

Tintin dans la Batcave

Aventures au pays de Robert Lepage, épisodes 4, 5 et 6

Daniel Canty

Volume 52, Number 4 (292), June 2011

À lire (avant de mourir)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Canty, D. (2011). Tintin dans la Batcave : aventures au pays de Robert Lepage, épisodes 4, 5 et 6. *Liberté*, 52(4), 80–96.

TINTIN DANS LA BATCAVE

Aventures au pays de Robert Lepage, épisodes 4, 5 et 6¹

Les épisodes précédents de ce feuilleton ont été publiés dans les livraisons 287 (épisodes 1 et 2) et 288 (épisode 3) de *Liberté*, en février et en juin 2010.

Résumé de l'épisode 3, «La forteresse des années quatre-vingt» : L'auteur, convoqué en entrevue par les associés cinématographiques de Robert Lepage, s'aventure au complexe Ex-Centris de Montréal, fraîchement atterri au milieu du boulevard Saint-Laurent. Dans le hall de ce *mother ship* stylé *nineteen-eighties*, notre Ulysse au sac à dos, de retour d'Anglophonie, évoque le naufrage du cinéma Élysée, ainsi que l'égarement et la dérive du Parallèle et du Café Méliès dans les courants du temps. Ce net penchant pour l'élégie ne dit pas tout. Notre homme parvient aussi à démontrer les artifices de son intelligence à ce trio de sympathiques producteurs spécialisés dans la production de films intitulés en *p*. Ils lui offrent un poste d'hôtelier

1. Daniel Canty tient à remercier Steven Forth pour sa lecture.

pour un drame électronique à la manière grecque, *Hôtel*, qui, virtualité aidant, ne se matérialisera jamais. Qui savait que l'avenir proche réservait aux *p*-producteurs des destins paracinématographiques ? L'intention y était pourtant. Pour sa part, l'auteur rebondit sur la Ouate Coaste, lançant en vain des appels vers l'avenir. Il revient éventuellement à Montréal, où il a accepté un poste au Collège de Maisonneuve, continuant d'y professer sa foi inébranlable en la littérature, un métier difficile à exercer en dehors des écoles. En guise de consolation, les *p*-producteurs l'invitent à la première de *Possible Worlds*, où il côtoie l'élite du moment et contemple mélancoliquement la nature changeante de l'avenir, qui continue obstinément de ressembler au présent.

Épisode 4
SCULPTURE DU TEMPS
(2001, 1997, 1999, 2002)

Quelques mois après la première de *Possible Worlds*, je croise par hasard Bruno Jobin, devant le Faubourg Sainte-Catherine, bien loin d'Ex-Centris, à un pas de l'École de cinéma de l'Université Concordia. J'aime marcher à travers la ville, dans des quartiers qui me ramènent ailleurs. On mange au Faubourg, bien moins cher qu'au Méliès, des plats du monde entier. Les sacs à dos n'y gênent personne. Bruno vante les mérites de cette zone, excentrée du cœur franco-culturel du Plateau. Dans quelques années, il quittera le monde du cinéma pour étudier l'urbanisme.

Pourquoi vous ne m'avez jamais rappelé ? Bruno m'explique que le projet d'*Hôtel* n'aura pas lieu. In Extremis a mis fin à ses activités de production après un nouveau refus de Téléfilm Canada. À chaque carrefour du temps, chaque fois qu'une décision s'accomplit, des pans entiers du désir sont emportés dans le vide. Lors de mon entrevue à Ex-Centris, Bruno m'avait parlé de ce film de vampires, *White Nights*, et de *Tourists*, un thriller sur le trafic international d'organes. Comme ces pièces de Lepage que j'ai manquées, ces films jamais produits, peuplés de vampires et d'agents secrets, stimulent mes conjectures.

Bien que, dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre survive grâce à des projections intimes, imaginer un film non filmé est un acte de pensée bien différent que celui d'imaginer une pièce qu'on n'a pas vue, et qui a tout de même eu lieu. L'existence du film est confinée à l'imaginaire, ou, si on y a accès, à la littérature potentielle du scénario et du traitement, alors que la pièce est inscrite dans la mémoire d'un public, qui continue, à voix haute ou non, de la raconter. Dans l'ontologie des choses à demi existantes, un film invisible appartient encore à l'ordre des images, alors qu'une pièce invisible survit par la parole de ses spectateurs, devenus acteurs d'un drame accompli.

Quelques années plus tard, Téléfilm refusera également de financer l'adaptation de *La trilogie des dragons*, cette grande saga québéco-sino-canadienne qui avait marqué le début du rayonnement international de Robert Lepage. Les fonctionnaires, endiguant le flot circulaire de nos éternels retours, auront choisi de formaliser une opinion répandue sur le cinéma du metteur en scène : laisser au théâtre ce qui appartient au théâtre.

