

## Notes de répétitions de *Zulu Time* L'accélération en ligne droite

Ludovic Fouquet

Numéro 107 (2), 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26179ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Fouquet, L. (2003). Notes de répétitions de *Zulu Time* : l'accélération en ligne droite. *Jeu*, (107), 163–168.

# Notes de répétitions de *Zulu Time*

## L'accélération en ligne droite

Le 21 juin 2002, Robert Lepage proposait à l'Usine C la dernière version de *Zulu Time*, cabaret technologique sur fond d'aéroport. Ce spectacle créé en 1999 a bénéficié, comme il est de coutume chez Lepage, de plusieurs phases de travail tant au Québec qu'en France. La dernière version aurait dû se jouer à New York en septembre 2001. Brutalement interrompues, les répétitions ne furent reprises qu'en février 2002 à la Caserne, avec Peter Gabriel, qui a collaboré à la conception du spectacle et à certaines bandes sonores. Le Festival de Jazz de Montréal fut un cadre idéal et salvateur pour cet « énorme vaisseau », expérience scénique et technologique inadaptée aux réseaux habituels de diffusion. À Montréal, du 6 au 20 juin, dix jours de répétitions (hors temps de montage) furent consacrés non seulement à la redécouverte du matériau déjà mis en place, mais surtout à l'exploration de nouvelles pistes, excroissances quasi organiques d'un matériau premier. La relation avec le matériau déjà mis au point dans les versions précédentes est particulière puisqu'il ne s'agit que très rarement de reprise *en bloc*, mais bien de réévaluation, d'expérimentation de nouvelles phrases agencées à partir d'un même vocabulaire.

L'observation que j'ai menée du 10 au 20 juin 2002 fut l'occasion de vérifier comment évolue le matériau lepagien, comment d'une fable plutôt pauvre, juxtaposant des tableaux à la symbolique forte, on est passé à un spectacle dense chargé d'humanité et d'émotion. J'ai pu voir surgir les fils reliant entre eux tous les éléments du spectacle, voire naître littéralement le propos.

### 10 juin

Lors de ma première répétition, je constate que la structure scénique n'a apparemment pas changé : les passerelles sont identiques, mais les tours sont dorénavant flanquées d'armatures de sécurité – un accident survenu quelques jours auparavant a entraîné une réévaluation de tout le dispositif et de son utilisation comme l'embauche de deux spécialistes des structures circassiennes et des accroches de sécurité pour acrobates. La seule modification évidente est l'ajout de cercles de verre dépoli au-dessus des projecteurs qui bordent le bas de la structure, faisant de la scène une piste d'atterrissage balisée ou recréant les hublots d'un avion, lorsqu'une cabine est reconstituée. Certains projecteurs fixés sur le bas des deux tours sont désossés, afin de jouer avec l'aspect technologique de leurs composants. Par la suite, je découvrirai un écran à plasma (tour à tour écran d'avion, écran d'échographie) et des accessoires

nouveaux pour les scènes inédites. Mais, d'un point de vue matériel, il y a peu de changements. Ce soir-là, on redécouvre le ballet des passerelles montantes et descendantes, puis l'enchaînement avec la première séquence dans un cabaret. Les passerelles, lors de leur dernier mouvement ascendant, agissent comme un rideau et dévoilent un chanteur (Rick Miller s'est glissé entre les deux ponts métalliques). Il s'agit de régler l'enchaînement sonore depuis les bruits d'aéroport jusqu'à la voix éraillée du chanteur. En ces premiers jours, on cherche à se réapproprier la structure scénique, d'où les manipulations des passerelles et de stores (qui ferment les tours sur leur façade intérieure, intervenant aussi comme des rideaux). Le temps est aussi propice à des essais en tous sens : ce qui est remarquable dans cette dernière période, c'est que malgré l'urgence l'approche est encore très libre. On fixe une caméra sur le chariot d'une hôtesse, on introduit un nouveau numéro de contorsionniste. Un personnage comme le Zoulou traverse tout le spectacle : il fut introduit lors des répétitions de février 2002. Il permet alors d'explorer tout un plan tribal, ethnique, contenu dans le terme « zulu » et encore inexploré dans ce spectacle. Littéralement, le Zoulou surgit dans l'aéroport et se confronte à d'autres mondes.

