



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESPEJOS DE SOLEDADES:
ANÁLISIS DE DOS CREACIONES DE ROBERT LEPAGE

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA

ANA LORENA DE LA PARRA NAVARRO
NÚMERO DE CUENTA 406061366

ASESORA:
DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA



MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Gina y a Luis, mis padres, que siempre han estado ahí con toda su generosidad, ternura y apoyo.

A la maravillosa doctora Martha Julia Toriz Proenza por llevarme paciente y sabiamente de la manita por los vericuetos de la investigación desde mi tierna infancia en primer semestre.

A los geniales maestros que me enamoraron cada día del teatro, la literatura, el cine y la vida: Rubén Ortiz, Margarita González, Carlos Azar, Fernando Martínez Monroy, Fidel Monroy, Pilar Villanueva, Iona Weissberg, Alberto Villarreal, Alejandro Guzmán, Oscar Armando García, Sergio Honey, Gerardo Trejoluna, Tibor Bak-Geler, Muriel Ricard y Doris Dörrie.

A todos aquellos que comentaron con ojo crítico y gentileza esta tesis: Jorge Comensal, mi sinodal Edyta Rzewuska y Rodrigo Mendoza.

A mis compañeros y colegas con los que aprendo a contar historias: Roberto Espinosa, Melanie Borgez y Alfonso Pinkus.

A Silvia Gutiérrez Ortega y Miguel Ángel Reyna por su infinita disposición, entrega, paciencia y buen humor.

A todos mis hermosísimos amigos que se dejaron disfrutar o prestaron oreja, hombro y/o kleenex durante este avatar: Laura Loredo, Carlo de La Parra, Regina García, Daniel Ferreira, Julia Piastro, Sigrid Gruber, Viera Khovliáguina, Nara Pech...

Índice de contenidos

Proemio.....	7
Introducción.....	13
<i>El proyecto Andersen</i> : Sinopsis de la obra	16
<i>La cara oculta de la luna</i> : Sinopsis de la película	17
Capítulo I. La soledad como tema central de <i>La face cachée de la lune</i> y <i>Le projet Andersen</i>	19
Breve panorama de la soledad.....	20
La soledad del protagonista.....	24
El antihéroe.....	27
La trayectoria del antihéroe.....	32
La nostalgia y la melancolía.....	36
Los otros y sus soledades.....	39
La soledad cotidiana actual.....	42
Capítulo II. La soledad en los elementos de la puesta en escena.....	45
Forma es fondo: la soledad vista y escuchada.....	45
<i>One-man loneliness</i> : El dispositivo escénico de <i>El proyecto Andersen</i> ..	47
La pantalla cinematográfica.....	49
Primera función de la pantalla: Telón de fondo.....	50
Segunda función de la pantalla: Libro ilustrado de cuentos.....	51
Tercera función de la pantalla: Efectos cinematográficos.....	53

Cuarta función de la pantalla: Subjetivización del espacio.....	55
Cabinas.....	61
Maniquí.....	63
Plano de realidades solitarias en <i>La cara oculta de la luna</i>	66
Dos realidades.....	69
El mundo de lo cotidiano.....	69
Espacios de desolación e indiferencia.....	69
Ambientación sonora de la soledad cotidiana.....	75
Universo mental.....	76
<i>Stock shot</i> , blanco y negro, cámara subjetiva, <i>flashbacks</i>	77
Efectos especiales: <i>green screen</i>	79
Conexiones entre ambos mundos.....	82
Detalles o <i>inserts</i>	82
Tanto dentro como fuera: musicalización.....	83
Capítulo III. El espejo dentro del espejo o desdoblamiento	
solitarios.....	89
Desdoblamiento y soledad	89
<i>I was born a loser</i> : La ficcionalización de la vida de Lepage (el álter-ego)	
.....	90
El desdoblamiento del personaje solitario en su obra sobre la	
soledad.....	96
Los motivos solitarios de la creación: patito feo, hermoso cisne	
.....	99
De los desdoblamiento múltiple: espejos del inconsciente	100

Imaginación y memoria	101
Dobles complementarios.....	105
Significado del desdoblamiento: identidad y soledad	109
Autorreferencialidad: metateatro y metacine	110
<i>Histoire et histoire</i> : espejos de aumento	113
Capítulo IV. Humor e ironía de la soledad en el espejo.....	115
Humor	116
Ironía	124
Conclusiones.....	131
Fuentes	137
Imágenes	140
Diagrama de <i>El proyecto Andersen</i>	141
Diagrama de La cara oculta de la luna	146
Apéndice 1. <i>Le projet Andersen</i>	
Apéndice 2. <i>La face cachée de la lune</i>	

*No opto ni por literatura ni por la vida,
sino trato de ir y venir de la literatura a la vida,
de hacerme mejor lector en la medida
en que vivo mejor y vivo más,
y de hacerme mejor vividor en la
medida en que la lectura ilumina mi vida.*
Germán Dehesa

Proemio

No es ninguna sorpresa, no haré ningún intento por ocultarlo: como muchos estudiantes en la fase final de sus estudios de licenciatura, yo estaba confundida y aún lo estoy. La carrera de Literatura Dramática y Teatro acotó mis intereses en un sentido pero también los expandió mucho más en otro. Terminé la licenciatura en el área de dirección de acuerdo con el plan de estudios de 1985. A pesar de ello, deseaba y aún deseo seguir formándome como actriz, dramaturga, investigadora y, por qué no, hasta diseñadora y productora. Aunque claro el día sólo tiene 24 horas y “el que mucho abarca, poco aprieta” dicen por ahí.

Por si fuera poco, durante toda la carrera fui capaz de mantener despiertas y activas mis pasiones por otros dos grandes mundos artísticos: la literatura y el cine. Es un hecho irrefutable que el teatro se nutre de ellos y ellos del teatro. Como artista y como estudiante, en ocasiones encontré más claridad e inspiración para mi trabajo sobre el escenario en un cuento de Borges o en una película de Fellini, por mencionar algunos nombres al azar. De hecho, la materia del último año “Dirección de cine y t.v.”, a cargo del licenciado Alejandro Guzmán, motivó notablemente mi curiosidad y deseo de involucrarme en esta disciplina.

Además durante mi último año de estudiante (¡con tira de materias todavía vigente!), asistí como oyente a la cátedra sobre el *boom* literario latinoamericano impartida por Germán Dehesa; la última clase que diera en nuestra facultad antes de morir. Este hombre no sólo versado en la literatura y en la política sino también en el arte de hacer reír y mantener interesadísimos a sus decenas de hacinados estudiantes, gustaba de recalcar una idea que llevo tatuada en la memoria: “Hay que aprender a leer y a interpretar, no sólo la literatura, también la realidad.” Supongo y no sin algo de razón que su prosa y

sus clases eran tan divertidas y reveladoras porque leía e interpretaba la realidad con pericia.

Así pues, al principio de este proceso, tenía la firme convicción de realizar un documental sobre algún asunto teatral o bien, escribir una tesis que se asemejara más a un ensayo literario que a un trabajo totalmente serio y académico.

Un buen día, mi confusión llegó a un breve concilio, todos mis intereses pactaron el siguiente acuerdo: se trata de contar historias. Eso es lo que hacen teatro, cine y literatura. Simple y sencillamente cuentan historias, sucesos en la vida de otro ser (o de muchos) expuestos de manera sintética. Soy adicta a las historias y al proceso de contarlas, desde distintos medios artísticos y desde distintos quehaceres. Para aprender a contarlas, hay que aprender a leer y a interpretar, diría Germán Dehesa quien era –además– un gran contador de historias. Llegué a la conclusión de que era mi deber estudiar los procesos por medio de los cuales se cuentan historias. De preferencia, debía estudiar estos procesos en algún lugar en los que teatro y cine estuvieran vinculados. La literatura, por otro lado, sería un medio de interpretación, una herramienta. Un trabajo académico no era tan mala idea.

Encontré entonces a Robert Lepage como un contador de historias que lleva al límite sus capacidades multidisciplinarias. Además, es un director perteneciente a la vanguardia teatral internacional que no tiene reparos en asumirse a sí mismo como alguien que cuenta historias. Su teatro junto con el de Peter Brook confía aún en el encantamiento de presentarle al público la vida o las vidas de otros. En base a esta afinidad lo elegí como objeto (sujeto) de estudio. Finalmente, las materias que he cursado en la carrera persiguen el fin de brindarnos las herramientas para contar historias sobre el escenario.

A finales de 2009 en el marco del festival de la Ciudad de México, asistí a una función de su montaje *El proyecto Andersen* en el teatro Julio Castillo. Este trabajo, a mi parecer, presentaba y representaba una historia de forma ingeniosa, divertida y conmovedora. Gracias a esta buena experiencia me di a la tarea de conseguir algunos de sus filmes, dado que sería harto difícil volver a ver algún otro de sus montajes. Hallé *La cara oculta de la luna*, como un ejemplo cinematográfico en el cual la fórmula se repetía: una historia sencilla

bien contada. Y no sólo eso sino que las similitudes temáticas y dramáticas con *El proyecto Andersen* eran evidentes.

Por otro lado, la elección del tema de la soledad surgió al identificar en ambas historias sus interpretaciones particulares de la realidad. Muchos de sus personajes atraviesan por una gran desolación en su intento por colmar sus deseos y aspiraciones en un contexto contemporáneo. Una vez más, no haré ningún esfuerzo por ocultarlo: se trata de un tema con el que me identifico personalmente y que he intentando desarrollar en mis puestas en escena. Y, sin duda, es un tema que está presente en grandes obras teatrales, cinematográficas y literarias como *Crimen y castigo*, *Hamlet*, *El guardián en el centeno*, *Noches de Cabiria*, *El sacrificio*, *Tío Vania*, *Nueva York en escena*, y un larguísimo etcétera. Todos estos ejemplos –en mayor o menor medida– presentan el conflicto de individuos cuya separatividad y aislamiento con respecto a los demás personajes es una circunstancia primordial en sus vidas.

También deseaba satisfacer una curiosidad con respecto a varios temas intrínsecamente relacionados con contar historias. El primero es la manera mediante la cual un artista se presenta a sí mismo como personaje de su obra. Me refiero a un desdoblamiento explícito, aunque también me fascinan los desdoblamientos de los personajes al interior de la obra. Y junto con ello todas las manifestaciones de autorreferencialidad, es decir, la naturaleza de las obras de arte “autoconscientes”. Tanto la autorreferencialidad como el desdoblamiento están íntimamente ligados a un concepto situado en la esencia misma de contar historias denominado alteridad. Mediante la alteridad, un individuo se reconoce en otro como quien se mira en un espejo. Las obras que he seleccionado de Lepage desarrollan estos tres aspectos de forma explícita.

Por último, me era preciso intentar precisar cómo es que el público reaccionaba ante las síntesis particulares de la realidad y por qué, cuáles son los recursos empleados por el director y por el dramaturgo o guionista para que el público sienta distintas emociones ante la historia de un personaje. El lector habrá podido notar que gusto de la antiolemonidad y la risa, cosa que también hallé en la obra de Lepage donde humor e ironía se conjugan para mostrar un panorama divertido e ingenioso a pesar de y a partir de la soledad.

Es mi deber advertir que desde que comencé el estudio de ambas obras me enfrenté a su vastedad, tanto a nivel temático, como a nivel de los recursos

en ellas empleados. De ahí que, a pesar de mi intento por analizar separadamente los elementos del texto (como la trama y el carácter de los personajes) de aquellos pertenecientes a la puesta en escena (como la utilería y la escenografía), durante todo el análisis aparecen alternadamente referencias a unos y otros campos. De tal suerte que en el análisis entrevero ambos estudios.

Robert Lepage se cuenta entre los directores teatrales de vanguardia internacional más reconocidos. Es un artista que ha incursionado en muchos ámbitos artísticos principalmente teatro, cine, circo, performance, videoproyecciones sobre arquitectura hasta arte-instalación. El carácter multidisciplinario y ecléctico que lo caracteriza se ve reflejado en sus producciones, al menos su teatro es considerado como “multimedia” o inserto en una tradición de “intermedialidad”.¹

La fama y renombre del teatro de Lepage –es inevitable decirlo– se debe en gran medida a la utilización de tecnología de punta en sus montajes. Si bien, no se trata sólo de espectáculos realizados con recursos tecnológicos; más bien, las puestas en escena de Lepage son visual y sonoramente impactantes. Los detractores de Lepage afirman que su propuesta es meramente formal y carente de todo contenido; los que lo alaban, por otro lado, ensalzan lo novedoso de sus recursos escénicos. De tal suerte que ni unos ni otros hablan acerca del contenido temático de sus obras.²

Encontrar fuentes de información sobre Lepage, en realidad, no es tan difícil. Internet se encuentra plagada de críticas a sus montajes, artículos publicitarios y entrevistas. A nivel académico cada vez hay más estudios publicados de su teatro, aunque es difícil tener acceso a ellos desde nuestro país. No obstante, es difícil encontrar análisis de su trabajo publicados en nuestro idioma. En la mediateca de la Casa de Francia (a la que agradezco por el préstamo del material), existe un ejemplar del libro *Robert Lepage, l'horizon en images* de Loudovic Fouquet, así como una edición de la obra *La trilogie des dragons* del propio Lepage.

¹ En el capítulo II utilizo la definición de intermedialidad de Patrice Pavis.

² Vid. «<http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>» Se trata de la página oficial de la compañía de Lepage, *Ex Machina*.

La investigación más completa, académicamente hablando, ha sido realizada por el doctor Aleksandar Sasa Dundjerovic, quien ha escrito tres libros sobre su apuesta artística; uno, sobre el cine de Lepage y dos sobre su teatro (los tres en lengua inglesa). Aunque su enfoque principal se sitúa en el proceso creativo del artista y de su compañía *Ex Machina*. A su vez, la compañía misma ha publicado distintos textos a través de los cuales difunde sus métodos de trabajo y su poética. Dichas publicaciones son asequibles en las librerías virtuales, pero hay que contar con paciencia y sobre todo, con algo de dinero. Por último, se ha escrito una buena cantidad de artículos en revistas especializadas en teatro, de corte académico o crítico (principalmente, aquellas en lengua francesa), en los que se discute sobre los procesos creativos y las herramientas escénicas del director quebequés. La mayoría de las aquí citadas pueden encontrarse fácilmente *on line*. Sin embargo, muchos de estos trabajos, como he dicho, describen la forma de trabajar de Lepage y los temas de sus obras son apenas mencionados y no analizados a consciencia.

En México, Lepage es un director relativamente conocido, aunque algunas de sus puestas y apenas una de sus películas se han exhibido aquí. Desde luego, muy poco se conoce acerca del contenido de sus obras, ligeramente famosas por la tecnología que en ellas se despliega. En gran medida, su nombre comenzó a ser mencionado con mayor frecuencia después de su controversial declaratoria en *El día mundial del teatro* de 2008, en la cual hablaba de la apertura del teatro a las nuevas tecnologías. Irremediablemente en el medio teatral mexicano, su nombre está ligado a la tecnología escénica desde aquel día.³

Ahora, el tema de la soledad en el teatro, en el cine y en las artes en general no es nada infrecuente. Tampoco es infrecuente encontrar el concepto de desdoblamiento, entendido como la aparición de un doble, de otro que posee la misma identidad, ya sea del autor o del personaje. La ironía y el humor ante lo doloroso y lo solemne han sido recursos retóricos que se han usado reiteradamente en toda la historia del teatro. La asociación entre soledad y desdoblamiento podría parecer casual: una forma elegida para un tema

³ Vid. Mensaje internacional para el *Día mundial del teatro 2008* en «<http://www.papelenblanco.com/teatro/mensaje-internacional-para-el-dia-mundial-del-teatro-2008>»

cualquiera. Empero existe entre ellos una relación mucho más intrincada y precisa que, al menos en las dos obras a analizar, Lepage construye no sólo dramáticamente, sino también visual y sonoramente.

Resta decir que desde luego, hay quien estudia el teatro de Lepage suscribiéndolo en la categoría de teatro posmoderno, sobre todo, debido a la autorreferencialidad manifiesta en su trabajo.⁴ Reconozco que esta aproximación a su trabajo es válida y que puede arrojar luz acerca de su cosmovisión como creador. Sin embargo, para efectos de este análisis no era imperativo describir lo posmoderno en el teatro de Lepage sino tratar de descifrar algo acerca de sus historias y de la manera en que las cuenta. Desde mi perspectiva, es ahí donde radica su importancia como creador, más allá de su posible inclusión en las tendencias y estilos de moda en el arte de nuestro tiempo.

La idea última que rige el presente trabajo consiste en acercarse a uno de los directores más relevantes de la escena mundial tratando de observar más allá de lo evidente. En última instancia, ¿qué es lo que el teatro y el cine de vanguardia dicen acerca de la experiencia humana de nuestro tiempo sin descuidar cómo lo dicen?

⁴ El propio Dundjerovic admite a Lepage dentro de esta clasificación, junto con Robert Wilson y otros directores. *Vid.* Aleksandar Sasa Dundjerovic, *Robert Lepage*, Nueva York, McGill-Queen's University Press, 2007.