À peu près au même moment, en Nouvelle-Zélande, Peter Jackson prépare, de son côté, le tournage du premier film de la trilogie du *Seigneur des anneaux*, fantaisie transnationale occidentale universelle ou presque, engendrée par les traumatismes d'après-guerre d'un professeur d'Oxford. Leuré par le titre de l'adaptation cinématographique de *La trilogie des dragons*, qui n'a rien à voir avec Tolkien, et exposé par ma fascination à un précieux risque imaginaire, j'ai quitté le comté de Lachine, Québec, pour explorer le vaste monde. J'aime à penser qu'un film de *La trilogie des dragons* eût résonné chez une nouvelle génération de hobbits banlieusards. Robert Lepage dénonce publiquement sa déception institutionnelle, et annonce son exil du cinéma. Gandalf, Prospero, quand reviendrez-vous ? La Terre du Milieu se meurt. Qui ne sait pas que Saruman, en se déclarant plénipotentiaire de la magie publique, ne respectait que son propre plan de carrière ?

Les salariés qui nous font la vie dure s'évanouissent sans laisser de traces. Les trilogies ont seulement besoin de héros pour exister. Aujourd'hui, le réalisateur Pedro Pires a terminé le tournage, avec l'aide de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec, du premier des trois volets de *Lipsynch*, pièce-fleuve de Robert Lepage, alors que ce dernier met en scène, à l'Opéra métropolitain de New York, le cycle du *Ring* de Wagner, inspiration avouée de notre fabulateur d'Oxford.

Bruno aurait souhaité que Robert, qui se spécialise dans l'entretien des réalités parallèles, se concentre plus intensément sur ses films. Un film est un objet, et les objets, dans le théâtre de Lepage, existent en transit, sont sujets à des variations continues. Le cinéma, comme dirait le camarade Andreï, est une sculpture du temps.

Livré à la perméabilité de l'interface et au flot des interactions, *Hôtel* n'était pas du cinéma, plutôt quelque chose qui s'en inspirait, s'en rapprochant, s'en éloignant, dans un mouvement semblable à celui qui affirme et efface notre présence dans l'espace transitoire du Web. *Hôtel* mettait en scène un quasi-objet, en perpétuel changement de phase, qui aurait pu emprunter ses moyens à n'importe quel médium, pour les conjuguer, les déplacer.

Le rideau se lève sur un théâtre des éloignements, où se faufilent, par les trous du temps, des résidants fantômes. L'architecture lumineuse et momentanée d'un mystérieux hôtel apparaît, par la force d'un traumatisme, au cœur du réseau. Ses corridors et ses chambres recueillent la trace de visiteurs invisibles les uns aux autres. Au fond

d'une chambre, quelqu'un est mort. D'autres cherchent pourquoi. D'autres sommeillent et passent. Leurs paroles et leurs pensées allument des lueurs fugaces dans la boîte noire de l'ordinateur.

Un avenir incertain est parfois constructif. Toujours un plaisir, Bruno, nous nous reverrons. Je m'éloigne en songeant que c'est un véritable projet hanté qui m'a valu de rencontrer les producteurs d'*In Extremis. Einstein's Dreams*, « interprétation interactive » d'un roman d'Alan Lightman consacré aux rêveries du jeune Albert Einstein, alors employé au Bureau des brevets de Berne, n'a jamais été publié dans sa forme finale. Depuis sa réalisation, j'ai l'impression de poursuivre le spectre d'une carrière fantôme, dont je n'arrive pas à ressaisir le fil. Parfois, à l'angle d'un des corridors du Collège de Maisonneuve, je devine mon double, s'éclipsant du côté du jardin intérieur, derrière la verdure, par les corridors du temps.

Épisode 5
UN RÊVE D'EINSTEIN
(2001, 1998/1948, 1999/1905, 2002)

Chaque été, depuis mon retour à Montréal, je retourne dans mon passé proche, à Banff, en Alberta. En 2002, j'y participe à *Interactive Screen*, un sommet international annuel sur les nouveaux médias. Voilà trois années que j'y présente, avec la passion d'un utopiste pratique, l'adaptation d'*Einstein's Dreams*.