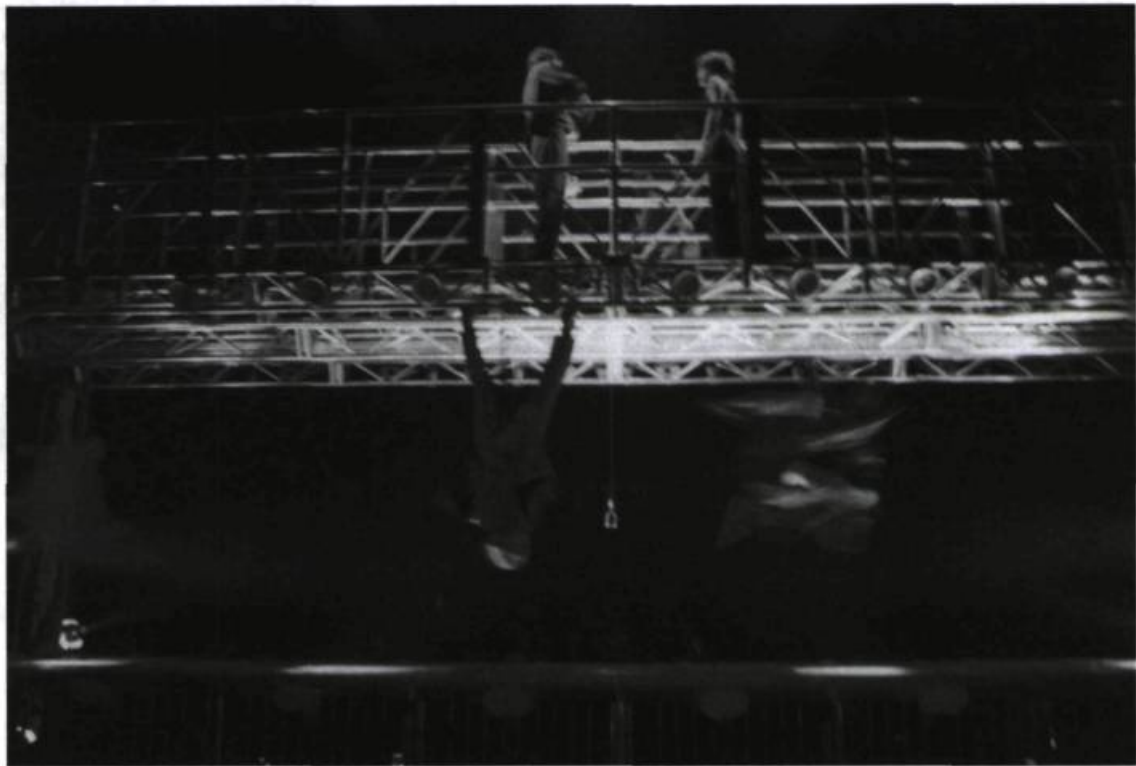
### 11 juin

La répétition commence avec un travail de danse puis de chant zoulou, qui seront régulièrement repris jusqu'à devenir l'ouverture et la fermeture du spectacle. Comme dans *la Géométrie des miracles*, ce travail d'entraînement vocal et chorégraphique est aussi une manière de *souder* le groupe des interprètes et pourra être exploité dans le spectacle. Peu à peu des séquences sont reprises – même si pour certaines, il ne subsiste qu'une trace vidéo assez sommaire –, avec parfois de nouveaux interprètes. C'est ce jour, notamment, qu'arrive Alain Gauthier pour un remplacement au pied levé. Il se retrouve à faire un fox-trot à trois, puis un tableau muet dans lequel il doit jouer au golf. Gauthier reprend le rôle de l'acteur blessé, qui remplaçait lui-même Rodrigue Proteau ! Il est notable que, même s'il s'agit de la reprise d'un rôle, c'est dans son propre répertoire que Gauthier va puiser pour incarner ces figures déjà créées (étant acrobate multidisciplinaire, trampoliniste, l'approche sera donc très physique). À partir de ce jour, le travail ne concerne plus simplement l'évolution de la fable ou la justification des personnages, mais, à l'intérieur même du spectacle, le passage d'un personnage à un autre pour un même interprète. Le gros des répétitions consistera en effet à travailler les enchaînements de tableaux, donc les changements scéniques et les changements de costumes. Tous auront conscience qu'il faut apprivoiser le dispositif scénique, et faire tenir dans cette structure toutes les images, toutes les scènes, un peu à la manière d'un castelet étroit et petit dans lequel on aurait à faire entrer de nombreuses toiles peintes, de multiples marionnettes et accessoires pour créer des tableaux sans cesse changeants. Ce n'est donc pas tant une cohérence narrative, mais bien scénique – il faudrait même dire intra-scénique – qui régit cette période de répétition.