Introducción

El título del presente trabajo es *Espejo de soledades: El tema de la soledad en dos creaciones de Robert Lepage*. A primera vista pareciera que se trata de un análisis de contenido. El tema suele ser entendido como parte del material ideológico que se encuentra en una obra o bien, como una serie de ideas abstractas que pueden expresarse de forma aleatoria. Al escuchar “tema” suele aparecer en nuestra cabeza el arraigado paradigma de “fondo y forma”, a partir del cual acostumbramos concebir a las obras de arte.

Josep Maria Catalá, catedrático de la Universidad de Barcelona, al igual que otros, se atreve a afirmar que “forma es fondo”. Este estudio se adhiere plenamente a esa visión. De tal suerte que el análisis del tema de la soledad en las creaciones del director Robert Lepage intentará descubrir la relación del fondo con la forma y viceversa. Dicho de otro modo, buscaré identificar cómo se expresa la soledad en los recursos aparentemente formales de la obra; recursos formales escénicos y cinematográficos. No obstante, entre los límites del trabajo, es importante destacar que no toda forma es exclusiva de la soledad, ni la soledad de la obra se expresa en cada uno de sus recursos “formales”. El universo interno de un espectáculo es muy vasto, y definitivamente hay más de un tema en él.

El título es *Espejo de soledades* ya que, con la palabra “espejo” pretendo sugerir que en las obras a estudiar existen distintos procesos de “desdoblamiento”. El desdoblamiento designa a una experiencia (que no es exclusivamente literaria) en la cual alguien reconoce su identidad en otro; una parte o la totalidad de su identidad en algo o alguien que no es el mismo. Tal como ocurre cuando miramos nuestra imagen en un espejo. La soledad como tema empieza a dejar de ser abstracción y comienza a tener otras características: se trata de una soledad reflejada. El desdoblamiento puede ser un recurso formal, aunque también es parte del contenido.

Utilizo la palabra “creación” ya que me refiero a dos obras de distintas disciplinas artísticas: la primera, una puesta en escena llamada *Le projet Andersen* (2005); la segunda, un filme titulado *La face cachée de la lune* (2000). Las cuales coinciden en tener como protagonistas a dos personajes solitarios de la misma edad y con una manera similar de relacionarse con el mundo.

En gran medida, esta tesis es un recorrido a través de los intereses mencionados en el proemio. Antes de entrar en materia proporciono al lector un apartado introductorio en el que encontrará las sinopsis de *El proyecto Andersen* y de *La cara oculta de la luna*, respectivamente. Aunque es mi deber advertir que a lo largo del estudio, iré revelando más datos, elementos y detalles de ambas tramas. En el Capítulo I desarrollo la presencia de la soledad en ambas creaciones a nivel del guión y del texto. Para ello, utilizo distintos enfoques con relación a la soledad, el primero proveniente de la psicología; el segundo de las reflexiones literarias y filosóficas de Octavio Paz, principalmente encontradas en la “Dialéctica de la soledad”⁵; el tercero de la filosofía política y por último, a partir de una propuesta sobre el narcisismo de nuestro tiempo.

En este mismo capítulo indago en los caracteres solitarios de los protagonistas basándome en el concepto de antihéroe y delineando sus respectivas trayectorias. Después explico la presencia de la nostalgia y la melancolía en ambos personajes como pruebas fehacientes de sus soledades. Por último, doy cuenta de la soledad de los otros personajes y de la exposición de una soledad cotidiana y actual en ambas obras.

El Capítulo II corresponde a un análisis del tratamiento “formal” del tema de la soledad a partir de los elementos de cada medio artístico. Me baso en los conceptos de Josep Maria Catalá propuestos en el libro *La puesta en imágenes*, así como en las reflexiones de Andrei Tarkovski expresadas en *Esculpir en el tiempo*. Intento develar la retórica del director para contar una historia sobre soledad, retórica patente en la selección de distintos elementos que conforma sus *puestas en escena* cinematográfica y teatral.⁶

Cabe aclarar que en ambos capítulos hago uso de un mismo concepto propuesto por dos autores distintos. Me refiero a la dialéctica, entendida como una confrontación o diálogo entre dos o más posiciones (a veces contrarias) para encontrar un panorama más amplio de una situación. En el Capítulo I, a partir de las cavilaciones de Paz en torno a la dialéctica de la condición solitaria del ser humano, hago un intento por exponer otras posibles posturas frente a la

⁵ Se trata de un apéndice de *El laberinto de la soledad*.

⁶ Me refiero al concepto de *mise-en-scène* que se utiliza para el análisis tanto de un filme, como de una obra teatral, como puede verse en el Capítulo II.

soledad confrontadas en la obra del canadiense. Mientras que en el Capítulo II, acudo a la noción de procedimientos dialécticos inherentes a cada medio artístico propuesta por Catalá. Si bien, expongo la existencia de dialécticas, de contraposiciones, de variaciones sobre un tema, etcétera en muchos aspectos tanto ideológicos como materiales de ambas producciones.

El Capítulo III se centra en la exposición de los distintos desdoblamientos presentes en ambas obras empezando por la ficcionalización de la vida de Lepage, pasando por los desdoblamientos dentro de las historias, hasta llegar a los múltiples ejemplos de autorreferencialidad y alteridad. Hago hincapié en la relación que dichos temas guardan con la soledad.

En el Capítulo IV analizo dos aspectos fundamentales para entender el tono de ambos trabajos, así como la valoración general del tema de la soledad por parte de Lepage. Me refiero al humor y a la ironía. Para ello defino brevemente ambos recursos y señalo varios ejemplos en las obras.

En suma, el lector comprenderá en qué consiste el tema de la soledad en ambas obras; cuáles son los mecanismos que la integran tanto a nivel dramático como a nivel de la puesta en escena; cómo es que la soledad se relaciona con el desdoblamiento y finalmente, cómo el desdoblamiento de la soledad se expresa irónica y humorísticamente.

Añado un par de diagramas para que el lector –de requerirlo– pueda orientarse a través de la trama o de la puesta en escena cada vez que lo requiera. Y, finalmente, el Apéndice 1 contiene el texto dramático *Le projet Andersen* y el Apéndice 2, el texto dramático de *La face cachée de la lune*, obra original en la que se basó el guión de la película con el que desgraciadamente no cuento. *Voilà!*

El proyecto Andersen: sinopsis de la obra

El estreno de la ópera *La Bohème* en el *Palais Garnier*⁷ de París es impedido por una huelga de..., un hombre albino lo anuncia desde el escenario. Antes de que el público se retire, el hombre los invita a quedarse a escuchar su historia, a ser testigos de el siguiente “cuento moderno”:

Frédéric Lapointe, un albino escritor y compositor de canciones de rock quebequés, llega a París como becario del *Palais Garnier*. Ha sido invitado por esta institución a participar en un proyecto operístico internacional. Él ha aceptado gustoso pues se trata de una posible oportunidad para cambiar y mejorar su vida. Incluso, ha intercambiado su residencia en Quebec por el departamento de su amigo Didier en París.

Una vez en la ciudad de la luces, Frédéric se da cuenta de que sus circunstancias están muy lejos de progresar. Primero, su nuevo hogar se encuentra sobre una decadente *sex-shop*, atendida por Rachid, un hostil inmigrante marroquí. Segundo, su panorama laboral no resulta nada alentador. Su empleador, el maquiavélico empresario del *Palais Garnier*, Arnaud de La Guimbretière le revela que deberá escribir una ópera infantil basada en el cuento *La Dríade* del danés Hans Christian Andersen. Irónicamente, Frédéric detesta a los niños. Y por si fuera poco, resulta que ni siquiera hay una oficina o lugar de trabajo destinado para él, por lo que deberá escribir su adaptación sobre la *sex-shop*.

Frédéric se siente frustrado y llama a su exnovia de Quebec para buscar un poco de consuelo. Si bien, ella no está dispuesta a escucharlo. Por otro lado, no logra entablar una amistad o ningún otro tipo de relación afectuosa con nadie en París. Su única compañía es Fanny, la mascota que Didier le dejó junto con su departamento. Aunque a veces le es difícil encargarse de ella.

En medio de este estado de cosas, Frédéric escribe su adaptación de *La Dríade* y a pesar de su inicial descontento cada vez se involucra más con ella. Aunque entre mayor es su compromiso con la historia, mayores son las probabilidades de que el “Proyecto Andersen” no se realice. La puesta en escena comienza a desmantelarse por una serie de factores, principalmente por los malos manejos políticos y económicos de Arnaud.

⁷ Se trata de la ópera nacional francesa, cuya sede homónima es un importante monumento cultural y arquitectónico de París.

A la par se desarrolla la historia de este funcionario, quien a pesar de estar en aparente control de todo, se pierde paulatinamente en su adicción a la pornografía mientras su familia se resquebraja.

En un momento dado, Arnaud decide deshacerse de Frédéric. Pero en lugar de hacérselo saber al albino inmediatamente, lo engaña al grado de hacerle creer que su adaptación de *La Dríade* le ha parecido magnífica cuando ni siquiera la ha leído.

Finalmente, Frédéric, harto de tanta presión y aislamiento, toma la decisión de renunciar y volver a Canadá. Sin embargo, es demasiado tarde y las consecuencias de sus elecciones se manifiestan. Como la Dríade -el personaje del cuento de Andersen- muere en París en un incendio aparentemente provocado por Rachid.

La cara oculta de la luna: sinopsis de la película

Phillipe es un hombre de unos cuarenta y tantos años a punto de obtener su título de doctor en Filosofía de la ciencia mediante un trabajo de tesis acerca del narcisismo como motor de los avances científicos en el siglo XX. Su madre acaba de morir y él debe encargarse, junto con su hermano André (el reportero del clima de una cadena de televisión), de los objetos que le pertenecían, entre ellos un pez llamado Beethoven. A la par, lucha por sustentarse económicamente con un trabajo de medio tiempo como vendedor telefónico de un diario local. Su panorama es gris. La relación con su hermano está bastante deteriorada, además, su tesis es rechazada en la universidad por segunda vez.

Entonces decide participar en la convocatoria lanzada a través de un programa de televisión para realizar un video en el que explicará la vida en la Tierra a las civilizaciones extraterrestres. Al mismo tiempo, toma contacto con Alexei Leonov, un excosmonauta ruso que fue el segundo hombre en poner un pie en la luna, quien se interesa por su teoría sobre el narcisismo y le propone reunirse para conversar al respecto.

Si bien, nada parece concretarse gracias a una tormenta de infortunadas coincidencias: el excosmonauta nunca llega a la cita debido al equivocado pronóstico del clima hecho por su hermano; uno de sus posibles clientes telefónicos resulta ser su exnovia y es despedido del *call center* tras ser

humillado públicamente por su jefa. Aunque las cosas mejoran un poco cuando recibe una invitación para exponer su teoría en Moscú.

Antes de partir se entera que la muerte de su madre fue producto de un suicidio. Devastado llega a Rusia y olvida cambiar el horario de su reloj, por lo cual, no se presenta a tiempo a su conferencia y nunca expone sus ideas.

Desde allí, y mediante una larga llamada telefónica internacional, Phillippe se reconcilia con André quien le informa, entre otras cosas, el resultado de la convocatoria del video para extraterrestres: su trabajo ha sido uno de los ganadores. Finalmente, Phillippe emprende su regreso a casa con dos consuelos: una cita agendada para comer con su hermano y la promesa de que el universo entero escuchará sus ideas.

Capítulo I
La soledad como tema central de *El proyecto Andersen*
y *La cara oculta de la luna*

*No man is an island
entire of itself...*
John Donne

La soledad como tema central

A grandes rasgos, las sinopsis anteriores al inicio resumen las tramas de las obras a tratar en este estudio. Desde mi perspectiva, las dos, a pesar de pertenecer a distintos territorios artísticos, comparten una serie de elementos narrativos y dramáticos que nos permiten descubrir la concepción del mundo de su creador. En ambos medios, se trasluce una síntesis particular de la realidad en las historias. Descubrir en qué consiste dicha síntesis y cuáles son las ideas o postulados principales que se nos permite concluir a partir de ella, es el objetivo de este capítulo. En otras palabras, se trata de determinar un tema común en ambos trabajos, entendido como “una proposición acerca de uno o varios conceptos o ideas sistematizadas que constituyen el objeto principal de atención de un autor.”⁸

En este capítulo nos concretaremos a delimitar el tema a nivel de la trama o argumento.⁹ Es decir, intentaré comprobar mi propuesta temática a partir de la trama aún sin considerar los factores propios que intervienen en cada espectáculo.¹⁰ Para efectos prácticos, en este apartado consideraré a Lepage solamente como dramaturgo y guionista y trataré de elaborar una propuesta acerca de uno de sus objetos principales de atención.

⁸ Blanca Castañón Moreno, “Análisis temático documental” en *Investigación Bibliotecológica*, pp. 5-10 en «<http://www.ejournal.unam.mx/bi/vol06-12/1B100601201.pdf>», fecha de consulta: 23 de abril de 2011.

⁹ Según Marcela Ruiz Lugo, *trama* o *argumento* se refiere a ‘la reproducción imitativa de las acciones (la peculiar disposición de las acciones). Contextura o disposición interna de los eventos de la historia del drama.’ en *Glosario de términos del arte teatral*, 2ª ed., México, Trillas: ANUIES, 1983, (Temas básicos. Lengua y literatura; 3), p. 220.

¹⁰ Me parece importante aclarar que no descarto otras posibles lecturas y propuestas temáticas de ambos trabajos. De hecho, estoy plenamente consciente de que las hay. *El proyecto Andersen* en particular es una obra con un tema político sumamente notorio acerca de la cultura en Europa. Sin embargo, no creo que mi propuesta temática deseche a las otras, simplemente pretendo acotarme a un tema que encuentre significativo.

Una vez aclarado el objetivo podemos entrar en materia: ambas historias presentan la vida (o un fragmento de ésta) de hombres muy similares. Y aquello que los hace similares –además de su origen y edad– es, sobre todo, su solitaria existencia. De principio a fin del periodo narrado en estas ficciones permanecen solos. No tienen amigos, ni confidentes cercanos, mucho menos una pareja y en general, sus relaciones con los otros seres humanos son poco afectuosas. A partir de la descripción de las circunstancias y acciones de los personajes intentaré comprobar que uno de los temas centrales de ambas obras es la soledad, aún cuando la soledad de cada una de ellas sea particular.

Definición o breve panorama de soledad

La soledad es simplemente una circunstancia (de un lugar o de un individuo) caracterizada por la ausencia, por una falta de presencia. Aquel que está solo no tiene a nadie, lo que quiere decir que se encuentra rodeado de ausencia. Si bien, como con cualquier condición humana, existe un sinfín de enfoques posibles para comprenderla, estudiarla o valorarla. En este caso he elegido dos disciplinas para delinear un marco general que nos permita profundizar en la soledad de cada obra. La primera disciplina elegida es la psicología, pues nos muestra un panorama de lo que implica para un individuo la soledad, principalmente a nivel subjetivo. La segunda es la filosofía hallada en las reflexiones de Octavio Paz al proveernos de una reflexión ontológica de dicha condición. Por último, considero prudente mencionar un pequeñísimo panorama de la soledad a partir de la filosofía política apoyándome en algunas reflexiones de Gilles Deleuze, Michel Foucault y Hanna Arendt. Finalmente ambas materias se ven constantemente asociadas al teatro, al cine y a la literatura en tanto que nos permiten entender lo que ocurre con los personajes al interior de las historias.

María Montero y Juan José Sánchez-Sosa elaboran una síntesis de los modelos psicológicos de la soledad de diversos autores y proponen el siguiente postulado:

A la soledad se le ha concebido como un estado subjetivo que contrasta con la condición de aislamiento físico; surge como una respuesta ante la

falta de una relación particular, e implica un desequilibrio en el nivel deseado y logrado de interacción socioafectiva [...]¹¹

Al parecer, la mayoría de los modelos psicológicos asocia la soledad con una suerte de malestar subjetivo por parte del solitario, provocado por la insuficiencia de sus relaciones. De acuerdo con este enfoque, la soledad se asume como tal debido al contraste entre el deseo de relación (interacción socioafectiva deseada) y la realidad de la ausencia (interacción socioafectiva obtenida).¹² Por ende, aquel que la experimenta se encuentra insatisfecho; la soledad es entonces una especie de frustración. Es una necesidad no colmada de afecto, intimidad, interacción, diversión, retroalimentación, escucha y contacto; se trata de una carencia y como toda carencia produce displacer.¹³

Aunque no todos los modelos psicológicos se aproximan a la soledad de la misma forma. Algunos la consideran como una experiencia sana y provechosa, en la cual el solitario puede adquirir autoconciencia; un momento propicio para la creatividad y fortaleza que muestra al individuo sus limitaciones.¹⁴

María Montero y Juan José Sánchez-Sosa concluyen que la soledad, al ser un fenómeno subjetivo depende enormemente de la valoración del entorno, de la percepción cultural y social. Es muy probable que un solitario, en una sociedad donde la soledad no es concebida como algo negativo, viva su estado de modo menos estresante que alguien en una sociedad que le asigna un valor de martirio o castigo.¹⁵ Asimismo, esta condición es multifactorial y puede derivar en múltiples consecuencias. Sin embargo, un elemento clave para determinar la soledad desde un enfoque psicológico reside en la periodicidad de la experiencia; en determinar si se trata de una soledad pasajera o crónica y si la persona tiene o no una falta de habilidad para relacionarse con otros.¹⁶

¹¹ María Montero y López Lena y Juan José Sánchez-Sosa, "La soledad como fenómeno psicológico: un análisis conceptual", en *Salud Mental*, Vol. 24, No. 1, febrero 2001, pp. 19 – 27, p. 19 en: «<http://www.inprfcd.org.mx/pdf/sm2401/sm240119iaL.pdf?PHPSESSID=efd6a9970f54e07e2950c834ce521342>», fecha de consulta: 27 de marzo de 2011. En este estudio, los autores hacen un recorrido a partir de los distintos modelos teóricos propuestos por diversos psicólogos de todo el mundo para estudiar la soledad.