Un beau soir de 1998, profitant de l'absence de mon producteur, Steven Forth, au Japon, et du tuyau d'une collègue, Angela Pressburger, membre de plein droit — en tant que fille d'Emeric, célèbre scénariste des *Red Shoes* (1948) — de la noblesse cinématographique internationale, et unique employée de notre service des *relations stratégiques*, je *crashe* un cinq à sept chez Téléfilm Canada. L'agente de programme m'informe sur les forces et les faiblesses de mon traitement pour mon « interprétation interactive » d'*Einstein's Dreams*. Le traitement du projet déposé à Téléfilm est l'adaptation d'un essai écrit pour un atelier de littérature américaine à l'Université du Québec à Montréal. Il faut bien se rendre utile à la société. Je retourne au bureau en agent secret et, avec l'aide de Gregory Ronczewski, directeur artistique, transfuge du rideau de fer, j'assemble les documents manquants. Au retour de Steven du Japon, un chèque l'attend sur son bureau. Je dramatise les faits, mais le propos est véridique : toute ressemblance avec des personnes réelles et des événements vécus est plus que fortuite.

Du 14 avril au 28 juin 1999, nous diffusons, par voie du Web, trente épisodes, autant de variations où la forme de l'*interaction* épouse celle du temps. La période de diffusion correspond aux trois mois de « l'année miracle » d'Albert Einstein, 1905, alors qu'il s'achemine, dans ses heures creuses au Bureau des brevets de Berne, vers la formulation de la relativité restreinte, une théorie physique du temps. Entre-temps, Einstein signe des essais sur le mouvement brownien et l'effet photoélectrique, qui sont au fondement de la physique contemporaine.

Le site Web sert de programme, au sens théâtral du terme, à l'expérience, nous illuminant, relativement parlant, sur les personnages, les actions et les lieux du récit. Alors qu'Einstein chemine en pensée de rêverie en rêverie, des figures, rescapées d'anciennes photographies, se détachent du chœur spectral des citoyens. Leurs

dramuscles démontrent que, même au cœur changeant du temps, l'humanité est la seule mesure connue de l'être. L'action, si on peut désigner ainsi une narration aussi conceptuelle, se déroule dans une version imaginaire du Berne de 1905, empruntée aux gravures d'archaïques manuels touristiques.

Nous avons voulu créer un langage qui permette d'extraire de la prose d'Alan Lightman l'essentiel de sa poésie. Chaque épisode enchaîne trois tableaux. Un premier porte, dans une cartouche qui rappelle celles qui figurent au bas des bleus d'architecture, l'intitulé de l'épisode. Ce tableau annonce, sur fond élégiaque de quatuor à cordes, la forme du temps à cette date de 1999/1905. 14 avril : *Time is a circle...* 8 mai : *The world will end on 26 September 1907...* 14 mai : *There is a place where time stands still...* 25 juin : *Time is like the light between mirrors...*

Chaque deuxième tableau aspire le lecteur dans un espace noir. Dans le vide cosmique se déploient, sur fond de graphes et de variables logico- et pseudo-mathématiques, des objets insolites. Ils viennent des brocantes de Vancouver ou des domiciles de l'équipe. En y ajoutant les cartes et les gravures tirées d'un vieux *Baedeker* consacré à la Suisse, nous articulons un imagier poétique. L'ordinateur s'en trouve transformé en une sorte de machine à désarticuler le temps. 14 avril : *Une rose fleurit et flétrit dans le noir, en des cycles de plus en plus resserrés...* 8 mai : *L'assemblée qui pose, à la dernière heure du monde, pour une photo est emportée par la douce blancheur d'une ultime chute de neige...* 14 mai : *Au centre figé de l'univers, une bouche désincarnée répète un message désespérant de solitude...* 25 juin : *Dans une chambre sans issue, entre deux miroirs, de coup d'archet en coup d'archet, la flamme d'une chandelle se démultiplie, vacillant au son d'un violon invisible...*

Ainsi « dénaturée », la machine prétend échapper à sa propre logique binaire. Le visiteur, invité à interagir avec les objets à l'écran et à sonder le sens des mobiles qui se présentent à lui, devient le principal interprète d'une énigmatique rêverie, à mi-chemin du *koan* et du jeu vidéo. Il a le mot de la FIN et, lorsqu'il appuie sur le bouton éponyme, un troisième tableau apparaît, où il découvre un fragment découpé dans les récits de Lightman, qui réfléchit le sens des opérations imaginaires qu'il vient d'effectuer. Bien qu'il soit difficile d'émouvoir par le biais d'une machine, l'expérience de cette « fiction interactive » possédait, selon certains, l'étrangeté des rêves et leur résonance émotionnelle.

Dans le livret qui devait accompagner le CD-ROM rassemblant l'ensemble des épisodes, une suite de poèmes, *Notes upon Waking* ($t = x$), réfractait l'expérience des tableaux. *Every morning he would shake himself awake and all his thoughts would fall back into place...* Les livres ont la vie dure, en cette ère numérique, et mes débuts de poète d'Anglophonie ont été coupés court.