La donnée terroriste présente dans les précédentes versions est désormais rejointe par l'actualité. On introduit des terroristes musulmans, des femmes en burka, des prières. Dans le tableau « Kilo », un terroriste barbu prépare sa bombe et son costume de pilote dans une chambre d'hôtel, alors que l'on voit une trafiquante de drogue remplir ses sachets, dans une chambre contiguë. Tous deux transforment leur apparence dans un tableau qui joue aussi du miroir. On enchaîne cette scène plusieurs fois afin



de trouver le bon tempo – de même qu'on essaiera diverses actions : prière, changement de costumes à vue...). Pendant que se préparent les accessoires d'une scène de cafétéria, Lepage dirige une séquence musicale qui voit la rencontre d'une musique techno (mixée depuis le haut d'une des tours), d'une voix aux sonorités indiennes, d'un batteur, d'un violon et d'un violoncelle (sur les passerelles ou sur les tours). Lepage règle le passage de divers personnages sur ou sous les passerelles. Cette ren-



Répétition de *Zulu Time*,  
juin 2002 (Ex Machina).  
Photo: Ludovic Fouquet.

contre sonore improbable pourrait être l'emblème même du spectacle : fruit du croisement de diverses cultures – et symboliquement les interprètes sur les passerelles sont regroupés autour d'un micro, suspendus comme les quatre points cardinaux autour du globe terrestre –, elle oblige à la rencontre inédite. Il est alors très symbolique qu'un musicien dise : « On essaiera de s'accorder. » Tout ce spectacle, qui rassemble des interprètes d'origines artistiques (cirque, théâtre, musique) et civiques fort diverses, mais aussi des personnages de toutes nationalités, n'est qu'une tentative de croisement à l'échelle planétaire, permise par la référence aux aéroports et aux contacts (ou l'absence de contact) qu'ils induisent.

## 12 juin

On essaie encore beaucoup de choses, notamment dans la manière d'affiner une proposition. Entre le 12 et le 15 juin, certaines scènes sont reprises quotidiennement jusqu'à trouver un équilibre – que ce soit un *timing*, une justification narrative, des déplacements, voire une potentialité d'enchaînement avec une autre séquence : les

chambres d'hôtel, la cabine d'avion, le numéro de contorsionniste dans une bulle de latex, le Zoulou découvrant un micro sur pied. Pour ce dernier, il y a recherche sans encore connaître la nécessité d'une telle scène et sans s'inquiéter de la « justification réaliste » d'une telle présence – ça n'est que plus tard que la présence du Zoulou, comme celle du singe Oscar, ou des singes bonobos d'un documentaire signé Peter Gabriel, s'imposeront comme constituants d'une réflexion sur la nature, l'animalité, l'intelligence animale face au monde des machines et de nos solitudes.



Le soir, on teste de nombreux tableaux, particulièrement ceux avec la contorsionniste (Jinny Jacinto). L'évolution est remarquable : la proposition relève alors moins du music-hall, mais s'intègre parfaitement dans la fable, donnée physique, onirique, voire plastique. Jinny est le fantasme de cet homme seul dans sa chambre d'hôtel, féminité tourbillonnant autour de lui et disparaissant avant qu'il ne puisse la saisir (au sens conceptuel comme physique). Dans sa bulle, elle devient un étrange fœtus adulte, raccourci saisissant, alors qu'une échographie se joue dans une des tours du dispositif. La disponibilité des interprètes est manifeste, qu'ils interviennent dans leur « catégorie » propre (musique, cirque, théâtre...) ou qu'ils s'essaient à de nouveaux modes d'expression : cela n'est pas nouveau chez Lepage. Une fois encore, chaque interprète est invité à participer comme protagoniste de la fable. Il ne s'agit pas uniquement de figuration, même si souvent de nombreuses scènes requièrent une *simple* présence physique. Et cela ne sera pas évident pour tous, car pour certains il s'agit de la première expérience scénique en tant que « comédien » – ce qui marque aussi une limite à ce travail d'interprétation.