¹² *Ibidem*

¹³ *Ibidem*, pp. 19-21, *vid.* modelo de Sullivan.

¹⁴ *Ibidem*, *vid.* modelos de Mijuskovic, Sadler y Johnson.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21

¹⁶ *Ibidem*, p. 24 Clasificación de soledades según su frecuencia del modelo de Young.

En contraste, desde el enfoque filosófico de Octavio Paz propuesto en su apéndice de *El laberinto de la soledad*, esta condición no es exactamente un estado subjetivo sufrido o experimentado por un individuo particular, sino “el fondo último de la condición humana”, “una condición inherente al ser humano”.¹⁷ Según Paz, la vida misma es una experiencia solitaria, ya que en el vientre materno se es uno con el todo y nacer significa separarse de esa totalidad. Por ello, la soledad contiene una naturaleza dialéctica: reconocer la sensación de soledad conduce a la autoconciencia y a la vez conlleva el deseo de trascenderla, de lograr unión y comunión con el mundo. Al mismo tiempo, toda reunión, toda vivencia de amor se ha visto motivada por la necesidad de ésta generada en el aislamiento, en la soledad.¹⁸ “La vida está rodeada por esta dialéctica”, nos dice Paz.¹⁹

Otro aspecto en el que hasta ahora varios autores coinciden radica en la asociación entre soledad y creatividad, Paz no es la excepción. Para él, el aislamiento se asocia con la aventura mítica que el héroe emprende solo, idea que retomaremos más adelante. Mijuskovic atribuye esta asociación a que en la separación el pensamiento se repliega sobre sí lo cual origina la autoconciencia.²⁰

Para la filosofía política existe un enfoque muy distinto para valorar la soledad y éste tiene que ver con un contexto sociocultural, político y económico muy concreto; en este caso, el de las civilizaciones contemporáneas capitalistas. El filósofo francés Gilles Deleuze en su artículo “Posdata sobre las sociedades de control”,²¹ basándose a su vez en el libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, afirma que un mecanismo de control en las sociedades actuales

¹⁷ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* en *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995. (Col. Popular, 471). Apéndice “Dialéctica de la soledad”, pp. 211-231, p. 211

¹⁸ *Ibidem*, pp. 211 - 212

¹⁹ *Ibidem*, p. 212

²⁰ *Vid.* nota 6 En esta posibilidad de la soledad se encierra una paradoja: el individuo se busca a sí mismo (a la conciencia de sí) como un objeto lejano (algo que no se tiene), sin embargo, no tiene otra opción más que buscar en su interior.

²¹ Gilles Deleuze, “Posdata sobre las sociedades de control” en *El lenguaje literario*, compilación de Christian Ferrer, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991, pp. 1-4 en: <<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/controldel.pdf>>, fecha de consulta: 3 de octubre de 2011.

consiste en aislar a los individuos entre sí.²² La soledad es entonces una herramienta utilizada por el poder para evitar que los individuos formen comunidad y así puedan tomar decisiones políticas.²³

A partir del diseño arquitectónico de las prisiones panópticas, Foucault señala el “panoptismo” de las sociedades actuales. En dichas prisiones, las celdas son como “pequeños teatros individuales observados desde una torre.”²⁴ Entonces, el panoptismo consiste en que los individuos se encuentren permanentemente aislados y sobre todo, intermitentemente vigilados. Para Deleuze, los medios comunicación (el teléfono y los medios electrónicos) son correas que permiten que el individuo sea localizable todo el tiempo. Deleuze arguye que esto ocurre debido a una lógica de “empresa” que regula a los individuos y los incita a competir constantemente unos con otros con el objetivo de controlarlos.²⁵

De acuerdo con Hannah Arendt en los regímenes totalitarios (como el nazismo), la soledad y el aislamiento radican en la imposibilidad del individuo para modificar su entorno. Por otro lado, Arendt contrapone la soledad, en la que un individuo es “abandonado” por lo demás y la vida solitaria, en el que el ser humano se repliega en su pensamiento.²⁶

Por último, un enfoque que es al mismo tiempo psicológico, filosófico, social y político sobre la soledad en nuestra era busca relacionarla con el narcisismo. Desde los años sesenta hasta nuestros días, varios autores han percibido que el narcisismo es la patología de nuestro tiempo. La patología consiste en el culto al yo y por ende, en la incapacidad de ver al otro.²⁷ De acuerdo con este enfoque, el hombre psicológico actual es producto de un individualismo burgués. La cultura norteamericana hegemónica en Occidente expande esta manía de auto-perfeccionamiento, espíritu competitivo y

²² Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002.

²³ Cómo y por quién quieren ser gobernados.

²⁴ *Ibidem*, p. 177

²⁵ G. Deleuze, *Op. cit.*, p. 3

²⁶ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, apud. Pereyra, Carlos, *Sobre la soledad: en torno a una política imposible*, Buenos Aires, Del Signo, 2010, p 14

²⁷ José Luis Trechera Herrera, “El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo” en *Revista Envío*, Universidad Centroamericana, UCA, Managua en <<http://www.envio.org.ni/articulo/243>>, fecha de consulta: 15 de octubre de 2011.

necesidad de triunfo y reconocimiento individual.²⁸ Incluso el entretenimiento y el arte manifiestan esta nueva forma de concebir y construir un mundo propio. El fin de este pequeño mundo personal es el de preservar el propio equilibrio psíquico y físico (sin que importe el de los demás).

En el mito, Narciso está solo porque rechaza cualquier forma de amor. Se trata de un ser orgulloso y soberbio incapaz de sentir empatía o afecto por los demás. Únicamente se encuentra enamorado de una imagen externa, distorsionada de sí mismo (su reflejo en el agua). La muerte es consecuencia de su aislamiento, de su incapacidad de mirar a los otros y de mirarse a sí mismo como en realidad es.

En resumen, de acuerdo con algunos modelos psicológicos, se trata de un fenómeno subjetivo temporal; desde un enfoque filosófico la soledad es un estado natural e incluso irremediable de la vida; desde la mirada de la filosofía política, la soledad y el aislamiento residen la falta de libertad del individuo en una sociedad que lo restringe y condiciona; por último, el estudio sobre el narcisismo característico de nuestras sociedades, atribuye la soledad a la incapacidad de mirar y desarrollar vínculos afectivos con los otros. Si bien, todas las posturas coinciden en que la soledad es una sensación de vacío, de carencia de algo vital (no necesariamente entendido como algo negativo). Ese algo vital es amor, concepto en el que no es posible ahondar en este estudio pero que –en términos generales– abarca cualquier tipo de relación satisfactoria para el individuo, en las que el afecto es el objeto principal de intercambio. Para la filosofía política, la carencia vital es la carencia de libertad. En este caso nos encontramos ante personajes cuyas historias se rigen por esta condición de carencia, para cuyo estudio nos serán útiles los tres enfoques.

La soledad del protagonista

Ambas historias presentan a personajes con caracteres y trayectorias similares. Sus respectivos protagonistas son hombres (casi de la misma edad y con el mismo origen) que se encuentran en un punto crítico de sus vidas, a partir del

²⁸ *Ibidem*

cual se ven sometidos a un cambio, ya sea por decisión propia u obligados por las circunstancias. Frédéric, el letrista albino canadiense de *El proyecto Andersen*, ha decidido mudarse a París y probar suerte en un nuevo trabajo; mientras que Phillipe, en *La cara oculta de la luna*, debe adaptarse a un nuevo estado de cosas tras la muerte de su madre. Sin embargo, es fundamental señalar que en estos cambios, el aislamiento es un factor omnipresente. A su vez, las acciones de los protagonistas en muchos casos los conducen a encerrarse más en sí mismos apartándose de los demás.

En el caso de Frédéric, la soledad es en gran medida un motor para su radical elección de cambio continental. Antes de partir de Quebec terminó una relación crucial para él. Por otro lado, al llegar a París (donde de por sí no conoce a nadie) no encuentra más que hostilidad, hipocresía y dificultad para comunicarse. Sin duda, la verdadera cara de París le provoca una enorme desilusión. Desde el enfoque psicológico antes visto, es un hecho que Frédéric experimenta un contraste entre el nivel de interacción socioafectiva deseado y el obtenido realmente.²⁹ Precisamente, este contraste constante entre sus sueños de mejores circunstancias y su realidad fría y decepcionante se mantiene durante toda la obra. Por si fuera poco, Frédéric debe atravesar por este cambio e inestabilidad solitariamente ya que, a pesar de sus intentos, Marie no quiere escucharlo y nunca logra un vínculo o relación afectiva lo suficientemente poderoso con otra persona en París. Resulta cruel pero irremediable: durante el transcurso de la historia, Frédéric –junto con su vida, su destino y sus ideas– no le importa a nadie sobre la faz de la Tierra.

En *La cara oculta de la luna*, Phillipe –quien ya era un ser poco sociable y bastante retraído– se queda más solo que nunca pues su madre era la única persona con la que se relacionaba de manera amorosa.³⁰ Las circunstancias someten a Phillipe a un cambio y durante toda la película vemos cómo crece en él el deseo de reconciliarse con André, su hermano menor. Dicho de otro

²⁹ Vid. nota 5

³⁰ M. Montero y López Lena y J. J. Sánchez-Sosa, *Op. cit.*, p. 21 Otra vez, desde la perspectiva de la psicología, la sensación de soledad también se experimenta ante la pérdida de una relación particular. Ya que esta relación desempeña una función afectiva muy importante para el personaje. Por otro lado, considero que la reflexión de Paz acerca de la separación entre madre e hijo en el momento del nacimiento como fuente primigenia de la sensación de soledad, se ajusta particularmente al caso de Phillipe.

modo, quiere dejar de estar solo. El nuevo y agudizado aislamiento de Phillippe es entonces un motivo para que él tome decisiones con respecto a su condición de ermitaño durante el transcurso del filme.

Si bien la soledad de ambos personajes no es exclusivamente “personal”. También en el ámbito “laboral” de sus vidas se encuentran solos. Frédéric trabaja para el *Palais Garnier* pero es prácticamente como si lo hiciera para una empresa fantasma. Esto comienza desde que Arnaud le niega la posibilidad de realizar su trabajo en las instalaciones de la Ópera. En cierto sentido, es como si Frédéric fuera un agente externo, simplemente contratado para resolver un problema. Fuera de Arnaud, jamás entabla contacto con otra persona de su propio empleo. Y, por si fuera poco, aunque la naturaleza de su trabajo es creativa, en realidad no le pertenece. Prueba de ello es la decisión de Arnaud de despedirlo en el instante en que lo cree conveniente. De igual manera, Phillippe es un empleado más del *call center*, sujeto a ser despedido en el momento en que deje de cumplir con las reglas y exigencias del periódico *Le Soleil*. Su tesis y su carrera académica tampoco son importantes para nadie.

Considero que las circunstancias profesionales de ambos se vinculan con el enfoque de la filosofía política. Para Arendt, la soledad de un individuo inserto en un sistema consiste en la imposibilidad para modificar su entorno, es decir, una suerte de impotencia y esterilidad. Tanto Phillippe, como Frédéric, se encuentran inmersos en circunstancias laborales contra las que luchan sin ganar. Sus obras (la adaptación de Frédéric, la tesis de Phillippe) y por ende, los frutos de su trabajo no tienen impacto en nadie y en ese sentido, no modifican su entorno.

Al interior de ambos universos dramáticos, como puede verse, la soledad juega el papel de circunstancia por la que atraviesan los personajes; circunstancia o cambio de suerte que Aristóteles llama peripecia.³¹ Asimismo, la soledad no es una circunstancia exclusivamente psicológica sino que, también se revela en otras esferas de la vida de los protagonistas, particularmente la profesional y laboral.

³¹ Peripecia es “el cambio del estado de cosas en dirección contraria, y ello, como también se ha dicho, conforme a lo probable o lo necesario” en Aristóteles, *Poética*, Salvador Mas (traductor), México, Colofón, 2001 (Biblioteca Nueva), p. 89

El antihéroe

El término antihéroe define a un personaje opuesto al héroe tradicional de una ficción. Contrario a éste, según Edward Quinn, “*the anti-hero may be cowardly, weak, inept, or simply unlucky.*”³² También se suscita que el antihéroe sólo carece de cualidades extraordinarias como belleza, caballerosidad, sabiduría y valentía.³³ Algunas veces el antihéroe puede ser una persona marginada, poco sociable o que, en general, vive bajo sus propias reglas desafiando a la sociedad de la que desearía no formar parte. El antihéroe se mueve en una zona gris, ya que tampoco es completamente oscuro como un villano tradicional y a pesar de su apatía y resentimiento hacia el entorno conserva algo de nobleza.³⁴

Hasta ahora me he referido al papel de la soledad como una circunstancia o estado por el que atraviesan los personajes. Empero ésta también juega un papel fundamental en el carácter de ambos protagonistas. Incluso podría decirse que es un rasgo de carácter que los dos hombres comparten. En efecto, son taciturnos, sarcásticos, amargos, obstinados, poco sociables y socialmente incómodos. Por ello, pueden ser tomados como antihéroes. Definitivamente tanto Phillipe, como Frédéric carecen de cualidades heroicas clásicas; ninguno de ellos es bello, sabio, valiente, mucho menos caballeroso. Desde luego, estos rasgos de carácter pueden constatarse a través de sus acciones.

La antiheroicidad de Phillipe se reconoce fácilmente en muchas de sus acciones. El primero lo encontramos en el video que decide elaborar para el *S.E.T.I. (Search for Extraterrestrial Intelligence)*. En éste se expone a sí mismo como un ermitaño que rechaza una vida tradicional. Por ejemplo, afirma que lo único que utiliza en su cocina es el teléfono para ordenar comida, confiesa haber experimentado con LSD y hace evidente que vive completamente

³² “el antihéroe puede ser cobarde, débil, inepto o simplemente desafortunado.” en Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Nueva York, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1999, p. 20

³³ Emma González de Gamber, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 30 - 31

³⁴ *Ibidem*. El Quijote es uno de los paradigmas de antihéroe de la literatura.

aislado. En última instancia, la decisión de realizar un video para extraterrestres, en lugar de crear algo para comunicarse con los humanos, refleja su rechazo por entablar contacto con otras personas.

Después durante la conversación telefónica con Natalie,³⁵ admite que dejó de dar clases porque no tenía autoridad frente a sus alumnos revelando así su falta total de carácter y de coraje.³⁶ Por si fuera poco, le echa en cara a Natalie no tener que trabajar pues por su dirección domiciliaria deduce que vive con lujos y comodidades. Por último, en el bar del hotel donde espera su cita con Alexei Leonov³⁷ se comporta de forma ruda y egoísta con el *bar tender*, prácticamente le escupe sus problemas personales y al mismo tiempo lo mira por arriba del hombro debido a su ignorancia en materia de la carrera espacial de la guerra fría.

Desde luego también encontramos rasgos antiheroicos en Frédéric. Él, en comparación con Phillipe, es menos antipático y en general se podría decir que es un hombre amable... tan amable que todo el mundo pasa encima suyo. A su llegada a París se encuentra sin llaves para entrar a su departamento y Rachid, el encargado marroquí de la *sex-shop* de la planta baja del edificio, no quiere hacer nada para ayudarlo. Desesperado y agotado tras el vuelo intercontinental, Frédéric le suplica que al menos lo deje cambiarse en una de las cabinas de *peep-show*. Cosa a la que Rachid accede, siempre y cuando le pague los 20 euros que cuesta una ficha de diez minutos. Frédéric se encuentra evidentemente molesto y sin embargo, deja que abusen de él sin decir nada y paga los 20 euros sólo por cambiarse de ropa. Pero su incapacidad de hacer frente a los abusos de otros no termina ahí. De hecho, Arnaud de la Guimbretière (su jefe) no hace más que aprovecharse de él y mentirle; verbigracia, la visita a Copenhague que le pide (o más bien, que le obliga) hacer en su lugar para hablar con los inversionistas del proyecto. Por

³⁵ Su exnovia, ahora esposa de otro hombre. *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 6. *Increíble coincidencia*

³⁶ Les tomaba 5 minutos darse cuenta que me podían pasar por encima –afirma Phillipe.

³⁷ Alexei Leonov fue el primer cosmonauta ruso en realizar una caminata espacial en 1965. En la película, es un personaje heroico que habla con pasión de las similitudes entre un artista y un cosmonauta.

ende, el albino quebequés es un antihéroe cuya cobardía está disfrazada de amabilidad.³⁸

La soledad de ambos hombres está definitivamente vinculada con su inhabilidad para relacionarse inherente a su caracteres de antihéroes. A los ojos de los modelos psicológicos antes revisados, los personajes son solitarios crónicos. Para corroborarlo, las obras nos proporcionan distintos antecedentes. En *La cara oculta de la luna* hay varios *flashbacks*³⁹ del pasado de Phillipe. En el primero se nos muestra como un niño taciturno y aislado, siempre al lado de su madre. En el segundo como un adolescente introvertido totalmente solitario. Entre las acciones que el personaje realiza en su juventud, y que muestran su carácter solitario, están los rechazos constantes y malos tratos hacia André. Es evidente que su hermano pequeño sólo intenta acercarse y parecerse a él. Pero Phillipe lo percibe siempre como una molestia. En *El proyecto Andersen*, Frédéric admite que detesta a los niños porque cuando era pequeño sus contemporáneos se burlaban de su albina cabellera; así que desde niño juega un rol de paria o rechazado social.