J'explique à l'auditoire de Banff, non sans mélancolie, que la compagnie de production de Vancouver, DNA, a mis fin à ses activités juste avant la publication finale du projet. Nous avons pu, grâce au schéma de diffusion sur trois mois, respecter l'échéancier et nous en tenir au budget. Je recycle l'héritage de mes grands-parents au profit de la direction artistique. Nous trouvons un imprimeur italien pour le livre. La production ne coûte que nos salaires, et les droits versés à Time Warner, l'éditeur de Lightman. Certains des mystères de l'*overhead* m'échappent, et l'argent manquera pour la publication. DNA est forcé de mettre fin à ses activités de production. Il est de plus en plus évident que la fiction virtuelle n'existe que dans le voisinage des limbes.

Danièle Racine, émissaire du Festival du nouveau cinéma de Montréal, qui a ses bureaux à Ex-Centris, assiste à ma présentation à Banff. Elle me dit : « Tu as réussi à faire un projet d'art avec l'argent de Téléfilm Canada. » Cette fille me semble vraiment très bien. Quand il est question de poétique, je sais tout de même être un homme pratique, malgré mes cheveux bouclés et mon allure tristou. Je vous avais dit que j'avais de bonnes notes en physique et en mathématiques, et que j'ai étudié l'histoire et la philosophie des sciences ?

J'aimerais que l'assemblée soit touchée par l'ambition et la beauté du projet, qu'elle parte convaincue qu'une culture dite *d'auteur* est possible en nouveaux médias, comme au cinéma, et qu'on gagnerait, dans un système où les fonctionnaires changent de plan et de postes aux quatre ans, à ne pas tant s'illusionner sur le bien-fondé de leurs analyses de marché. Le contenu canadien tient aux créateurs. Je suis même parvenu à me négocier, par souci symbolique, un droit d'auteur de 1 % pour ce projet.

La page des invités de einsteinsdreams.com est remplie de commentaires internationaux. Il est facile de se rendre à un théâtre qui n'existe pas. Dix mille abonnés suivent la diffusion Web, jusqu'à ce que, un beau jour, le serveur s'enraye. Seuls les fidèles continuent de chercher le fil de l'histoire. Au fond de l'auditorium de Banff, un Hollandais jusqu'alors silencieux, affalé à côté de son épouse et à

demie caché derrière son portable, témoigne de son expérience du projet. Il en vante l'élégance et le pouvoir d'évocation, en se demandant pourquoi sa poésie, ultimement, n'a pas épousé l'arc habituel d'un drame. Je lui explique que nous suivions la courbe des rêves, son arc asymptotique et fuyant, que seul interrompt l'éveil, et que c'est plutôt l'historique de la production qui répond au modèle de la tragédie. Daniel, ne t'emporte pas.

Un an plus tôt, à Manhattan, j'ai rendez-vous au bureau d'Aleen Stein, rencontrée à Banff l'année précédente. Cette dame à l'allure assurée et mélancolique à la fois a fondé, avec son ex-mari, The Voyager Collection, une bibliothèque de CD-ROM qui présente en format numérique les trésors perdus du cinéma, de la télévision et de la radio américaines, ainsi que quelques œuvres interactives, comme *Puppet Motel*, qui nous plonge dans l'univers de Laurie Anderson. Elle est aussi la cofondatrice, avec ledit ex-mari, de la Criterion Collection, qui deviendra sous peu légendaire. Je cherche un moyen de publier *Einstein's Dreams*, et peut-être aussi un emploi. Sa question est directe : *How do you expect to make money?* Oh, Aleen... Je formule une réponse trop compliquée. Elle me propose d'écrire des essais pour sa collection de DVD. Je ne les connais pas encore, et je refuse. À bien y penser, il faudrait que je lui réécrive. En attendant, je crois que je vais aller louer un film.

Épisode 6

FREUD 1, EINSTEIN 0

(1999, 1997/1973/1995, 2008, 1999/1941/1985/
1956/1972, 1999/1992/1947, 2002)

À l'automne 1999, le cycle de production d'*Einstein's Dreams* bouclé, je décide de quitter Vancouver, et de partir trois mois en Europe, avec une passe illimitée d'Eurail. Je me demande chaque jour si je veux vraiment revenir à Montréal. Je suis convaincu que je n'y aurais jamais été libre d'inventer *Einstein's Dreams*. J'ai le sentiment qu'au Québec, où on est davantage habitué à leur présence inefficace, les intellectuels sont, dans la plupart des cas, interdits de passage dans l'espace public. Il faut parler très fort, et redoubler d'outrage, pour percer le tympan médiatique. Il faut être perçu comme un homme d'action pour stimuler l'excitation des fonds publics. On est pressé, au Québec libre, d'affirmer aux autres ce qu'ils ne sont pas. Je crois que si j'étais resté, je serais resté écrivain, oui, mais devenu, inévitablement, professeur, captif de la réalité seconde de ce qu'on appelle *l'institution*.

Je suis convaincu que ma translation de 1500 km vers l'ouest et la rencontre fortuite d'un producteur ultra-lettré ont altéré mon destin. Ce producteur, c'est Steven Forth, grand admirateur des *language poets*, un tantinet dyslexique, qui opérait une *small press* au Japon avant de se lancer dans l'édition numérique avec Yoshie, son épouse designer de textiles. En apprentissage au Danemark, celle-ci a aidé à teindre les robes rouges de Sophia Loren. À Noël, elle m'offre un sac de tissu blanc et rose, qui me servira à l'avenir d'étui à portable, et que je n'aurais jamais pu trouver moi-même. Steven, réputé mauvais homme d'affaires par des spéculateurs numériques qui n'y réussissent pas plus, prend de beaux risques. Il a rassemblé chez DNA une troupe aux expertises fantasques, pour inventer un nouveau média. Notre groupe d'improbables créateurs n'a rien à envier à la troupe de théâtre la plus bigarrée.

Il y a une semaine, mon premier amour m'a quitté en direct de Londres, mettant fin à sept ans de vie conjugée à l'issue d'un appel d'outremer. *Tu as rencontré quelqu'un ? — Non...* Sa réponse est hésitante. Trop longue. Je sais, je sais. Certaines communications, à la manière des transmissions intergalactiques que guettent les antennes radiotélescopiques, prennent une éternité à nous atteindre. Une fois advenues, elles semblent avoir depuis toujours attendu, cachées dans

les retranchements du temps. Nous sommes en 1997, à Vancouver, profitant de quinze minutes de pause. Je ne sais plus où aller. Je retourne en classe, contempler le vide, et le regard de mes amis. La vie continuera ailleurs.

Une semaine plus tard, Steven Forth apparaît en classe, verbotomoteur, son discours pullulant de références, en nous expliquant qu'il a donné naissance à sa compagnie d'édition électronique, DNA Multimedia, pour suivre l'injonction imaginée par un des personnages du *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, « *to widen our temporal bandwidth* », « d'élargir notre fréquence temporelle ». Je n'ai pas encore lu cette fresque rhizomatique, machine paranoïaque et désirante, pétrie des matières de l'après-guerre, qui me semble le pendant fictionnel des *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari. Par contre, j'imagine très bien ce dont il parle, et je réponds à son *name-dropping* avec la verve d'une note de bas de page. *We're looking for writers. Why don't you come by next week?*

Outre Steven, mon entrevue rassemble le directeur de création de la compagnie, Gregory Ronczewski, un designer polonais, ancien architecte d'intérieur et peintre, né à Gdansk ; Lorraine Chisholm, une programmeuse lesbienne, céramiste formée au Nova Scotia College of Art and Design ; et Katherine Lee, une productrice sino-winnipégoise autrefois employée de la CBC. Le studio abrite aussi, entre autres humaines merveilles, Michael Hoeschen, un architecte autrefois assistant de Michael Snow, dont la thèse consistait à spatialiser *Roméo et Juliette* ; Sanja Marinkovic, une designer de textiles serbe ; Hanif Jan Mohamed, un designer industriel maghrébin issu de la Domus ; Marek Gronowski, un ingénieur polonais défroqué, devenu photographe et explorateur, douze années durant, de la route de la soie ; et mon grand ami Richard Eii, un directeur artistique nippon-canadien, bédéiste et cinéaste, formé en violon au Berklee College, l'école de musique contemporaine de Boston.

Au moment de l'entrevue, le poids des relations internationales me pèse encore et, si j'ai la mine basse, l'espoir est vif. Je crois encore que c'est ma réponse, laconique, à la question : *What do you like to do in your spare time?* qui m'a valu d'être engagé : *I like ice cream in the springtime*. Je recouvre, bien sûr, l'absence qui me ronge, mais j'ai un bon sens de l'humour. Nous rions ensemble. À la fin de l'entrevue, Steven, en bon adepte de la référence, me serre la main en souriant, en me disant : *You remind me of Michael. — Michael whom?*

— *Michael Ondaatje*. Quelques jours plus tard, je suis engagé. Je crois de nouveau au hasard, et au destin.

Steven, un anglophone d'Ottawa, a été un prodige mathématique adolescent et un membre de l'équipe de ski junior du Canada. Il apprécie l'esprit d'indépendance des Québécois, et il m'engage pour écrire et réaliser en anglais. Après tout, j'ai un patronyme irlandais. Steven et sa troupe me permettent ainsi de devenir scénariste, puis réalisateur, tout en demeurant ce qu'on appelle, à l'européenne, un intellectuel et un écrivain. Bien que, pour ma part, je n'achète pas la sagesse des marchands, ni Steven ni moi ne voyons de contradiction à être intellectuel et à produire des œuvres.

À Vancouver, on m'appelle Daniel-san, et on prononce mon nom à la canadienne, ou à l'irlandaise, ce qui revient parfois au même. Combien de pays faut-il traverser avant de revenir à soi? Combien de versions de soi, avant de retrouver son chemin? À gauche l'Asie et l'avenir, à droite l'Europe et le passé. Vancouver est une terre du milieu, pour ceux qui ne savent plus vers quelle direction de leur vie aller.

Peu avant mon entrevue chez DNA, je lis, pour m'entraîner au travail collaboratif, et me souvenir du Québec, *Quelques zones de liberté* (1995), le recueil d'entretiens réalisés par Rémy Charest avec Robert Lepage. Je ne peux m'empêcher de penser que Pierre Lamontagne — *alter ego* au nom symbolique et minéral de Lepage, qui de pièce en pièce change d'identité, parfois aussi de perruque, mais demeure lui-même — a également commencé sa carrière de migrant à Vancouver. Ce garçon est un caméléon aussi versatile que le Tintin de Hergé. La Chine, le Québec, la côte ouest, ont beaucoup changé dans l'intervalle qui sépare les trois récits. Dans *La trilogie des dragons*, Lamontagne fréquente une japonaise imaginaire, et tient une galerie d'art dans le Vancouver des années quatre-vingt, celui d'avant mon arrivée. Dans *Le confessionnal*, il ressemble à Lothaire Bluteau, affectionne les tatouages et revient de Chine pour adopter l'enfant de son frère. Dans *Le dragon bleu*, il redevient Robert Lepage et habite encore Chung Kuo, «l'empire du Milieu», où il tient de nouveau une galerie d'art, cette fois au début du XXI^e siècle. Il aime une jeune artiste chinoise et renoue avec les douleurs du tatouage. Si la Chine n'avait pas tant changé, on aurait presque pu croire que c'est ce dernier Lamontagne qui remonte jusqu'au Québec du *Confessionnal* pour veiller aux obsèques de son père et adopter l'enfant de son frère. En fait, les trois

branches de la vie de Lamontagne, au Québec, en Chine, et sur la côte ouest, s'échangent les rôles du passé, du présent et de l'avenir.

À Québec, dans la Caserne, cette Batcave théâtrale où j'assiste à la création du *Dragon bleu* en 2008, Lepage imagine même une fin ouverte à la pièce, où il se passe *deux choses à la fois*. Lamontagne, au nom de Pierre, évolue dans une durée mythique, où s'entremêlent les faisceaux du temps. Il semble un personnage quantique, discontinu, existant dans une multitude d'états narrativement exclusifs, pourtant mystérieusement conciliables. Un nom les rassemble.

Lachine, *La-Chine*, ma ville natale, tient d'ailleurs son nom d'espoirs mythiques, et d'une erreur de navigation. Le seigneur de ces terres, parti chercher un passage vers Cathay, loin de nulle part, se retrouve à l'embouchure du Mississippi. Retour de voyage, on rebaptise à la blague une portion de sa seigneurie. Aujourd'hui, la plupart des enfants de Lachine peuvent reprendre à leur compte l'ouverture de *La trilogie des dragons* : « Je ne suis jamais allé en Chine. » Les noms donnent lieu à ce qui n'existe pas tout à fait.

Dans *Quelques zones de liberté*, Lepage raconte aussi l'amour déçu qui l'a mené aux réalités du théâtre. Intensément amoureux d'une amie — qui cache peut-être *un* ami —, qui l'avait initié aux mystères de la petite fumée, ces lointains parents des rêveries opiacées d'Orient, il voit son sentiment nié. Sa sœur enjoint ce rêveur timide et détruit, dont l'ambition principale est d'enseigner la géographie, de s'adonner au théâtre pour se panser l'âme. À travers ses Pierre Lamontagne, hétérosexuels au cœur brisé, le metteur en scène, dont on parvient à oublier les préférences sur scène, renoue avec une part d'invécu. Je me reconnais un peu en lui, suspendu au cœur du monde, à égale distance d'Asie et d'Europe, le cœur égaré dans une nouvelle terre du milieu, où je gagne ma vie à écrire dans une langue qui n'est pas la mienne, et qui ne tient qu'à mon nom d'Irlandais, part ancestrale et mythique de moi-même.

Au moment de réaliser *Einstein's Dreams*, je révoque, non sans hésitation, mon statut de salarié pour me déclarer travailleur autonome. Le livre d'entretiens de Robert Lepage m'aide à choisir un nom pour ma nouvelle compagnie d'un seul. On racontera ce qu'on veut sur les personnes morales, mais *I Inc.* est légalement interdit de circulation en notre pays.

Irlando-québéco-vancouvérois, francophone écrivant aussi en anglais, je choisis donc *si*, acronyme du « système international » (SI). Ce systémique *si* est également l'opérateur logique du possible,

l'agent algorithmique des bifurcations, *si... alors* étant une des routines fondamentales de la programmation. *Si* est impossible à prononcer pour la plupart des Japonais. C'est l'un d'eux qui m'assure que c'est ainsi qu'on écrit l'idéogramme japonais pour la « pensée » (思), *shi*, évoqué par Lepage dans *Quelques zones de liberté*, où un champ, *den* (田), couve un cœur, *shin* (心). Ce signe désigne une « intelligence du cœur », situant le siège de l'esprit non pas dans la tête, mais au centre symbolique de nos corps.

Aujourd'hui, je me plais à croire que c'est cette intelligence, brisée, du cœur qui m'a fait demeurer à Vancouver et donné la volonté de réaliser *Einstein's Dreams*. Le cœur est un fourneau nucléaire, un engin du possible. Parfois aussi, il semble l'infatigable architecte d'un labyrinthe de miroirs où nous sommes condamnés à pourchasser nos images fuyantes.

Ma lecture de *Quelques zones de liberté* me pousse à proposer, pour la création d'*Einstein's Dreams*, un modèle de production inédit. J'aborderai le travail comme un *work in progress*. J'orchestrerai l'écriture et la réalisation, inventant des formes pour la mise en interface du livre avec deux directeurs artistiques, Gregory Ronczewski et Richard Eii, qui se succéderont dans la création des tableaux poétiques. Nous travaillons avec deux programmeurs, l'un, Dave Olsson, qui considère le code comme une forme de poésie, créant des prototypes d'interaction qui inspirent la scénarisation, l'autre, Lorraine Chisholm, assumant l'*intégration*, c'est-à-dire le montage de l'ensemble. La musique de Scott Morgan, un compositeur doublé d'un programmeur, épouse les formes variables du temps. Notre productrice, Katherine Lee, nous aide à vivre ensemble. Nous créons les épisodes au fil des trois mois de 1999/2005, en dialogue constant, conjuguant nos expertises collectives, cherchant à ce que chaque aspect des interfaces reflète les transformations continues du temps dans le plurivers d'*Einstein's Dreams*. Aujourd'hui, notre labyrinthe transtemporel, construit en Director, l'ancêtre de Flash, à l'époque du système 9 de Macintosh, est suspendu dans les limbes de l'archive numérique, dont les protocoles, sous l'effet de cette malléabilité tant vantée du substrat, sont constamment déphasés.

Au temps d'*Einstein's Dreams*, mon cœur s'active, s'enraye et se réactive, mais c'est une autre histoire — disons seulement qu'il travaille fort et que je me lance dans la création de mon « interprétation interactive » avec l'espoir, déraisonnable et fondamental, que l'œuvre saura, par sa mélancolique beauté, compenser pour une absence

perçue au cœur du monde. L'objet de la fiction : le cœur perdu du monde ? C'est le genre de garçon que je suis.

En 1999, au moment de réaliser *Einstein's Dreams*, j'avais 26 ans, l'âge d'Einstein en son année miracle, et aussi celui d'Orson Welles au moment de tourner *Citizen Kane* (1941). Je suis tout de même plus près d'Orson que d'Einstein avec mes rêves, et mon moment *Citizen Kane* s'estompe. Robert Lepage, lui, avait 28 ans l'année de *La trilogie des dragons* (1985), et de la découverte du monde.

Un jour, sur une route solitaire de Nouvelle-Écosse, j'entends sur CBC One un reportage sur la déchéance de Welles. Nous sommes au milieu des années soixante-dix. Welles a été engagé pour vanter les mérites d'une nouvelle marque de bâtonnets de poisson, et engueule le metteur en scène, justement, comme du poisson pourri. *You can write this, but you can't say it*. On est bien loin de *Moby Dick* (1956). L'émission en conclut que l'acteur déchu avait sale caractère. Cette morale est probablement trompeuse. Vous n'avez pas vos mauvaises journées, vous ? Vos sautes d'humeur ? N'êtes-vous pas, parfois, frustrés par l'envie de travailler à ce qui vous habite vraiment ?

Qu'il prête sa voix à des poissons surgelés ou incarne, dans son ultime rôle, la voix d'un robot mangeur de planètes dans *The Transformers* (1986), qu'il grossisse tant qu'il veut, Orson Welles est habité, jusqu'à la fin de ses jours, par une foi immense en l'art du récit. Il filme, pendant six ans, un film encore invisible, *The Other Side of the Wind* (1972), où un réalisateur autodestructeur incarné par John Huston, marginalisé par Hollywood, tente de terminer son dernier film. *Write what you know, young man*. Il tourne aussi une adaptation de *The Immortal Story* (1968), dont l'action se déroule à Shanghai, dans une Italie déguisée. Sa table de montage, et son monteur, le suivent d'hôtel en hôtel. Dans ce conte de Karen Blixen, un richissime solitaire qui ne comprend rien aux récits s'étonne que les livres puissent contenir autre chose que des états financiers. Il décide de payer pour faire exister, devant ses yeux, une histoire d'amour racontée par des marins.

C'est à la recherche d'une perspective un peu plus *télescopique* sur mes affres que je fuis vers l'Europe. Me voilà une fois encore à un téléphone public, à 1500 km de chez moi, cette fois à Trastevere, à Rome. J'ai visité Genève et le tombeau de Borges, constaté que Berne est une ville de pierre verte, remonté la côte d'or de Barcelone à Cerbère, par les paysages de Dalí, peu à peu perdu le fil de ma

dérive et décidé, puisque *You remind me of Michael*, de relire *The English Patient* (1992), et de pister la trace de Michael Ondaatje et de ses personnages à travers l'Italie. Un roman vaut bien un guide touristique.

Je filtre mes appels à distance. *Einstein's Dreams*, dit la boîte vocale d'une amie polonaise, a été nommé pour le prix EMMA de l'Union européenne, qui sera remis à Amsterdam. DNA l'a remporté l'an dernier avec *Glenn Gould : le nouvel auditeur*. Cette année, l'autre titre finaliste est *Sigmund Freud : Archaeology of the Unconscious*. Tout le monde a besoin d'un nom auquel s'accrocher. Gould. Einstein vs Freud. Musique. Physique ou psychanalyse. Fiction ou inconscient. Le médium emprunte des grands noms pour justifier sa naissance. Au bout du fil, les organisateurs m'informent que ma réalisation a gagné. Je jubile. Je propose de rejoindre la cérémonie d'Amsterdam, et je projette un détour à Elsinore, où Robert Lepage a remis en scène *Hamlet* dans une sorte de théâtre de miroirs vidéographiques. J'ai encore raté la pièce, et je ne peux m'empêcher de penser, en considérant son dispositif solipsiste, à la fusillade au milieu du labyrinthe de miroirs dans *The Lady from Shanghai* (1947).

Je célèbre en trinquant seul avec moi-même dans un bar de Trastevere. Le lendemain, lorsque je rappelle pour avoir des détails, je réalise qu'il y a erreur sur la personne, que Freud a triomphé d'Einstein. *Then, there is something rotten in the kingdom of if. L'inconscient est la voie royale*. Un autre miroir éclate. *I am reminded of Michael*. Je retourne à mon roman et bifurque, déçu, vers le sud de l'Italie, vers le lieu de tournage de *The English Patient*, cherchant la suite de l'histoire.

Rewind to Banff. C'était *Einstein's Dreams*. FIN. Danièle Racine, amie, offre de m'aider en l'aidant. Je rédigerai le programme de sa programmation en nouveaux médias du Festival du nouveau cinéma, et j'animerai le Forum des nouvelles écritures. Les conférences parlent de ce que j'ai tenté de faire. *And you, what do you do?* Je vous prête un CD-ROM. Il n'a pas été publié. Vous me direz ce que vous en pensez. Le mandat a beau m'intéresser, j'ai le sentiment inconfortable de passer à d'autres une parole qui devrait être la mienne.

De retour à Montréal, j'ai enfin mes premières entrées aux étages interdits d'Ex-Centris. On contrôle mon identité au parterre, et je rejoins Danièle dans son bureau qui, par un autre aléa du destin, deviendra un jour le mien, ou à peu près. La fenêtre donne sur le hall

des cinémas, et la bande-annonce des films à l'affiche des trois salles d'Ex-Centris, projetée en boucle infinie sur le mur, rappelle les tours du temps. Quelque part en Asie, un homme charge un gisant sur une barque, la repousse du rivage et se laisse dériver au gré du courant. Encore et encore, au fil des eaux, quelque été lointain.