### 13 juin

Au fur et à mesure que chaque tableau est découvert ou retravaillé, les liaisons s'affinent. Lepage, qui a en tête toutes les images, tous les éléments à sa disposition, donne les indications et dirige la composition des tableaux, sans s'inquiéter d'avoir un fil directif narratif précis – pour cela on en reste à l'alphabet international Zoulou, qui donne à chaque tableau sa thématique. Cette composition est souvent fixée par le mouvement des accessoires, ce qui permet ensuite de régler des placements d'acteurs : c'est visuellement que Lepage a besoin de saisir les éléments ; c'est en termes d'efficacité visuelle qu'il modifie le numéro de Jinny, ses mouvements de contorsions dans le ballon devant être visibles pour un public bi-frontal. Lorsque le metteur en scène fixe ce qui se passe dans chaque chambre d'hôtel (dans le tableau du même nom), éclairées en boucle les unes après les autres, sa conduite est alors tout aussi rythmique que visuelle.

Le soir, une suggestion de Lepage permet d'entraîner le potentiel de la présence du Zoulou : placé derrière un store, il apparaît lorsque l'on incline les lamelles. Ce n'est plus le *south band* – comme dans le premier tableau –, mais bien le Zoulou qui surgit devant le chanteur ahuri. On plonge alors dans une autre réalité, « réalité éthylique »





Répétition de *Zulu Time*,  
juin 2002 (Ex Machina).  
Photo: Ludovic Fouquet.

perçue par ce chanteur *imbibé*. Pour le tableau « Delta », atterrissages et décollages sont enchaînés, les passagers sortent et entrent dans la cabine, laissant juste le temps à l'hôtesse de récupérer les verres vides et de se préparer une ligne de coke ! La musique de Peter Gabriel, dont on n'a gardé que la partie instrumentale, contribue à l'émotion de cette scène, amplifiée par l'intervention *live* du violoniste (Jean René). Cette journée de répétition confirme combien c'est dans les enchaînements visuels, les coïncidences, la fluidité que se retrouve la force lepagienne, telle une signature.

#### 14 juin

Le tableau « Delta » est repris afin de régler les mouvements d'envol du dernier décollage. Sur le bruit de moteur, une passerelle monte, entraînant quatre voyageurs, qui écartent les bras tels des avions, se mettent en ligne comme des oiseaux migrateurs ou se pâment à la façon des figures baroques en pleine extase. Le tableau « Juliette » est typique des scènes trop complexes à force de liens logiques, de justifications. On cherche alors à le simplifier en revenant à la situation initiale (on élimine des interventions, on réduit les événements). Tout le monde en week-end !

#### 17 juin

On reprend la tête en bas. Pour « Tango », toute la scène se joue suspendue et voit une bagarre sur fond d'accordéon. La chorégraphie et les mouvements de lutte sont travaillés. Les enchaînements sont progressivement rodés, ce qui met notamment en valeur des oppositions d'espace constantes, jouant du plein et du vide, de la surface et du creux.

#### 18 juin

Suivant les jours, le Zoulou est juste dénudé ou barbouillé de boue ou encore maquillé en marron des pieds à la tête ! Aujourd'hui, il devient en plus perchiste, captant les conversations des gens circulant sur les passerelles d'aéroport. Pour faire de la poussière, dans le tableau « Sierra » – malgré la chaleur, un homme tente de jouer au golf –, on a recours à un vieux truc de théâtre : de la farine jetée par un technicien (caché sous la scène) et propulsée par un ventilateur ! Le soir, tous arrivent avec des costumes et des accessoires pour un premier enchaînement des dix premiers tableaux, avec pour objectif la fluidité et le bon déroulement du ballet des techniciens (répartis des deux côtés du dispositif).