Desde una valoración convencional, ambos personajes han sido y no han dejado de ser unos perdedores (*losers*), tímidos y constantemente rechazados.⁴⁰ Ambos están lejos de parecerse al estereotipo de personaje masculino de éxito social y popularidad. Aunque, por otro lado, son personajes auténticos capaces de asumir y enfrentar sus propias decisiones. En el caso de Frédéric, esta capacidad se trasluce en la decisión final de enfrentar a Arnaud y al hacer su mejor intento para convencer a los inversionistas del “Proyecto...” en Copenhague; y en el de Phillipe, al no ocultar sus fracaso académico y su empleo en el *call center*. Al final, son sólo personas comunes y corrientes. Por ello, considero que son personajes complejos insertos en un contexto

³⁸ Sus rasgos físicos también lo colocan dentro de la liga de los antihéroes. Su albina cabellera es motivo constante de burla dentro de la obra. *Vid.* Capítulo IV

³⁹ Definición de *flashback*, *vid.* Capítulo II.

⁴⁰ Al menos los personajes a su alrededor los etiquetan de esta forma o ellos lo creen así. Arnaud no tiene el mínimo respeto por el albino canadiense y a Phillipe le han dicho toda la vida que es aburrido.

cotidiano. De acuerdo con William H. Phillips, “*round characters are complex, lifelike, multidimensional, sometimes surprising, and changeable.*”⁴¹

Al ser así, su carácter no sólo se conforma de defectos, sino también de virtudes. Phillipe es un filósofo inteligente, sensible, con un sentido negro del humor, comprometido y profundamente leal (cuidó de su madre hasta el último de sus días). Por otro lado, su descortesía y falta de interés por las convenciones sociales es al mismo tiempo otra de sus virtudes: es un hombre agudamente honesto. Es un ser con una mirada profunda del mundo, al que le interesan poco las banalidades impuestas por la sociedad (por ejemplo, no siente vergüenza de mostrar que trabaja para un *call center*). Frédéric también comparte este rechazo por las convenciones. Es un artista sencillo completamente enfocado en lo suyo, extremadamente responsable (cuida a la mascota de Didier con esmero y entrega su adaptación de *La Dríade* en el plazo establecido por los inversionistas), capaz de sentir y expresar cariño y empatía (hacia la historia de Andersen o hacia la misma mascota). En resumidas cuentas son personajes que intentan construir sus vidas sin suscribirse a un modo de vida convencional y de principio a fin son honestos y coherentes con este propósito: no quieren formar familias, ni hacer mucho dinero, por ejemplo.

Y es aquí donde aparece la dialéctica del tema de ambas obras, los personajes se encuentran solos tanto por su falta de habilidad para entablar o mantener relaciones como porque así lo quieren. No están dispuestos a cambiar y se aferran a su condición incluso aunque no les guste. En última instancia, estos antihéroes se hayan solos por narcisistas, se podría decir que están enamorados de su propia imagen solitaria.⁴²

“Narciso es solitario y adolescente, consciente y enamorado de su singularidad,”⁴³ afirma Octavio Paz para argumentar que durante la adolescencia la soledad se agudiza. Al revisar las características y acciones de

⁴¹ “Los personajes redondos son complejos, parecidos a la vida, multidimensionales, a veces sorprendentes y cambiantes.” en William H. Phillips, *Film an Introduction*, 2^a ed., Boston, Bedford/St. Martin’s, 2002, p. 43.

⁴² Me atrevo a hablar de un enamoramiento ya que los personajes se aferran a su soledad como si ésta fuera en el fondo el objeto de su amor. Sin embargo, reconozco que esto es cuestionable porque su aislamiento –contrario a un enamoramiento– no es una condición gozosa.

⁴³ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 221

estos antihéroes canadienses, considero que nos encontramos ante adolescentes tardíos. Su rebeldía ante lo que la sociedad espera de ellos, así como su constante afirmación (y exhibición) de independencia conforman su soledad adolescente. Particularmente *La cara oculta de la luna* expone a Phillipe como un solitario bastante narcisista. Sus acciones demuestran dicho carácter: rechaza a su hermano, no hace ningún intento de conversar con alguien de su entorno, insulta a Natalie, maltrata al *bar tender*, discute con su jefa y con el médico, etcétera. Sin embargo, está obsesionado con sus propias ideas, con su propio conocimiento, con su personal y singular interpretación de la realidad. Otra prueba de su narcisismo reside en su conversación con el *bar tender*. En ella, Phillipe presume su deseo de conocer a Alexei Leonov para preguntarle cómo se sintió “siendo un segundón”, al ser éste el segundo hombre en pisar la luna. De esta forma deja entrever que él se siente como un segundón en relación a su hermano, algo que evidentemente no tolera, ya que se opone a su narcisismo. Como se ha visto con respecto al estudio de “la era del yo”, el individualismo imperante en nuestra cultura promueve la competencia constante. En este caso, Phillipe también es parte de esta dinámica social.

“Narciso ya sólo trabaja para la liberación de su Yo, y para ello no dudará incluso en renunciar al amor.”⁴⁴ Frédéric también demuestra una incapacidad de madurar producto de su narcisismo adolescente. En la escena *Psycho-canine*, Frédéric acaba por aceptar que fue su decisión separarse de Marie, después de haber estado juntos veinte años, ella quería tener hijos y él no. ¿Sus motivos? Él detesta a los niños por lo que vivió cuando era uno. Para evitarlo, Frédéric se hizo la vasectomía sin antes hablar con Marie. Esta decisión desencadena el rompimiento de la pareja, de tal suerte, que Frédéric ha renunciado al amor con tal de preservar su propio equilibrio psíquico.⁴⁵ Por otro lado, en la misma conversación, Frédéric se jacta de no tener miedo de enfrentarse con los *drugdealers* de Didier, quien se fue a Canadá sin haberles pagado unas cuantas deudas. Alguien tiene que pagarles y al parecer ese

⁴⁴ J. L. Trechera Herrera, *Op. cit.*

⁴⁵ De acuerdo con el contexto filosófico antes revisado acerca del narcisismo y la soledad.

alguien debe ser Frédéric. Él bravuconea con ellos sin importar las consecuencias, comportamiento de adolescente tardío por lo demás.

La trayectoria del antihéroe

De acuerdo con el mayor estudioso del teatro y cine de Robert Lepage, Aleksandar S. Dundjerovic:

Typically, in his original projects, characters go out into the world to another location in order to find something about themselves. On this journey they establish a connection with something that is missing, something that will help them transform by discovering a truth about themselves. This passage, a journey of self-discovery, always includes a going out of one's original location. In this development, personal geography is inseparable from spatial geography.⁴⁶

La cara oculta de la luna y *El proyecto Andersen* no son la excepción. Los personajes principales, los antihéroes Phillippe y Frédéric también realizan un viaje que no es simplemente un desplazamiento o cambio geográfico. La trayectoria de ambos personajes también corresponde a una búsqueda personal de respuestas a cuestiones existenciales.⁴⁷ Este camino es similar al modelo de trayectoria mítica propuesto por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*.⁴⁸ Si bien, al tratarse de personajes que carecen de cualidades “heroicas”, nos encontramos ante una especie de subversión mítica.⁴⁹ La dupla de personajes quebequenses también pasa por una serie de etapas y pruebas para alcanzar una meta final (o fallar en el intento). Desde luego, este viaje se realiza en soledad, tal como ha apuntado Octavio Paz.

La trayectoria de Frédéric inicia con su viaje a Francia, pues como él mismo confiesa, los quebequenses se imaginan que París es todavía el centro

⁴⁶ Aleksandar Sasa Dundjerovic, *Robert... Op. cit*, Nueva York, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 29 Todas las traducciones en este estudio son mías: Típicamente, en sus proyectos originales, los personajes salen a otro lugar del mundo para descubrir algo acerca de sí mismos. En este viaje establecen una conexión con algo que está perdido, algo que les ayudará a transformarse descubriendo una verdad acerca de sí mismos. Esta travesía, un viaje de auto-descubrimiento, siempre incluye salir de la ubicación original del personaje. En este desarrollo, la geografía personal es inseparable de la geografía espacial.

⁴⁷ *Vid.* Capítulo III. Es decir, relativas a su propia existencia.

⁴⁸ Tomo el modelo de Campbell simplemente para explicar el concepto de “trayectoria”, aunque no me baso directamente en él para analizar ambas obras. *Vid.* Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 8ª. reimp., México, FCE, 1972.

⁴⁹ La moral tradicional se pone en duda, así como sus valores. Como si Lepage afirmara que los héroes en realidad no existen o, simplemente, no le interesan. En realidad, esta “subversión mítica” podría ser motivo de todo un estudio.

del mundo.”⁵⁰ De tal suerte que ha llegado ahí motivado por la ambición y el orgullo, por la idea de conquistar el mundo y demostrárselo a todos (particularmente a su exnovia). Obviamente antes de mudarse no pensó en todo lo que perdería. Resulta que París es todo menos una ciudad amable. Sus pruebas (de acuerdo con el modelo del héroe) más bien corresponden a pequeños inconvenientes que sumados parecen un mar de infortunios. En primer lugar, sus condiciones de vida y de trabajo son un fiasco, debe vivir y trabajar sobre la *sex-shop* porque la renombrada Ópera *Palais Garnier* no tiene (de acuerdo con Arnaud) ni un triste escritorio que asignarle. Después se le encomienda la tarea de escribir una ópera para niños y él los detesta. Sin embargo, gracias a sus virtudes logra vencer estos obstáculos y comienza a investigar acerca de Andersen y su obra con entusiasmo, al grado de realizar una bella adaptación del cuento. Luego es manipulado por Arnaud para que asista en su lugar a una reunión para convencer a los inversionistas ingleses y daneses del proyecto. Pero de esta prueba no sale bien librado debido a su terrible inglés y a su falta absoluta de diplomacia.

A partir de estos hechos intrínsecamente relacionados a una larguísima serie de desafortunados eventos relacionados con la cultura (o más bien, la anticultura)⁵¹ de la Unión Europea, el carácter de Frédéric cambia. Comienza a darse cuenta de que gracias a su amabilidad e ingenuidad han abusado de él. Finalmente reconoce que se equivocó, que su anhelo de mejoría no era más que una ilusión, que extraña a su exnovia y que gracias a su inflexibilidad, miedo, rigidez y orgullo se ha quedado solo.⁵² El cambio en su conducta es palpable y hacia el final de la historia se atreve a hacerle frente a Arnaud, el principal responsable de todas sus peripecias. Aunque –como he dicho– este reconocimiento ha llegado demasiado tarde; esa misma noche, Frédéric muere solo en un extraño incendio. Es extraño, porque nunca se aclara quién o qué lo provocó. En el *Epílogo*, Frédéric plantea tres posibles causas: los *drugdealers* de Didier tomaron venganza contra él, un corto eléctrico en las cabinas de

⁵⁰ Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 22. *Café de la Paz (2)*

⁵¹ Con anticultura me refiero a todos los impedimentos burocráticos y económicos que merman un desarrollo artístico y vital en la Unión Europea, verbigracia: el inestable financiamiento del “Proyecto Andersen” o la marginación de Rachid y de Frédéric por ser extranjeros.

⁵² A este tipo de reconocimiento de un personaje acerca de sus propios errores, Aristóteles lo llamó *anagnórisis* o reconocimiento. Aristóteles, *Op. cit.*, pp. 89 - 90

peep-show o Rachid, harto de limpiar las secreciones corporales de los demás prendió fuego al edificio.⁵³

En *La cara oculta de la luna*, el viaje es más interior o mental, por decirlo de algún modo. Aunque también hay un desplazamiento geográfico. Todo comienza cuando Phillipe solicita la ayuda de su hermano André para hacerse cargo de los objetos que su madre dejó al morir. Y desde ese momento inician los problemas porque su relación ha sido prácticamente inexistente durante años. André no está muy dispuesto a verlo y si lo hace es sólo para sermonearlo. Por otro lado, Phillipe está más solo que nunca y en punto difícil de su vida: su carrera académica está a punto de fracasar y debe trabajar en el *call center* haciendo publicidad para un periódico con tal de mantenerse.

Ante su desolación, Phillipe decide filmar su película para extraterrestres. A partir de este trabajo, los recuerdos de su vida al lado de su madre y su hermano comienzan a aparecer. Podríamos decir que Phillipe viaja constantemente al pasado para explicarse a sí mismo cómo llegó a tal desolación, por qué se fragmentó la relación con su hermano. Un buen día se le presenta una gran oportunidad que quizá pudiera cambiarlo todo: la invitación a Moscú para exponer su teoría, que es –además de todo– el primer viaje de su vida.

No obstante desde el primer momento, este antihéroe se encuentra un poco renuente o temeroso a la aventura. Hace una cita con el médico para ver si es seguro viajar en avión, desconfía porque tiempo atrás lo operaron del cerebro, cosa que al propio médico le suena un tanto ridícula. Durante este encuentro, el galeno le ofrece las condolencias por el suicidio de su madre, ante lo cual Phillipe se queda atónito y contrariado: él no tenía conocimiento de dicho suicidio. Trata de refutarlo alegando que nadie se lo había dicho, que su madre nunca le mostró señales. El doctor le contesta sabiamente: “quizá tú no estabas dispuesto a escuchar.”⁵⁴

Phillipe parte a Rusia ese mismo día, pero la verdad lo ha afectado de tal manera que no llega a tiempo a su gran oportunidad de demostrar su tesis, de compartir sus ideas. Finalmente desde Moscú, Phillipe logra una reconciliación telefónica con su hermano, pues acaba por reconocer que es la

⁵³ Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 0 bis. *Epílogo*

⁵⁴ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 12. *¡Es una pena! II (Condolencias)*

única persona sobre la Tierra con la que realmente tiene un lazo. Por último, Phillipe regresa a casa sin fracaso ni gloria.

En resumen, desde una perspectiva los protagonistas realizan un viaje en el que acaban por descubrir su necesidad de algo que ya tenían, de algo perdido. Frédéric desearía regresar con Marie a Quebec. Phillipe quisiera tener una familia, entablar de nuevo una mejor relación con André. Luego entonces, los dos anhelan dejar de estar solos; “regresar a ser uno con el mundo”, como diría Octavio Paz. Aunque el verdadero descubrimiento consiste en reconocer su propia responsabilidad del aislamiento en el que han caído. En otras palabras caen en cuenta de sus errores, de sus propios defectos.⁵⁵

La paradoja del descubrimiento del antihéroe radica en que se da cuenta de algo que ha tenido frente a sus ojos todo el tiempo. Frédéric tiene la consigna de adaptar el cuento *La dríade* de Andersen que narra la historia de la ninfa de un árbol que sacrifica su inmortalidad por vivir una sola noche en París. El destino de este ser de fantasía es exactamente idéntico al suyo. Sin embargo, al no darse cuenta de esto antes, muere (igual que la dríade).⁵⁶ Y el caso de Phillipe es aún peor. Desde el inicio de la película se la ha pasado criticando y elaborando una teoría acerca del narcisismo del ser humano, de su afán de competir y aplastar al otro en pos de llegar a la perfección, perfección que demanda admiración y reconocimiento. En su viaje psicológico (al pasado) acaba por comprender que él mismo se ha comportado de forma narcisista, ya que desde pequeño ha visto a su hermano como alguien con quien tiene que competir (y de ahí que se sienta un “segundón”). De hecho, en la conversación final termina por reclamarle a su hermano que nunca ha estado orgulloso de él. Phillipe también quiere desesperadamente admiración y reconocimiento sólo que nunca se había atrevido a admitirlo de manera abierta.⁵⁷

⁵⁵ Aristóteles denomina *harmattia* al error trágico. Aunque no nos encontremos ante tragedias, hay una serie de errores cometidos por los personajes cuyo resultado es la desolación. Aristóteles, *Op. cit.*, p. 93

⁵⁶ *Vid.* Capítulo III

⁵⁷ *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 14. *Beethoven está muerto*

La nostalgia y la melancolía

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que centro del mundo, el “ombligo” del universo.⁵⁸

Hemos revisado la propuesta filosófica de Octavio Paz, según la cual la soledad (definida como sensación subjetiva) es un anhelo de retornar a un estado en el que ser humano era uno con su entorno. A la luz de esta concepción, la soledad se equipara a un sentimiento de nostalgia. Etimológicamente, *nostalgia* quiere decir “dolor del regreso.”⁵⁹ Una emoción poco placentera que se presenta al recordar algo que se tuvo y que se ha perdido. Por otro lado, también hemos mencionado los modelos psicológicos que apuntan la soledad como un efecto emotivo de la pérdida de una relación particular.

Ambas reflexiones son útiles para identificar otra característica de los protagonistas de Lepage. En efecto, su soledad está irremediablemente ligada a sus caracteres nostálgicos. Constantemente encontramos a estos hombres añorando relaciones perdidas, estados o momentos del pasado y sin duda, la constante añoranza no es para ellos motivo de alegría o júbilo. Por el contrario, los sume en un estado anímico apesadumbrado, triste, en una palabra: melancólico.

Según A. S. Dundjerovic, en las películas de Lepage “*the past imposes itself on the present* [...]”⁶⁰ En *La cara oculta de la luna* también ocurre este proceso mediante el cual Phillipe recuerda incesantemente su infancia y adolescencia. Primero evoca a su madre en una reunión social vestida elegantemente; después la recuerda sintiendo los primeros dolores del parto de su hermano en una lavandería; en otro momento, se ve a sí mismo de niño quedándose dormido frente a la televisión y siendo arropado por ella, por citar algunos ejemplos. Esto puede parecer natural, hasta donde sabemos Phillipe está atravesando un duelo. Sin embargo, según su propio hermano su

⁵⁸ O. Paz, *Op. cit.*, p. 226

⁵⁹ Significado de *nostalgia* en el portal de la Real Academia Española en «<http://buscon.rae.es/drae/>», fecha de consulta: 6 de julio de 2011. A partir de ahora, al citar de esta fuente usaré las siglas RAE.

⁶⁰ “El pasado se impone a sí mismo en el presente” en A. S. Dundjerovic, *The Cinema of Robert Lepage. The poetics of memory*, Londres, Walflower Press, 2003, p. 67

conducta demuestra un afán de acumular recuerdos de su madre, de “no hacer lugar para que le lleguen nuevas cosas.”⁶¹ Sin duda, Phillipe aún no está dispuesto a seguir el consejo de su hermano, ya que aún guarda en su casa muchísimos objetos de su madre y no muestra intenciones de querer deshacerse de ellos.⁶²

De acuerdo con María Herrera Lima en su estudio “Antecedentes de la melancolía”, la melancolía se caracteriza por una rebeldía y “obstinación narcisista que conduce a cultivar en la conciencia los efectos de la pérdida.”⁶³ Definitivamente Phillipe se obstina en defender su tristeza ante la pérdida de su madre, como puede verse en la lectura de un poema elegíaco de Émile Nelligan hecha para su video.⁶⁴ Él justifica su lectura del poema para mostrar a los extraterrestres la poesía (“la única cosa que puede expresar el alma humana”) y acaba por revelar su propio dolor. Aquí encuentro pertinente vincular la obra de nuevo con las reflexiones de Octavio Paz. De acuerdo con el poeta mexicano, la soledad es la nostalgia por haber dejado de ser uno con el mundo (en el vientre materno) y en la película, la mayor soledad y desasosiego del personaje se manifiestan tras la muerte de ésta.

María Herrera Lima señala otros aspectos de la melancolía que también se encuentran en ambos antihéroes. La investigadora recupera las reflexiones del poeta Robert Burton⁶⁵ para explicar que la melancolía ha sido asociada a las cavilaciones solitarias, a los sueños durante la vigilia y a las fantasías; también a la invocación constante de fantasmas, a los malestares y dolencias físicas. Prácticamente, Phillipe es un modelo contemporáneo de melancolía. Las cavilaciones solitarias ocurren durante toda la película pues básicamente siempre se encuentra solo, la mayoría del tiempo reflexionando para su cámara

⁶¹ André: “*tu fais pas de place pour que les choses t’arrivent, Phillipe.*” Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 14. *Beethoven está muerto 3. Otra vez rechazado III (Discusión familiar)*

⁶² Un cuarto entero contiene en su interior cajas y cajas de artículos pertenecientes a su madre.

⁶³ María E. Herrera Lima, *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, editores: María E. Herrera Lima, César González Ochoa, Carlos Pereda Failache, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 2007, (Ediciones especiales, 46), p.72

⁶⁴ Émile Nelligan, *Ma mère*.

⁶⁵ M. E. Herrera Lima, *Op. cit.*, p. 70. Se basa en la obra de Burton *The Anatomy of Melancholy*.

(para los extraterrestres) acerca de su visión de la vida en la Tierra. Tiene sueños o ensoñaciones incesantemente, éstas vienen desde que era pequeño y siempre tienen que ver con el espacio y sus astronautas, con su madre y con su hermano. La invocación de fantasmas es comparable a la constante evocación de los recuerdos antes mencionados. Por último, en varias escenas se nos permite ver su carácter enfermizo y temeroso que corresponde a los malestares y dolencias propios del carácter melancólico. Cuando era adolescente enfermó de cáncer y por un periodo perdió la visión de un ojo. Afortunadamente fue atendido a tiempo y se recuperó rápidamente. Sin embargo, hasta sus 42 años jamás ha salido de Canadá por miedo a reactivar su enfermedad.

Frédéric de *El proyecto Andersen* también es sumamente nostálgico. Ha perdido su lugar en el mundo al exiliarse de Canadá. Por ello, también ha perdido a la mujer que amaba. Y ante su nueva realidad no le queda más que añorar; verbigracia: la canción que canta en el tren de regreso de Copenhague bajo los efectos de las drogas:

*No significa nada
la vida que dejé atrás es fría
he cruzado la última línea
a donde ya no puedo regresar
donde cada paso que tomé con fe
me traicionó
y me alejó de mi hogar
y dulce, dulce rendición
es todo lo que puedo dar*⁶⁶

Por último, ambos personajes comparten una cualidad del carácter melancólico. María Herrera Lima sostiene que la melancolía se asocia al trabajo creativo, a la capacidad de producir una realidad imaginaria.⁶⁷ Phillipe realiza su video de forma creativa y frecuentemente transforma los objetos cotidianos en artilugios espaciales en su imaginación, por ejemplo: la lavadora en nave espacial y su termo de café en cohete. Frédéric imagina y cuenta con sus propias palabras la historia de *La Dríade*; de hecho hacia el final de la obra,

⁶⁶ R. Lepage, *Le projet...*, pp. 44 - 45 *It doesn't mean anything at all / The life I left behind me is a cold one / I've crossed the last line / From where I can't return / Where every step I took in faith / Betrayed me / And led me from my home / And sweet, sweet surrender/ Is all that I can give* Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 10. *Speed*

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 72 La creatividad de los personajes y su relación con la soledad se desarrolla ampliamente en el Capítulo III.

construye en su cabeza un encuentro con ella y lo vemos besar a una escultura femenina que él identifica como la ninfa.

En resumen, su carácter melancólico y nostálgico es resultado de su desolación. En el fondo la añoranza del pasado es la añoranza de la compañía, la intimidad, la sensación de pertenecer a un hogar. En palabras simples es la pena provocada por su soledad.

Los otros y sus soledades

La soledad ha sido revisada como circunstancia, rasgo de carácter y sensación de los protagonistas. Sin embargo, me parece que el tema que propongo se extiende a otros ámbitos de la obra, en particular a los otros personajes.⁶⁸ En todo caso al tratarse de uno de sus temas principales, las obras problematizan al respecto, en ellas se exponen otras visiones, contraejemplos. Anne Ubersfeld aduce que el teatro es “revelador de relaciones sociales”.⁶⁹ Me parece sensato convenir que la soledad está en el centro mismo de las relaciones sociales, ya sea como la ausencia de éstas o como una manifestación de su deterioro. A continuación me propongo exhibir la soledad de los otros personajes y así mostrar brevemente la forma mediante la cual el autor crea una dialéctica temática.

De acuerdo con Phillipe, “la cara oculta de la luna” es el lado que no vemos de ella desde la Tierra, un lado con mayor número de cráteres nombrados a partir de escritores y científicos rusos, una cara “desfigurada” de la luna según los americanos. En otras palabras, es un rostro controversial, un rostro que no nos gusta ver. Durante toda la película se desarrolla un cuestionamiento acerca de lo que los individuos no quieren ver de sí, aquello que no nos gusta, nuestro lado desfigurado. Por ello, en ocasiones, los otros personajes son similares a Phillipe en algún aspecto aunque él se niegue a verlo.⁷⁰

⁶⁸ Los otros ámbitos a los que se extiende el tema se discuten en los siguientes capítulos.

⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación: Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia (Signo e imagen), p. 12

⁷⁰ *Vid.* Capítulo III, alteridad de la soledad.

Tal es la situación con su jefa del *call center*, una mujer de unos cuarenta años cuya función es vigilar que sus empleados cubran su cuota de llamadas diarias y que no realicen llamadas personales durante sus turnos. A primera vista esta mujer no tiene nada que ver con Phillipe pero pronto descubrimos que esta cuarentona también es soltera, solitaria y amargada, a la que no le interesan las relaciones o las otras personas, en general. Una Phillipe femenina en cierto sentido. Algo similar ocurre con el mesero o *bar tender* con quien Phillipe desahoga sus frustraciones. La situación es la siguiente: un hombre (Phillipe) se queja amargamente de tener que escuchar a otro hombre (André) que se queja, lo sermonea y se jacta de banalidades. Sin darse cuenta somete al mesero a la misma tortura que él detesta. No puedo asegurar que este mesero sea un solitario aunque es patente que al igual que Phillipe, tiene que desempeñar un trabajo detestable. Diariamente, ambos deben atender y conversar con personas con las que en realidad no tienen ningún tipo de relación.

Si bien, la verdadera dialéctica de la obra con respecto a la soledad se da con su hermano André. A primera vista, él es todo lo que Phillipe no. Le va bien en su trabajo, es popular entre la gente, tiene pareja (Carl), va al gimnasio, es seguro de sí mismo, etcétera. A comparación de Phillipe pareciera que él no está solo, sino todo lo contrario. Sin embargo, conforme avanza la obra se revelan varios datos de una soledad disfrazada. En primera, es un mentiroso empedernido, miente en el trabajo, le miente a Phillipe y seguramente le ha mentado a Carl. Su carácter mentiroso es develado cuando André se queda atorado en el elevador y llama a Carl para pedirle que llame a su oficina y reporte que tuvo un accidente en auto. “¿Por qué no llamas tú y les dices que estás atorado en el elevador?”, pregunta Carl. “No me creerían, ya dije eso una vez”, contesta André.⁷¹ En segundo lugar, no se lleva nada bien con este último, quien, por otra parte, es otro narcisista consagrado a cultivar sus músculos y a mirar detenidamente a otros hombres en el gimnasio. El aislamiento de André se evidencia principalmente al final del filme cuando Carl lo abandona tras una discusión en la que se insultan el uno al otro. Unos

⁷¹ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 8. *Burgués terminal I (muro de la vergüenza)*

momentos más tarde, Phillipe lo llama y pueden reconciliarse. De cierta manera, han quedado en igualdad de circunstancias: los dos están solos.⁷²

En *El proyecto Andersen*, además de Frédéric sólo existen otros dos personajes: Rachid (el inmigrante marroquí) y Arnaud de la Guimbrétiere. El primero es un personaje hostil, nunca habla y su forma de expresarse es a través del graffiti. Desde la perspectiva de la obra, Rachid, el inmigrante marroquí, vive en unas condiciones de vida infames porque su trabajo consiste en limpiar las cabinas de *peep-show* de la *sex-shop*; es decir, debe hacer un trabajo que ningún francés quiere hacer. Rachid es un marginado, se encuentra en el último lugar de la escala social y política francesa; por ello, su soledad es de índole sociocultural.

Arnaud es el contraejemplo, supuestamente es el funcionario cultural modelo de la Unión Europea, un hombre de mundo, con un alto grado de refinamiento y cultura. Pero en el fondo es un hombre maquiavélico que maneja el *Palais Garnier* de París según los intereses políticos y económicos de la Comunidad Europea (y los suyos propios), sin atender en lo absoluto los intereses culturales o artísticos. No obstante, su forma de ser tiene un precio. Detrás de la fachada de éxito, sus relaciones personales son vacías. Su incapacidad de entablar vínculos llega a tal grado que ha dejado de tener relaciones sexuales con personas tangibles y sólo puede satisfacer sus deseos con ayuda de la pornografía.⁷³ Al final de su historia, él confiesa que su esposa y su hija (el único ser al que cuidaba y quería) lo han dejado.

En resumen, la dialéctica temática se desarrolla en ambas obras, pues el protagonista no es el único solitario, sino que la gran mayoría de los personajes a su alrededor viven sus propias soledades, aunque con distintos matices.

⁷² Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 14. *Beethoven está muerto*

⁷³ Arnaud es un hombre con tendencia hacia el autoerotismo. Para el psicoanálisis, el autoerotismo es una “[...] cualidad de un comportamiento sexual en el cual el sujeto obtiene satisfacción recurriendo a su propio cuerpo, sin objeto exterior: en este sentido se habla de la masturbación como de un comportamiento autoerótico.” En Jean Laplanche y Jean- Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, dirigido por Daniel Lagache, traducción Fernando Cervantes Gimeno, 2^a ed. , 1974, Barcelona, editorial Labor. Sin duda, una prueba irrefutable de su desolación sexual y vital.

La soledad cotidiana actual

Para cerrar este capítulo y a manera de síntesis haré una propuesta de la posible concepción del mundo del autor expresada en sus creaciones. Es patente que el contexto de las historias es cotidiano; de la vida diaria y en apariencia poco extraordinaria de cualquier mortal. Para Cecilia Alatorre, “en lo cotidiano hay pocas acciones trascendentes. El hombre come, bebe, dice tonterías, es banal y egoísta.”⁷⁴ Sin duda, este universo de acciones intrascendentes se encuentra en ambas obras. En *La cara oculta de la luna*, por ejemplo, Phillipe lava su ropa, realiza llamadas telefónicas, se emborracha en el bar de un hotel, visita al doctor, va al gimnasio, mira la televisión. Frédéric, por su parte, trabaja en su casa, toma el metro, lleva a su mascota al parque, toma café y calmantes. Y justamente en medio de esta intrascendencia, su solitaria existencia transcurre en medio de “tormentas personales en las que nadie es héroe porque hay que trabajar, comer, dormir y sobreponerse calladamente.”⁷⁵

Por otro lado, el contexto de las historias es actual. Los personajes viven en un mundo capitalista, globalizado y multicultural repleto de medios de información, de imágenes publicitarias, de tecnología por doquier.⁷⁶ En *La cara oculta de la luna* vemos un *call center*, un *talk-show*, una videocámara, varias lavanderías, un aeropuerto, entre otras referencias contemporáneas, también se habla de la posibilidad de consultar a una “médium financiera”. Y ni hablar del París de *El proyecto Andersen*, el París con establecimientos de Internet, un París en el que más vale hablar inglés, un París cuya moneda es el euro. Incluso, en esta historia, somos testigo de varias extravagancias que son el colmo de la posmodernidad: las cabinas *peep-show* (¡insertas una ficha y obtienes pornografía!) y la psiquiatría canina (Frédéric lleva a la perra Fanny a su cita semanal para que le receten barbitúricos).⁷⁷

⁷⁴ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Gaceta, 1986 (Colección Escenología), p. 54

⁷⁵ *Ibidem*, p. 63

⁷⁶ El teatro de Lepage es hecho para un público en constante *shock cultural*, de acuerdo con Dundjerovic. Este *shock* también es parte del discurso o puede verse como parte del contexto de los personajes. Vid. Dundjerovic, *Robert...*

⁷⁷ Posmodernidad o hipermodernidad. De acuerdo con Lipovetsky estamos viviendo una exacerbación de la modernidad. Particularmente, *El proyecto Andersen* refleja la

En ambos trabajos, la sociedad es retratada como un universo narcisista en el que la soledad abunda, por paradójico que suene. En ella, tanto los protagonistas, como el resto de los personajes, se encuentran en una búsqueda individualista que los aleja entre sí. Frédéric quiere hacer carrera en París para presumirla ante la gente de Montreal, Phillipe busca el reconocimiento de sus colegas para superar a su hermano, Arnaud manipula y falta el respeto a los demás a su antojo porque su posición de poder se lo permite, André miente constantemente con tal de evadir los conflictos. Quebec en *La cara oculta de la luna* se muestra como un sitio en el que cada quien ve por su propio bien.⁷⁸ Phillipe ve por su carrera, Natalie está centrada en su nuevo rol de madre y esposa, André cultiva su estilo de vida y su fama, Carl está obsesionado por mantener sus músculos en su lugar. París y la Unión Europea también exhiben su lado decadente en *El proyecto Andersen*: los inversionistas culturales sólo quieren garantizar que recuperarán su inversión política y económica, los inmigrantes musulmanes se encuentran resentidos y los ciudadanos parisinos son indiferentes, más preocupados por la psique de sus mascotas que por el bienestar de sus ciudadanos. Cada individuo centrado en sí mismo, cada uno pensando que es el centro del mundo; característica fundamental de las sociedades “del yo”, plagadas de individuos solitarios.⁷⁹

En los siguientes capítulos, buscaré explicar otros matices de la soledad en ambos trabajos que complementan la visión de su creador acerca de esta condición.

exacerbación de los inventos modernos. Hasta los perros requieren psicoterapia, para ir a París es mejor hablar inglés y para relajar tensiones entre un metro y otro sólo hay que insertar una ficha en una cabina de *peep-show*. Vid. *Los tiempos hipermodernos* de Gilles Lipovetsky.

⁷⁸ Nada raro en las grandes metrópolis.

⁷⁹ J. L. Trechera Herrera, *Op. cit.*

Capítulo II

La soledad en los elementos de la puesta en escena

*Se ha hablado mucho de lo que
sucede en las novelas de
Dostoievski, y apenas nada de su forma.
Ortega y Gasset*

*La filosofía no está tan
sólo en los asuntos o temáticas,
sino, primordialmente,
en la forma,
el estilo, el abordaje,
la manera de mirar,
la dimensión metafísica
del montaje.
Julio Carrera*

Forma es fondo: la soledad vista y escuchada

En el capítulo anterior se ha demostrado que ambas obras versan sobre el tema de la soledad a nivel de la trama o argumento. Sin embargo, tanto la película como el montaje teatral se constituyen de una enorme gama de elementos visuales y sonoros. Y es el director quien al organizar el universo ficticio en la pantalla o en el escenario es otro tipo de autor de la obra que se vale de otro tipo de recursos retóricos⁸⁰. En este sentido, la soledad no es sólo la condición principal de los protagonistas sino, también una sensación que el director detona en el espectador a partir de distintos recursos que normalmente se denominan como formales.

Tanto en teatro como en cine el director toma una serie de decisiones para escenificar una historia. Aún cuando esencialmente teatro y cine son completamente distintos, el trabajo del director consiste en orquestar una ficción en determinados espacios y tiempos que se modifican constantemente durante el desarrollo de los hechos. Y precisamente en esta organización se trasluce su punto de vista particular sobre la vida y el arte mismo. Así pues la forma es también fondo, cualquier decisión formal es testimonio material de la concepción del mundo del artista. Las formas elegidas por un director son parte de su estilo y éste, según Josep Maria Catalá, no es de ningún modo

⁸⁰Josep Maria Catalá, *La puesta en imágenes, Conceptos de dirección cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 178 - 184

ornamental o casual, sino expresión propia. En arte no hay sinonimia, afirma Catalá, aunque el mensaje sea el mismo, la forma expresa cosas distintas⁸¹.

Mas analizar el contenido de la forma no es una operación precisamente sencilla por muchísimas razones. En primer lugar porque una configuración visual o sonora puede ser tanto o más compleja que una configuración textual. Si bien, en teatro y en cine, al contrario que en la literatura, teoría y práctica no comparten el mismo medio expresivo; es decir, el lenguaje.⁸² Segundo, porque como explica Tarkovski la descripción de una imagen nunca será adecuada. “La imagen no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada”⁸³, dado que una parte sustancial de lo provocado por una historia o – para no ir tan lejos– por una simple secuencia de imágenes no puede ser comprendida en términos racionales. En tercer lugar, en el caso del teatro, se suma a la dificultad la fugacidad del espectáculo, ya que no hay manera de reproducir el verdadero resultado artístico. Y sólo es posible acercarse a la obra –como afirma Patrice Pavis– mediante “sustitutos” o “residuos del artefacto teatral”,⁸⁴ además de la no tan fiable memoria personal del espectáculo.

A pesar de todo, gracias al concepto de puesta en escena (*mise en scène*, en francés) es factible aproximarse al tema desglosando las distintas formas de las que el director hace uso para presentar una historia en teatro o en cine.⁸⁵ Concretamente la puesta en escena, tanto cinematográfica como teatral, se realiza mediante la actuación, la escenografía (decorados, en cine), el vestuario, la iluminación y la musicalización. Aunque, la *mise en scène* cinematográfica tiene otra serie de factores relacionados con la cámara. Para efectos de este estudio, desde luego, no son relevantes todos los componentes de la puesta en escena de *El proyecto Andersen* y de *La cara oculta de la luna*, sino los que se relacionan con la soledad. Ya sea que la presenten mediante

⁸¹ *Ibidem*, pp. 238 - 240 En última instancia, el mensaje también deja de ser el mismo.

⁸² *Ibidem*, p. 136 Parte del problema de un análisis formal es la dificultad para citar otro tipo de signos no lingüísticos como imágenes o sonidos.

⁸³ Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, traducción, notas y apéndices: Miguel Bustos García, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993, p. 42

⁸⁴ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos, Teatro, mimo, danza, cine*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000, p. 35

⁸⁵ Robert P. Kolker, « The film text and the film form » en *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill y Pamela Church Gibson editores, Oxford, Oxford University Press, 1998. p. 17 El autor agrega que el estilo está íntimamente relacionado con la noción de *mise en scène*.

imágenes o que la provoquen como sensación mediante ritmos y puntos de vista como se explicará más adelante.

Por último, antes de continuar conviene aclarar algunos términos que se usarán con regularidad en ambas revisiones. El primero es “convención” o “convenciones:”

In one sense of the term, conventions (derived from the Latin term for “coming together”) are necessary, or at least convenient, devices, accepted by tacit agreement between author and audience, for solving the problems in representing reality that are posed by a particular artistic medium.⁸⁶

Otros dos términos relevantes para este estudio son “diégesis” y “narrativa”. Ambas palabras provienen de la teoría literaria pero son perfectamente convenientes para el cine de ficción y para un teatro épico o de saga como el de Lepage.⁸⁷ La narrativa es simplemente la historia presentada; los acontecimientos que en ella ocurren, así como sus personajes, diálogos y acciones.⁸⁸ La diégesis es prácticamente lo mismo: “el desarrollo narrativo de una obra.” Se trata de conceptos importantes pues los elementos de la puesta en escena, sea cinematográfica o teatral, pertenecen a o conforman la narrativa de Lepage y son, al mismo tiempo recursos diegéticos. Finalmente, la soledad como tema está indisolublemente unida a la narrativa de las dos producciones de Lepage.

One-man loneliness: El dispositivo escénico de El proyecto Andersen

Antes que nada, es necesario aclarar que *El proyecto Andersen* es un *one man show*, en términos conocidos, un monólogo; en términos contemporáneos, un unipersonal. Éste constituye el formato de puesta en escena que impulsó

⁸⁶ En un sentido del término, convenciones (derivado del término latino de ‘llegar juntos’) son dispositivos necesarios, o al menos convenientes, aceptados mediante un acuerdo tácito entre el autor y la audiencia para resolver los problemas que implica representar a realidad en un medio artístico en particular. en M. H. Abrams, *A Glossary of Literary terms*, 6ª ed., Forth Worth, Harcourt Brace College Publishers, p. 37

⁸⁷ Aleksandar Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, Nueva York, McGill-Queen’s University Press, 2007, p. 14

⁸⁸ M. H. Abrams, *Op. cit.*, p. 123

desde sus inicios la carrera de Lepage.⁸⁹ En principio todos sus *one man shows* son escritos, dirigidos y actuados por él.⁹⁰ Como su nombre lo indica, en un *one man show*, sólo existe un hombre sobre el escenario independientemente de la cantidad de personajes involucrados en la ficción. Es claro que un monólogo puede partir de cualquier tema: la muerte, el amor, la guerra, la política, etcétera. Si bien, como hemos visto, en los elementos de la trama, el aislamiento emocional de los personajes establece la pauta de sus acciones y de los acontecimientos, no es descabellado pensar que la soledad se hace más evidente al ver a un solo hombre de pie sobre un enorme escenario.

De acuerdo, puede pensarse que simplemente es una casualidad, que el formato predilecto de Lepage es el *one man show* sin importar el tema de la historia. Sin embargo, es bien sabido que Lepage ha dirigido múltiples montajes en los que se involucran elencos multitudinarios. Desde luego, la sensación de aislamiento generada en el espectáculo no sólo reside en que sea un solo hombre quien interprete toda la ficción, sino en los otros elementos que lo integran.

Los recursos del espectáculo serán analizados con base en la noción de dispositivo escénico.⁹¹ El dispositivo se construye espacialmente a partir de materiales visuales y sonoros que el director utiliza para contar la historia: la escenografía, la iluminación, el vestuario, la utilería y la sonorización. La composición espacial deliberadamente decidida por un director, así como las transformaciones que el espacio sufre durante el desarrollo de la pieza sugieren e indican cuál es la relación de este único personaje con su entorno. Para Tarkovski, la composición plástica bien elegida por el director, escena por

⁸⁹ A. Dundjerovic, *Op. cit.*, p. 19. *Needles and Opium* fue el primer gran solo de Lepage.

⁹⁰ Aunque, en octubre de 2009, cuando la obra tuvo una función en el teatro Julio Castillo como parte del Festival de la Ciudad de México, era el actor Yves Jacques quien actuaba el monólogo. Lepage, seguramente, se encontraba dirigiendo y actuando otros espectáculos.

⁹¹ La palabra 'dispositivo', según la Real Academia Española, quiere decir 'mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista',⁹¹ en este caso, la acción prevista es la totalidad de la puesta en escena. En Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22^a edición en «<http://buscon.rae.es/drae/>», fecha de consulta: 10 de enero de 2011.

escena, está íntimamente relacionada con el estado de ánimo del personaje.⁹² En el caso de la soledad, el dispositivo escénico, debería aislarlo interponiendo un límite entre él y aquello que lo rodea; evidenciaría su soledad. Ahora bien, el objetivo de este apartado no es analizar escena por escena haciendo un recuento exhaustivo de cada componente de la puesta. Por el contrario, la meta consiste en describir algunos elementos y su funcionamiento dentro del dispositivo escénico de *El proyecto Andersen*, en los cuales se manifiesta la soledad.

Antes de continuar, es pertinente aclarar que la noción de dispositivo escénico se refiere no sólo a artefactos escenográficos o a la conformación del espacio, sino también al funcionamiento de los objetos sobre la escena. Dicho funcionamiento está íntimamente ligado a las convenciones antes mencionadas.⁹³ De manera general, se buscará sintetizar cómo dentro de la narrativa del espectáculo se establecen distintas convenciones intencionalmente elegidas por el director, las cuales se relacionan directamente con el discurso de la obra acerca de la soledad.

La pantalla cinematográfica

En *El proyecto Andersen*, el componente escenográfico con mayor número de funciones narrativas sobre el escenario es una pantalla blanca desplazable de dimensiones cinematográficas,⁹⁴ sobre la cual se proyectan constantemente una buena cantidad de imágenes y videos que cumplen con distintas funciones en las escenas en las que aparecen.⁹⁵ Por supuesto, resulta obvio que utilizar este tipo de recursos en teatro remite inevitablemente al cine. Es bien sabido que *Ex Machina*, y en particular, Lepage buscan trabajar con recursos

⁹² A. Tarkovski, *Op. cit.*, pp. 75-76

⁹³ *Vid. supra*: definición de convención.

⁹⁴ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage. L'horizon en images*, Québec, L'Instant même, 2005, p. 159 Ludovic Fouquet es actor, director y escenógrafo experto en tecnología y video en teatro. *Vid.* «<http://lagaleriedeluqac.blogspot.com/2009/03/venir-conference-de-ludovic-fouquet.html>»

⁹⁵ Particularmente, la pantalla cinematográfica ya había sido usada por él en una gran cantidad de montajes. *Vid.* Fouquet, *Op. cit.*, pp. 158 – 166 Hoy en día no es ninguna novedad la proyección en escena de imágenes bidimensionales sobre cualquier tipo de superficie. Definitivamente, no fue Lepage el primero en usarlas, ni tampoco fue *El proyecto Andersen* la primera puesta en la que lo hizo.

multimedia⁹⁶ en sus puestas en escena persiguiendo una fusión de las narrativas cinematográficas y teatrales, según Ludovic Fouquet en *Robert Lepage, l'horizon en images*.⁹⁷

Empero, es relevante identificar cómo funciona o para qué se usa la pantalla en este caso y cómo produce atmósferas de soledad. Atmósfera, según M. H. Abrams, quiere decir “tonalidad emocional de una parte o de la obra completa que fomenta en el lector (espectador, en este caso) expectativas sobre el curso de los eventos, ya sean felices, aterrorizantes o desastrosos.”⁹⁸

Primera función de la pantalla: Telón de fondo

La primera y más simple función de la pantalla es similar a aquella que desempeñaban los antiguos telones de fondo pintados o, más recientemente, los cicloramas.⁹⁹ Me refiero a las proyecciones del fondo de los lugares en los que suceden las escenas, verbigracia: el *Café de la Paix*, la ópera *Palais Garnier*, un par de estaciones de metro, unos cuantos parques, etcétera; todos lugares reales y actuales de París,¹⁰⁰ aunque la calidad de la imagen es propia de una animación¹⁰¹ y no de fotografías reales de dichos sitios. Más allá de la ilustración elemental para situar al público en donde ocurre la historia, la pantalla como telón de fondo tiene una característica con la que subraya la soledad. En absolutamente ninguna de las animaciones parisinas (ya sean casi estáticas o en movimiento) se ve jamás a otra persona; ninguna imagen humana, ni siquiera de un ser vivo, cruza nunca la pantalla. La bidimensionalidad sólo revela espacios vacíos (no en el sentido que a Peter Brook le hubiera gustado); un café, un vestíbulo, una estación de metro... como si París fuera un lugar desolado y desolador.

⁹⁶ Definición de multimedia en *DRAE*, «<http://buscon.rae.es/drae/>» La pantalla forma parte de una estética *multimedia* puesto que introduce un elemento cuyo origen está en otra disciplina artística y no en el teatro.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. i - xiv

⁹⁸ M. H. Abrams, *Op. cit.*, pp. 10-11

⁹⁹ En sentido estricto, una pantalla cinematográfica empezó siendo un ciclorama. El ciclorama es una superficie que se coloca al fondo del escenario sobre la cual se proyectan luz e imágenes.

¹⁰⁰ París, 2009.

¹⁰¹ La animación es una técnica dentro de las artes visuales en la cual, las imágenes son dibujadas o diseñadas digitalmente, así como su movimiento.

El ambiente sonoro que acompaña dichas escenas ilustra también la atmósfera de cada espacio parisino. Los cafés (*bistro*, en francés) con música típicamente francesa; los parques con sonidos de automóviles; el vestíbulo de la ópera con el eco provocado por los pasos del personaje; el metro con el sonido de los vagones pasando a través de las vías... Pero nunca escuchamos otras voces, como si no hubiera otras personas en París.



Le projet Andersen de Robert Lepage avec Yves Jacques © Em Valette 2006

1. La pantalla como telón de fondo. Arnaud en *Palais Garnier*.¹⁰²

Segunda función de la pantalla: Libro ilustrado de cuentos

Otra función relativamente sencilla de pantalla reside en hacer las veces de libro ilustrado proyectando las imágenes que pertenecen a las narraciones que se hacen en escena; en particular, aquellas relativas al cuento *La Dríade* de Hans Christian Andersen. La voz en *off* de Frédéric narra la historia de la ninfa mientras en la pantalla aparecen las ilustraciones de cuento infantil: un paisaje en el campo francés, un gran árbol con pájaros revoloteando a su alrededor, el atardecer, las nubes del cielo, etcétera. Cabe aclarar que la calidad de la imagen es precisamente ésta, la que podríamos hallar en un libro

¹⁰² Fotografía de Emmanuel Valette, 2006 en: «http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/andersen1_yjacques_foto-emmanuel-valette.jpg», fecha de consulta: 16 de mayo de 2011

de cuentos ilustrado. Me refiero a una calidad de la imagen no fotográfica, sino de dibujo o animación.

La ilustración del cuento resulta significativa ya que se realiza desde la perspectiva de Frédéric, con el estilo propio del personaje para contar. Es posible asegurar que la voz en *off* es de Frédéric y no de Arnaud debido al acento del personaje¹⁰³ y a la relación de paralelismo que se establece entre él y la dríade.¹⁰⁴ Hay que reconocer que la ilustración representa un recurso eficiente para introducir el cuento como otro universo ficticio dentro de la historia e incluso le proporciona a esta narración una calidad y valor diferente dentro de la puesta en escena. Pero también hay que considerar que gracias a ello vemos un primer esbozo de la subjetividad del personaje. Implícitamente, mediante la narración de *La dríade*, Frédéric muestra al público su obra; el primer boceto de “Proyecto Andersen”¹⁰⁵ que elabora para la Ópera *Palais Garnier*. Lo solitario subyace en que nadie más la escucha o la lee dentro de la ficción. Nadie, más que el público, ve el trabajo del libretista; ni siquiera Arnaud lee el boceto que Frédéric le envía hacia el final de la obra. Sí, el público lo ve (y quizá, hasta lo aprecie), claro que para efectos de la historia, aquello por lo que el personaje ha trabajado tanto no llega a nadie, horas de desvelo perdidas para siempre que han generado en Frédéric muchísima frustración.¹⁰⁶

Con respecto a las ilustraciones queda un punto por destacar. Se ha establecido que en aquellas del ambiente parisino del año 2005, nunca hay otro ser vivo en escena; mientras que en las propias de *La dríade* sí. Específicamente, en el momento en que la dríade visita París durante la Exposición Universal de 1867, cientos de personas dibujadas aparecen proyectadas sobre la pantalla en actitudes más bien festivas.¹⁰⁷ Éste es prácticamente el único instante de la obra en que hay una idea de multitud, de reunión, de celebración, de comunidad y contacto humano. Recordemos que la narración del cuento es un ámbito exclusivo de Frédéric, algo que

¹⁰³ Frédéric habla con un francés quebequés, mientras que Arnaud tiene un acento típicamente parisino. Asunto que se aprovecha en el montaje con sentido del humor.

¹⁰⁴ Vid. Capítulo III

¹⁰⁵ Utilizo “Proyecto Andersen” para el proyecto dentro de la historia y *El proyecto Andersen* para el nombre del montaje.

¹⁰⁶ Antes del final de la obra, Frédéric vuelve a darle a Arnaud su boceto de la ópera basada en *La Dríade* antes de renunciar, pero no sabemos si éste lo leerá y de hecho, ya no es importante. Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 24. *Café de la Paz (2)*

¹⁰⁷ Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 18. *La dríade 4ª parte*

prácticamente sólo existe en su psique, en la ficción dentro de la ficción,¹⁰⁸ mientras que París y sus lugares pertenecen al ámbito real dentro de la ficción. Entonces, por medio del contraste de las imágenes, en el dispositivo escénico se establece que en el mundo imaginario de Frédéric existen otras personas, mientras que en la realidad no hay nadie más. Realidad e imaginación forman un contraste a nivel visual; en la realidad Frédéric está solo; en la imaginación (en su propia ficción), acompañado. Dicha oposición o contraste magnifica la soledad del personaje.



2. Animaciones de cuento. La dríade visita París en la segunda mitad del s. XIX.¹⁰⁹

Tercera función de la pantalla: Efectos cinematográficos

La siguiente operación o tarea que la pantalla cumple en el dispositivo escénico de la obra demuestra en toda su magnitud el carácter multimedia de *El proyecto Andersen*. En efecto, la propuesta de Lepage funde una narrativa cinematográfica con una teatral.¹¹⁰ Sobre la pantalla, en ciertas escenas, aparece el rostro de Frédéric en un primer plano (*gros plan*, en francés). Como

¹⁰⁸ Vid. Capítulo III

¹⁰⁹ *La création du Projet Andersen, Op. cit.*

¹¹⁰ Vid. inicio de este capítulo.

ocurre en el cine, los rasgos y gestos del personaje se vuelven literalmente enormes gracias a este tamaño de plano.¹¹¹

Precisamente, el *close up* o primer plano de Frédéric es una de las imágenes centrales elegidas por Lepage como parte de la narrativa de la puesta en escena.¹¹²

De acuerdo con Josep Maria Catalá, en un plano cinematográfico se expresa una perspectiva dramática debida a la valoración que el director hace del contenido de una historia.¹¹³ Aún cuando *El proyecto Andersen* no sea una película, inevitablemente hay una perspectiva dramática patente en la pantalla como un instrumento narrativo del montaje. Con respecto al primer plano, Catalá apunta que puede tener varias funciones, entre ellas una psicológica que consigue enfocar la atención del espectador en una reacción o gesto del personaje.¹¹⁴ Es psicológica porque en el gesto o reacción se revela la psique del sujeto en cuestión. Justamente, ése es el efecto que consigue Lepage aquí, obligando al espectador a mirar con detalle las reacciones de Frédéric. Lo observamos nervioso y afectado al hablar con el supuesto público que vería *La Bohème* en el *Palais Garnier*; lo vemos confundido y enojado al escribir un mail para Didier en un café Internet y, finalmente, lo vemos aceptar su muerte en el epílogo de la obra.

¹¹¹ Rodolfo Santovenia, *Diccionario de cine, Términos artísticos y técnicos*, 3ª edición, Edición: Isabel F. Fernández López, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2008, p.179 Es pertinente aclarar qué es un plano. En una imagen recogida por una cámara (sea fotográfica, cinematográfica o de video), un plano es literalmente una toma, aquello que la cámara capta entre corte y corte. En un plano, la lente capta objetos determinados desde uno o varios puntos particulares de vista. A la delimitación del campo visual de la cámara se le llama encuadre. Según Martin Marcel en *El lenguaje del cine*, Mariana Segura Gálvez (traductora), 3ª. ed, Madrid, Editorial Gedisa, 1990, p. 43, el tamaño o tipo del plano en cine está '[...] determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado.' Dicho de otro modo, qué tan cercano se ve el objeto o sujeto captado por la cámara. Un primer plano o *close up* enmarca por completo el rostro humano produciendo que éste ocupe la totalidad del encuadre y, por ende, de la pantalla

¹¹² *Op. cit.*, p. 252 El plano general es el tamaño o tipo de plano que muestra la totalidad de un espacio, que, según R. Santovenia, *Op. cit.*, p. 179, 'abarca la completa visión de un lugar o un decorado [...] En realidad, es el cuadro de una acción, pero no la acción misma. Destinado a situar el lugar y reconstruir su ambiente.' De hecho, la primera y última imagen presenciada por el espectador de *El proyecto Andersen* es un *close up* de Frédéric fundido con un plano general de la butaquería del *Palais Garnier* Vid. diagrama *El proyecto...*, escenas 0. *Prólogo, 0 bis. Epílogo*

¹¹³ *Op. cit* pp. 240- 258

¹¹⁴ *Ibidem*

Y más allá del detalle del rostro del actor en cuestión, el primer plano causa la sensación de cercanía. Para Catalá: “En un primer plano, el espectador, no sólo experimenta la cercanía con respecto al sujeto, sino la sensación de estar en íntima relación con él.”¹¹⁵ Para entenderlo es necesario regresar al primer plano pictórico y establecer ciertas comparaciones. En un retrato (un primer plano pictórico) se transmite la sensación de cercanía o intimidad. La distancia es un elemento espacial que se transforma en psicológico. El pintor pinta la sensación emocional de la proximidad, una forma determinada de comunicación. No es una referencia neutra a las distancias reales de cuando el cuadro fue pintado. El componente emocional está en las cualidades de la imagen. Tampoco se trata de ver más cerca algo, sino de la sensación que se experimenta al verlo así.¹¹⁶ De esta manera, Lepage provoca que el espectador viva una cercanía con Frédéric al confrontarse con el mundo. El espectador se vuelve cómplice y acompañante de su confusión, desesperación y resignación solitaria.

Cuarta función de la pantalla: Subjetivización del espacio

Pero algo más significativo ocurre gracias a la pantalla que revela al espectador la soledad de los personajes: la pantalla “subjetiviza” el escenario. Dicho de otro modo, nos permite percibir el mundo del personaje como él mismo lo hace. Para Catalá, es inevitable que en cine la sensación de punto de vista permanezca en lo que es captado por la cámara, sin importar que el director intente o no utilizar planos subjetivos¹¹⁷. Como hemos visto en el caso de la narración de *La Dríade*, la pantalla permite que sobre el escenario el espectador vea cosas que sólo existen dentro del mundo interno del personaje, aunque dichas proyecciones aún pertenecen a una ilustración más o menos objetiva.

En contraste con esta supuesta objetividad, en otras situaciones se nos revela aquello que el personaje está mirando desde su subjetividad. Tal es el

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 280

¹¹⁶ *Ibidem* pp. 276 - 287

¹¹⁷ *Ibidem* pp. 264 - 263 Los planos subjetivos son aquellos en los que la cámara observa exactamente lo mismo que el personaje, como si viéramos a través de sus ojos; un recurso cinematográfico extremadamente común hoy en día.

caso del plano general del *Palais Garnier* anteriormente descrito, el cual enseña la imponente arquitectura del edificio en toda la amplitud de la pantalla. En la escena, Frédéric se coloca de espaldas al público y de frente a la pantalla, justo en medio de ésta. Con lo cual, el *Palais Garnier* luce como un espacio gigantesco, en tanto que Frédéric se ve absolutamente pequeño. Como se ha dicho antes, nadie más aparece en la escena; en los palcos y butacas del edificio no se ve ni un alma. Así Lepage realiza en teatro un proceso común en cine para evidenciar la soledad. Para Martin Marcel, el plano general que devela la enormidad del espacio en comparación con la pequeñez de un ser humano puede atestiguar su soledad.¹¹⁸ En esta escena, Frédéric además de parecer insignificante está en confrontación directa con el espacio. Puntualmente, su acción es revelar (o prácticamente, denunciar) su historia ante la élite que vería *La Bohème*, una historia que no desean escuchar, una historia que no les importa verdaderamente. Quizá por ello, en realidad, en la imagen, la sala del *Palais Garnier* se encuentra vacía; todo alrededor de Frédéric es vacío.

Si bien, Lepage juega con la superposición de ambos planos: el *close up* del rostro de Frédéric con el plano general del *Palais Garnier* como fondo. Con lo cual, el albino quebequés queda aislado frente a un inmenso escenario y, al mismo tiempo, el espectador establece una relación de cercanía con él.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 44 Desde luego, no se trata de una regla ni de una fórmula, la clave de lo que se expresa en el plano está en la relación del personaje con dicho espacio.



3. Efectos cinematográficos. Primer plano de Frédéric sobrepuesto a plano general de la butaquería de la ópera *Palais Garnier*.¹¹⁹

Antes de continuar, es imprescindible aclarar una particularidad de la pantalla, sin la cual es difícil entender la estrategia escenográfica que establece Lepage. Ésta tiene la increíble propiedad de poder albergar al actor dentro de sus límites mediante un mecanismo que permite retraerla hacia el interior provocando que se vuelva cóncava o, bien, expandirla hacia el escenario produciendo que se torne convexa.¹²⁰ Primero que nada, el actor puede saltar a la pantalla y literalmente estar dentro de ella, con lo cual, se integra al campo visual proyectado en ésta. Y más allá, Lepage propone un sistema interactivo: el actor interactúa con el video proyectado en tiempo real durante ciertas escenas.

Verdaderamente la información anterior podría simplemente ser un dato curioso, una muestra del poderío tecnológico desplegado en el teatro de Lepage, que no sería raro encontrar en cualquier evento publicitario de altos

¹¹⁹ Fotografía de Emmanuel Valette, 2006 en: «http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/andersen1_yjacques_foto-emmanuel-valette.jpg», fecha de consulta: 16 de mayo de 2011

¹²⁰ No es motivo de este estudio explicar el mecanismo tecnológico mediante el cual la pantalla es poseedora de tales singularidades. La importancia de señalarlo radica en los efectos que dichas singularidades crean.

vuelos. Sin embargo, aquí la pantalla sólo se usa como herramienta narrativa con fines dramáticos. Y, como se ha dicho antes basándonos en las aportaciones de Catalá, permite al director transmitir el punto de vista del personaje y evocar en el espectador las mismas emociones.¹²¹ En la escena *Grand hall de l'Opéra*, el actor se encuentra dentro de la pantalla.¹²² En la ficción, el personaje Arnaud de la Guimbretière realiza una llamada desde el vestíbulo del *Palais Garnier* (proyectado sobre la pantalla) a un tal Vincent para informarle que ha recaído en su adicción a la pornografía sadomasoquista. Sobre Vincent sólo sabemos que es alguien con quien Arnaud tiene una relación cercana. Arnaud se encuentra visiblemente agitado, estado de ánimo que raya en la desesperación cuando Vincent se niega a verlo. Lepage dirige esta escena de forma que aprovecha la pantalla y sus posibilidades cinematográficas dramáticamente. La pantalla muestra el espacio que el personaje ve ante sí. Si el actor gira, la visión del espacio gira junto con él; si el actor sube unas escaleras, el encuadre del espacio se mueve hacia arriba; si éste desciende, el encuadre desciende junto con él. Por medio de esta animación, el espectador percibe el espacio como el personaje, con la misma agitación que él siente dentro del drama. De nuevo, la soledad es manifestada no sólo como situación del universo dramático sino como una sensación espacial y rítmica. En este caso, la soledad se traduce en un movimiento angustiante. Arnaud está perdido en su adicción, su mujer y su hija lo han abandonado y nadie quiere ayudarlo. El espacio vacío a su alrededor es inestable y vertiginoso.

Algo similar ocurre cuando Frédéric se ve obligado a regresar de Dinamarca en tren (debido a una huelga de controladores aéreos en Francia).¹²³ Dentro de la pantalla, el actor se coloca sobre una superficie a guisa de asiento. En ese momento se proyecta una animación desde la vista interior del tren; tal como ocurre cuando se viaja en auto y desde adentro, pareciera que el paisaje se desplazara. El video es bastante similar durante todo el recorrido salvo por los cambios de la luz propios del atardecer. En esta escena, una de las acciones de Frédéric consiste en drogarse con uno de los

¹²¹ *Op. cit.*, pp. 178 - 184

¹²² *Vid. diagrama El proyecto...*, escenas 19. *Grand hall de l'Opéra*

¹²³ *Vid. diagrama El proyecto...*, escena 10. *Speed*

calmantes que tiene que dar a Fanny. En este punto, el plano del exterior de la vista desde el tren cambia progresivamente de colores “realistas” a otros más psicodélicos que ilustran el cambio de percepción bajo la influencia de la droga en Frédéric. Por otro lado, se introduce a la escena un *track* de música electrónica contemporánea. Así, Lepage logra “subjetivizar” el escenario más que nunca; el espectador percibe (ve y escucha) el espacio de la misma forma alterada en la que Frédéric lo hace. La escena concluye cuando Frédéric salta de la pantalla hacia el escenario y el volumen de la música aumenta mediante un *crescendo* súbito, la imagen proyectada se oscurece por medio de un *fade out* hasta desaparecer. Entonces, Frédéric baila eufóricamente completamente solo e iluminado por un juego de luces que evoca un antro, un centro de diversión nocturna.

Gracias a este recurso narrativo, Lepage logra realizar en teatro algo que para Catalá es un procedimiento dialéctico constante en el séptimo arte. La diégesis¹²⁴ o narración se construye de manera muy particular: vemos desde fuera lo que se observa desde dentro, al tiempo que podemos ver a un observador de la visión.¹²⁵ Como espectadores quedamos tanto dentro como fuera, tenemos a Frédéric frente a nosotros y a la vez, miramos como él mira. La soledad deja de ser un concepto para convertirse también en sensación.

¹²⁴ *Vid.* Forma es fondo: la soledad vista y escuchada

¹²⁵ *Op. cit.*, pp. 286-287



4. Pantalla convexa capaz de albergar al actor en su interior.¹²⁶



5. Primer plano final. Frédéric es consumido por las llamas.¹²⁷

¹²⁶ *La création du Projet Andersen, Op. cit.*

¹²⁷ Fotografía de Emmanuel Valette, 2006 en: «http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/andersen1_yjacques_foto-emmanuel-valette.jpg», fecha de consulta: 16 de mayo de 2011



Le Projet Andersen de Robert Lepage

avec Yves Jacques

© Em Valette 2006

6. Ejemplo de subjetivización del espacio. Fondo “psicodélico” cuando Frédéric se encuentra bajo efectos narcóticos.¹²⁸

Cabinas

El segundo elemento escenográfico más utilizado en *El proyecto Andersen* es un set de nueve cabinas. Se trata de cubos rectangulares que pueden albergar perfectamente a un actor, cabinas telefónicas y sobre todo, cabinas de *peep-show*.¹²⁹ Lepage afirma aprovechar siempre las coincidencias para sus puestas en escena y hacerlo de todas las maneras en las que le es posible sacarles jugo.¹³⁰ Las cabinas son un perfecto ejemplo de ello; la forma de una cabina telefónica es idéntica a la de una consagrada a la masturbación mientras se observan videos pornográficos. Ambos espacios por su tamaño, confinan y separan a una sola persona y, paradójicamente, por las funciones a las que están destinadas buscan conectar al individuo con alguien más; permitiéndole, en el caso del teléfono, comunicarse con otro; en el caso del *peep-show*, excitarse en el anonimato a partir de observar a otro (o a otros).

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ Vid. diagrama *El proyecto...*, escenas 1.,7.,14.,21. *Peep-show* y 4., 25. *P.T.T.*

¹³⁰ Aleksandar Dundjerovic, *Op. cit.*, p. 56

En el espectáculo, las mismas cabinas son transformadas mediante una convención en unas u otras para distintas escenas, éstas entran y salen gracias a un riel instalado de forma invisible en el piso del escenario. En las telefónicas, lógicamente hay un teléfono de monedas, en las de *peep-show* sólo un sillón rojo en su interior. Otra coincidencia entre ambos mecanismos radica en que para activarlos es forzoso insertarles monedas o fichas; servicios que alguien cobra para que el cliente deje, aunque sea momentáneamente, de estar solo.

Por último, es digno de señalarse que el universo de las cabinas telefónicas corresponde a Frédéric, quien hace al menos dos llamadas poco exitosas a su exnovia de Quebec, Marie. El sitio de las cabinas de *peep-show*, las cuales forman parte de una *sex-shop*, situada en la planta baja del edificio en el que Frédéric se aloja, es el universo solitario de Arnaud, quien a partir de descubrirlas, regresa en muchas ocasiones. Al final, Arnaud y Frédéric pasan una parte considerable de sus tiempos en lugares donde la soledad es también un componente espacial.



7. Frédéric (interpretado por Lepage) hablando con Marie en una cabina telefónica.¹³¹

¹³¹ *Vid. supra* imagen 6. Emmanuel Valette

Maniquí

La última convención que se relaciona directamente con la sensación y condición de soledad está cifrada en el uso de cierto objeto de utilería. Cuando, Frédéric viaja a Copenhague, tras su desastroso encuentro con los inversionistas del “Proyecto Andersen”, decide visitar la antigua casa del escritor convertida en museo, en donde se exhiben algunos de sus artículos y se expone información acerca de su vida y obsesiones.¹³² Una voz en *off* femenina explica al visitante del museo (y al público en general) datos sobre la vida privada de Andersen, en particular su eterna soltería. Sin embargo – puntualiza la voz– Andersen se enamoró de una bella cantante sueca de ópera llamada Jenny Lind. Sobre la escena, el actor aparece con vestuario de época representando a Andersen e ilustrando algunas de las acciones narradas por la voz en *off*, cuando entra en escena Jenny Lind. Lepage resuelve la presencia de la cantante con un maniquí de costura con forma femenina que lleva sobre sí, un enorme y suntuoso vestido también de época. La convención se establece no sólo porque la voz en *off* ha evocado a Jenny Lind, sino también por el uso que el actor hace del maniquí jugando a que tuviera vida propia. Andersen está enamorado de esta mujer y siendo así, siente deseo por ella. Para representarlo, el actor ejecuta una rutina erótica que consiste en desvestir paulatinamente al maniquí y en tocar algunas de sus partes como si fueran las de una mujer real. El desenlace de la escena es tema del tercer capítulo pero, es relevante señalar que en la convención está implicada la insalvable dificultad del personaje de estar con un ser animado real. El erotismo de la escena, por los materiales con los que se ejecuta, no deja de mostrar (además del ingenio narrativo desplegado en la puesta) la imposibilidad de un hombre de realmente tocar a alguien. Mediante esta convención no solamente se respeta un acuerdo tácito entre el público y el espectáculo (como en toda convención) de que será un solo actor quien interprete o cuente toda la historia, sino que también se crea una metáfora o alegoría visual del contenido de la obra.¹³³

¹³² Vid. diagrama *El proyecto...*, escenas 9. *Odense*

¹³³ Para M. H. Abrams, *Op. cit.*, p. 4, una alegoría es, básicamente, una representación cuyos componentes hacen sentido por sí mismos, en un nivel primario o “literal” y que

Josep Maria Catalá describe un proceso en cine que, no obstante, puede existir también en teatro. De acuerdo con él, en el punto de vista manifiesto a través de la cámara es posible que haya una construcción alegórica de todo el contenido dramático de la historia.¹³⁴ En el caso descrito anteriormente, la construcción de la escena es alegórica de la soledad general de la obra. En un nivel literal: el actor representa a otro gracias al juego que establece con el objeto. En un segundo sentido, desde mi perspectiva, la construcción de la escena permite ver que tanto actor como personaje se encuentran irremediabilmente solos en el mundo, el ficticio y el de la representación teatral, y que la única forma que encuentran para estar con otros es a través de su imaginación.

Hasta aquí, se puede concluir que en el dispositivo escénico de *El proyecto Andersen*, la soledad existe más allá de los elementos meramente textuales. La soledad es también una sensación y emoción latente en las atmósferas de la puesta creadas mediante mecanismos de distintas naturalezas: teatrales y cinematográficas, espaciales y temporales, visuales y sonoras. Es fundamental dejar establecido que la soledad no corresponde a una sensación unívoca o fácilmente aprehensible, más bien se trata de un proceso dialéctico cifrado en el interior de la narrativa establecida por el director.

al mismo tiempo, tienen una segunda significación que correlaciona otros conceptos y eventos. Según la RAE, *Op. cit.*, en retórica, una alegoría es una figura consistente en hacer patente en el discurso, a través de varias metáforas, un sentido recto o literal y otro figurado, a fin de dar cuenta de algo diferente a lo expresado.

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 256, p. 287 Catalá ejemplifica con un filme de los hermanos Dardenne: *Rosetta*, filmada en su totalidad con cámara en mano casi siempre con movimientos bruscos que se vuelven alegóricos de la situación violenta y agitada en la que vive el personaje. De ninguna forma, Catalá pretende afirmar que esto es una regla. Una película sobre violencia podría ser filmada con movimientos de cámara casi nulos o muy lentos y aún así lograr transmitir del todo dicha violencia.



8. H. C. Andersen y Jenny Lind (representada por un maniquí de costura).¹³⁵

¹³⁵ *Vid. supra* imagen 7. Emmanuel Valette

Planos de realidades solitarias en *La cara oculta de la luna*

A continuación me propongo realizar una breve descripción e interpretación de algunos métodos cinematográficos empleados por Lepage para narrar una historia de soledad a través de la pantalla. Los procedimientos o métodos fílmicos comprenden también una serie de recursos visuales y sonoros para conformar escenas a través de las cuales la historia del solitario Phillippe es narrada.

En cuanto a la metodología para desentrañar los procedimientos utilizados por Lepage como director cinematográfico, me baso en las nociones de dirección fílmica y análisis del séptimo arte propuestas por el profesor Josep Maria Catalá, antes citado. Él, al igual que Tarkovski, rechaza aproximarse al estudio de una película desglosando sus signos y símbolos y propone otro tipo de enfoque. En la aparente linealidad de una historia, el director ha tomado una serie de decisiones que traducen su punto de vista sobre el contenido dramático de la misma; decisiones que se materializan en las formas concretas de la película y que expresan su valoración de los hechos.¹³⁶ A la par, dichas decisiones no sólo traducen el contenido de la narración sino que provocan toda una gama de sensaciones y emociones en el espectador íntimamente relacionadas con este contenido.

Al apreciar la significación formal en la estructura de una historia en la pantalla grande, para Catalá:

[...] hay que tener en cuenta una “coreografía” de la cámara que esculpe ese espacio real [el set o locación, el espacio donde actúan los intérpretes], mediante el movimiento o el montaje,¹³⁷ y lo transforma en un espacio emocional, dramático que llega al espectador como una suma virtual de sensaciones [...]¹³⁸

El aislamiento, la dificultad para contactar con alguien verdaderamente, la nostalgia ante la pérdida o el rencor que circundan o más bien, que constituyen a la soledad son sólo ejemplos de las sensaciones esculpidas por el

¹³⁶ *Op. cit.*, pp. 240 - 243

¹³⁷ Dentro de la jerga cinematográfica, “montaje” corresponde al proceso de edición en el que se decide el orden de las tomas. Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 43

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 243 El espacio real, de hecho, no existe. El set, construido o natural, en el que actúan los actores, no es un escenario de representación.

movimiento de la cámara, la edición y la banda sonora¹³⁹ en *La cara oculta de la luna*.¹⁴⁰

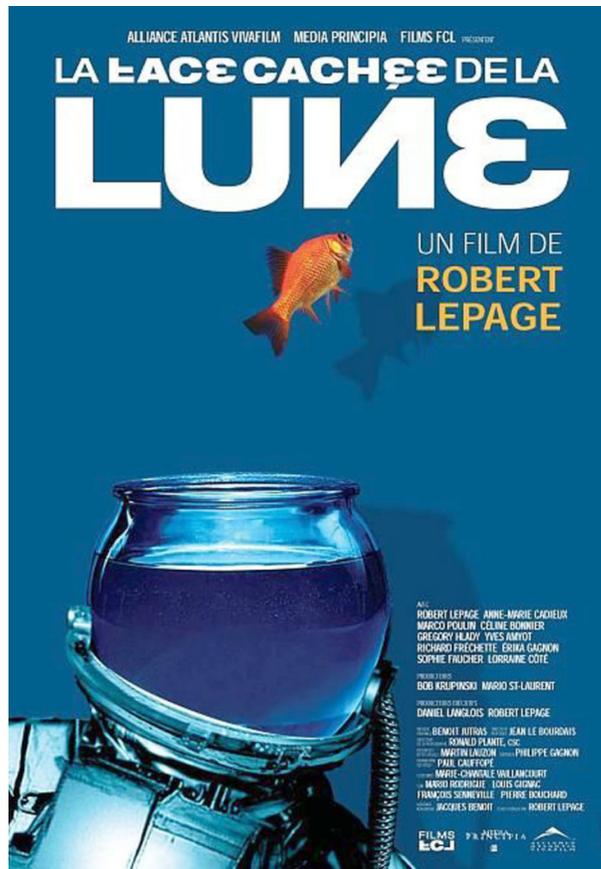
Para llevar a cabo el análisis del tratamiento fílmico de un tema emplearé una herramienta crítica propuesta por Catalá para comprender las decisiones tomadas por el director y el sentido de lo que se expresa en pantalla. Catalá llama vector¹⁴¹ a la composición interna del plano. En una imagen cualquiera se nos muestran relaciones que de otra forma no podríamos ver: relaciones entre un personaje y otro, entre un personaje y el espacio o incluso, entre las características intrínsecas de un individuo. El vector define esas relaciones, esos enlaces captados por la cámara entre varios elementos que están en un plano y en la sucesión de ellos.¹⁴² La intencionalidad del director se visualiza en los vectores pues es él quien estructura las relaciones que se establecen en los planos. De manera general, buscaré explicar algunos vectores que muestran la soledad en la narración de la película, así como algunas herramientas y procesos fílmicos partícipes en la creación de dichos vectores.

¹³⁹ Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 28

¹⁴⁰ Resulta vital definir algunos términos y conceptos propios de la técnica del cine que se utilizarán de manera constante en este trabajo (otros serán definidos conforme avance el análisis). El primero de ellos es *toma*. Una toma es el fragmento de película impresionado desde que el motor de la cámara es encendido hasta que es apagado. En *Ibidem*, p. 234. Cuando la toma acaba se produce un *corte*. Las tomas son ensambladas unas con otras en el proceso de montaje o de edición. En una toma pueden existir uno o varios planos (una sucesión de planos). El plano es una unidad fílmica que comprende un determinado encuadre (vid. *Ibidem*, p. 81), ángulo y distancia a partir de los cuales la cámara capta a un personaje, espacio u objeto. El plano sería la respuesta a ¿qué se filma y desde dónde se filma? El plano cambia cuando la cámara se mueve o cuando su lente es ajustada.

¹⁴¹ Patrice Pavis también emplea la noción de vector para analizar la significación de los signos empleados por el actor en un espectáculo. *Vid. Op. cit.*, p. 105. Si bien aquí utilizaré el concepto de Catalá por resultar más conveniente al hablar específicamente de planos cinematográficos.

¹⁴² Josep María Catalá, *Op. cit.*, pp. 293 - 295. Los vectores también enlazan un plano con otro. El ejemplo típico es el de la mirada del personaje hacia otro personaje que no aparece en el encuadre. En el siguiente plano, es decir su contraplano, aquello que el personaje miraba es ahora captado por la cámara pero la relación entre ambos comenzó a expresarse en los vectores de la primera toma.



9. Póster de la película.¹⁴³



10. Ejemplo de vectores. Plano medio. Phillipe mira con apatía a su hermano.¹⁴⁴

¹⁴³ Sitio web oficial de *La cara oculta de la luna* en: «<http://www.lafacecacheedelalune.com/lune.swf>», fecha de consulta: 27 de diciembre de 2010

¹⁴⁴ *Ibidem*

Dos realidades

En la diégesis de la película, Lepage establece dos grandes mundos o tipos de escena. En el primero, la cámara capta la “realidad”, es decir, la vida cotidiana y ordinaria del personaje. En el segundo, se revela su mundo mental; sus recuerdos, sus deseos, sus teorías, etcétera. Baste con decir que la narración contempla tanto la realidad externa u “objetiva” de Phillipe, como su realidad interna o subjetiva. Para ello, Lepage se vale de convenciones particulares que son comunes en la narrativa cinematográfica.¹⁴⁵ A continuación describo a grandes rasgos el tratamiento de ambos universos en la película.¹⁴⁶

El mundo de lo cotidiano

El ámbito objetivo y la realidad externa del personaje son parte del universo de lo cotidiano en *La cara oculta de la luna*, el cual ha sido explicado a detalle -al menos a nivel del guión- en el primer capítulo. Haría falta ampliar la descripción: visual y sonoramente cómo se representa la soledad en un ambiente ordinario, actual y mundano en la película.¹⁴⁷

Espacios de desolación e indiferencia

En primer lugar, la soledad se manifiesta de una manera obvia en ciertos planos de la vida cotidiana: algunos de los espacios en los que se desenvuelve Phillipe están vacíos o casi vacíos; hay pocas personas allí o a veces nadie (con espacios me refiero a los sets y locaciones de la *mise en scène* cinematográfica). En su departamento sólo vive él, presenta su tesis doctoral en un aula gigante frente a apenas unas cinco personas, en Moscú se aloja en

¹⁴⁵ Sí, en el ámbito fílmico, al igual que en el teatral, también se establecen acuerdos tácitos entre público y creador, gracias a los cuales el desarrollo de la película puede ser comprendido.

¹⁴⁶ Comúnmente, para hacer referencia a estos mundos de la ficción, se utilizaría el término “plano”, el plano de real y el plano de la imaginación, por ejemplo. Lo evito con toda premeditación para evitar la posible confusión con el plano cinematográfico.

¹⁴⁷ Vid. Cap. I La soledad como tema de *La face cachée de la lune* y *Le projet Andersen*

una habitación de hotel solo y al llegar al Instituto Tsiolkovski camina por enorme auditorio desierto, entre otros ejemplos.

Pero describir esto como una manera de mostrar la soledad en la película resulta bastante básico. Como se ha dicho antes, el espacio captado por la cámara no es un lugar de representación unívoco; en cine es fundamental el punto de vista desde el cual se aprecia dicho espacio. Desde luego, no es suficiente mencionar que los lugares antes enumerados lucen desolados porque no es así el modo por el cual la emoción de la desolación es generada en el espectador. Según Catalá, es el punto de vista lo que modifica la percepción del espacio.

[...] vemos cómo el espacio escénico adquiere una forma específica que nada tiene que ver con un tratamiento objetivo del mismo, sino por el contrario se adapta a las necesidades dramáticas y se convierte, de esta manera, en parte de la acción [...] ¹⁴⁸

Entonces, resta aún describir cómo es el punto de vista sobre los espacios vacíos. Primero, Lepage hace uso de uno de los recursos por excelencia para exponer a un personaje solitario con relación al lugar en el que se encuentra, me refiero al gran plano general o *very long shot*.¹⁴⁹ Evidentemente gracias a la vista panorámica, el espectador puede ver el vacío del set. Por ejemplo, en la escena del examen doctoral de Phillipe, la primera toma es un gran plano general de un enorme salón auditorio, un salón anfiteatro, cuyo punto más bajo es aquel donde se sitúa el profesor o ponente. La cámara presenta el espacio: cientos y cientos de sillas vacías, incluso la parte más alta y por tanto más lejana del estrado se encuentra casi a oscuras. El emplazamiento, “situación y ángulo de la cámara”¹⁵⁰ se realiza desde esta parte, por ende, mira hacia abajo para develarnos la enormidad del aula. El siguiente plano enfoca a Phillipe desde el mismo punto, con lo cual en el vector de la imagen se establece que casi nadie ha ido al examen del protagonista.

Algo similar ocurre cuando Phillipe llega por fin al auditorio del Instituto Tsiolkovski para exponer su tesis en un debate al que ha sido invitado. Tras

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 215

¹⁴⁹ La naturaleza del plano general ha sido definida en el apartado del dispositivo escénico de *El proyecto Andersen* de este capítulo, Específicamente, el gran plano general es aquel en el cual se encuadra al sujeto de cuerpo entero y a todo el escenario que lo contiene.

¹⁵⁰ Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 80

una pequeña escena en la entrada del auditorio, el corte se realiza con la puerta abriéndose para revelar que allí no hay nadie. La siguiente toma también es un gran plano general visto desde arriba de un centenar de sillas vacías. Mediante un movimiento de cámara la mirada recorre el espacio –por si al espectador le quedaba alguna duda– mientras Phillipe anonadado avanza hacia el estrado. En las dos escenas, Lepage elige que la perspectiva de la cámara sea de arriba hacia abajo. A este ángulo se le llama picado y no tiene una significación exclusiva idéntica en cualquier película, sin embargo, aquí tiende a exagerar la sensación de que el personaje es pequeño con respecto al espacio o que es aplastado por él, que está por debajo de las circunstancias.

Catalá afirma que cada tipo de plano corresponde a un fenómeno estético particular¹⁵¹. De acuerdo; por convención aceptamos que la cámara mire desde arriba al personaje, pero no por ello el ángulo de la mirada deja de producirnos un impacto psicológico particular. En este caso, la manera más objetiva de plantearlo quizá sea así: ¿en la vida diaria qué es lo que miramos hacia abajo? Respuesta: el piso y todo lo que hay en él; ejemplo, un insecto. Lo mismo acontece con el tipo de plano. Según Martin Marcel, un primer plano expresa soledad.¹⁵² Una vez más, encontramos plástica y materialmente una valoración del material dramático: Phillipe es minúsculo en el universo, al igual que un insecto.¹⁵³

Otro factor crucial que interviene en ambas escenas y que teje la sensación de soledad más allá del simple del factor espacial es el ritmo. Tarkovski define el ritmo cinematográfico como “la impresión dinámica dada por la duración de los planos, las intensidades dramáticas y, en último caso, por efecto del montaje.”¹⁵⁴ Los planos expuestos anteriormente coinciden en ir develando paulatinamente el espacio. Particularmente en el examen doctoral, mediante la edición, la mirada se va acercando a Phillipe como a través de parpadeos casi irónicos. La primera toma es el gran plano general antes descrito; la segunda corresponde a un plano general de él frente al enorme pizarrón exponiendo su tema nerviosamente. Los cortes son rápidos y hasta un

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 276 - 280

¹⁵² *Vid.* nota 28, Martín Marcel, *Op. cit.*, pp. 44 - 45

¹⁵³ Otra gran obra sobre la soledad tiene una perspectiva similar. *Vid. La metamorfosis de Kafka.*

¹⁵⁴ Andrey Tarkovski, *Op. cit.*, p. 203

poco bruscos, con lo cual el nerviosismo del personaje se funde en el ritmo de la sucesión de tomas y cortes. