique ce cliché, suggère aussi que nous portons tous, en nous, une conception culturelle de l'autre à demi-digérée et déformée par les médias⁸⁰.

Shewey s'investit de la sorte d'un regard entendu qui parvient à interpréter le Zoulou à la fois comme stéréotype et comme déconstruction dudit stéréotype, malgré que même des personnes appartenant à la communauté discursive de Lepage ne partagent pas une lecture similaire du personnage. Peu de commentateurs francophones firent mention de la représentation des personnages non blancs ou des animaux, et ceux qui le firent les interprétèrent comme des figures modérément ironiques ou représentatives de la vision globale du métissage offerte par le spectacle. Pour Jean St-Hilaire, du *Soleil*, le spectacle présentait l'aéroport comme un espace où « [...] nature et culture, animalité et humanité et techniques – pour ne pas dire armes – primitives et technologies modernes se choquent en s'hybridant parfois⁸¹ ». Dans *Le Devoir*, Hervé Guay mettait pour sa part l'accent sur « Kilo », où une Occidentale s'habillait en musulmane et un musulman en Occidental, en soulignant qu'il ne s'agit pas d'une célébration du métissage, mais bien d'un commentaire ironique sur ce concept:

Non sans ironie [...] Lepage montre une Occidentale qui se couvre d'une burka afin de passer en douce de la cocaïne alors qu'un musul-

+ + +

80. « [A] lounge singer morphs into a Zulu warrior wearing the same makeup and carrying the same spear and shield we've seen in a corny colonialist in-flight movie – an image that contains both the comforting cliché that 'we're all connected' and a critique of that cliché, suggesting that we also carry around partially-digested, media-distorted understandings of one another's culture » (Don SHEWEY, « Set Your Watch to Now: Robert Lepage's *Zulu time* », *American Theatre*, septembre 2002).

81. Jean ST-HILAIRE, « *Zulu time*: La planète des solitudes », *Le Soleil*, 28 juin 2002.

man porte l'uniforme et la valise d'un pilote de ligne dans le but de faire sauter l'avion dans lequel il prend place⁸².

Guay semble donc interpréter ce numéro comme un commentaire sur la montée du fondamentalisme et du profilage racial dans la foulée du 11 septembre, en montrant que les apparences sont trompeuses et qu'une personne dont l'apparence immédiate est celle d'un musulman ou d'un Occidental peut se révéler être tout à fait autre. Bien qu'ils approchent la matière dramatique de façon différente, St-Hilaire et Guay partagent un préjugé universaliste voulant que les humains, malgré leurs différences, soient profondément liés par leur humanité⁸³. Dans l'ensemble, les réactions divergentes à la matière du spectacle – le fait qu'on l'ait vu à la fois comme colonialiste et anticolonialiste, raciste et progressiste – indiquent à quel point les communautés présentes au Québec sont loin d'un point de vue partagé et universel sur les questions liées au pouvoir, à la différence et à la représentation.

Comme mentionné précédemment, *Zulu time* n'a pas obtenu le succès de certaines autres productions récentes comme *La face cachée de la lune* et *Le projet Andersen*, qui ont bénéficié d'une critique élogieuse et ont fait l'objet de longues tournées et de longues diffusions au Québec. Malgré l'investissement financier considérable et le travail de création approfondi que Lepage et son équipe y ont consacré, *Zulu time* n'a eu droit à aucune autre diffusion après sa présentation de 2002 au Festival de jazz de Montréal. Des raisons qui peuvent expliquer son insuccès ont été évoquées ici, notamment certains manques au chapitre de l'esthétique et de la cohérence, comparativement à d'autres spectacles de Lepage. Le fait que la présentation du spectacle à Montréal ait eu lieu dans les lendemains immédiats du 11 septembre n'a certainement pas joué en sa faveur: des représentations mettant l'accent sur des personnages non blancs étaient vues comme particulièrement sensibles, à un moment où les différences « raciales » faisaient l'objet d'une conscience accrue. Ces préoccupations ne sont pas nécessairement liées aux cultures des créateurs ou des spectateurs et pourraient vraisemblablement être qualifiées de « globales ». La réaction à la représentation de la différence offerte par le spectacle était toutefois, comme je l'ai expliqué plus tôt,

+ + +

82. Hervé GUAY, « Pantomime en l'air », *Le Devoir*, 27 juin 2002.

83. Guay ne mentionne pas non plus la convention faisant que les acteurs blancs jouent les personnages non blancs, une convention qui, semble-t-il, affaiblit la capacité de la scène à démontrer le caractère superficiel de la différence. Il est possible que Guay y ait vu une ironie additionnelle, en ce sens que la scène démontrait à quel point le caractère ethnique peut être porté (ou enlevé) comme un simple costume.

intimement liée au contexte local de production ou de diffusion. La présente analyse avait pour but de mettre en contexte les représentations offertes par *Zulu time*, dans l'espoir de démontrer la pertinence et l'importance de situer l'analyse du travail de Lepage dans les discussions de plus en plus nombreuses à propos des questions liées à la différence au Québec. Malgré leur caractère inconfortable, de telles controverses démontrent de diverses façons comment le théâtre – et même un théâtre qui fait le tour du monde – demeure toujours, au moins en partie, un art local.