#### 19 juin

Une séance de photo retarde le début de la répétition. Le tableau « Hôtel » a été choisi ; nervosité évidente de Jinny qui passe à la casserole ! On ajoute des accessoires nouveaux, on travaille les rencontres musicales et on finit le premier enchaînement, avant d'en refaire un le soir, avec costumes et maquillage. Lepage rassure tout le monde en expliquant que l'on va forcément « accrocher partout », mais qu'il faut

« foncer dedans ». Marco Poulain qui n'a plus le temps de se changer (après son apparition en Zoulou) n'est désormais plus dans la cabine d'avion. On découvre chaque tableau, dans ses couleurs mais aussi en relation avec les numéros d'autres créateurs (séquences vidéo de Granular Synthésis). Les ruptures prennent beaucoup de forces ce soir-là. Lors de la reprise, Lepage constate un creux dans le milieu du spectacle, moment où l'on « suit des archétypes (le musulman, le Zoulou, le golfeur, le singe...) ». Pour le début, avec les voyageurs sur les passerelles, « il faudrait comme sculpter des attitudes ». On fait ainsi le récapitulatif de ce qui reste à modifier (sorties, chute de tableau, placement d'accessoires), avec une aisance nouvelle, car le spectacle est désormais perçu dans son intégralité. Même si tout n'a pas encore été trouvé, *l'objet tient debout* et semble manipulable.

## 20 juin

On précise des attitudes, on change une ambiance sonore – le premier tableau de golf devient ainsi saturé d'une ambiance urbaine stridente, étouffante, particulièrement intéressante dans le cadre gris, dépouillé, de la structure vide aux stores baissés. Pour « Juliette », une erreur d'allumage des suspensions au-dessus des tables du bar permet de découvrir que les caméras qu'elles contiennent proposent une image plus intéressante lorsqu'il y a peu de luminosité. On décide de jouer la scène ainsi. Le soir, on fait un second enchaînement – la première ayant été repoussée d'un soir, en raison du retard causé par l'accident au début des répétitions. Les changements sont maîtrisés (accessoires comme costumes), chaque tableau a pu se développer ; les interprètes ont précisé leur jeu, en intégrant les déplacements. Un tableau comme « Kilo » (le terroriste armant sa bombe dans sa chambre, contiguë à celle de la trafiquante) prend soudain une ampleur magnifique. Le jeu est étagé sur quatre niveaux : sur le plateau, on voit la cabine de l'avion, au-dessus les deux chambres d'hôtel (sur la grosse passerelle), un peu plus haut, sur l'autre passerelle suggérant un couloir, une employée passe l'aspirateur et, dans les deux tours, deux musiciens sont chacun assis au premier étage. Le Zoulou est ce soir paré de tous ses bijoux et accessoires, très réalistes, ce qui, en accroissant le contraste et l'exotisme, renforce sa présence. L'extrait du documentaire de Peter Gabriel sur les singes bonobos apparaît en contraste fort après la scène de tango, tête en bas, qui se clôt sur un coup de feu fatal : rupture énorme, mais il est vrai que le thème des singes a été préparé par le tableau « Oscar », où un singe étonnamment habile et expressif parodie la *stand up comedy* du chanteur de cabaret. Les fils se tissent et des connexions non encore évidentes voient alors le jour. Tous ont l'impression de courir sans trop savoir où, l'équipe fait sa danse zouloue sur les passerelles d'aéroport remises en mouvement et c'est une fois redescendus, démaquillés, qu'ils constateront avec surprise que le spectacle semble prêt, qu'il n'y a plus que quelques heures avant la première et que tout est jouable, mais que surtout ils ont tout en main pour poursuivre. Car, particulièrement chez Lepage, ça n'est pas la veille de la première que tout s'arrête : chaque interprète a les cartes dans ses mains, le jeu a été bien mélangé, maintenant il s'agit de jouer, avec des combinaisons imprévues ; de celles qui remportent la mise et bluffent les spectateurs ! **J**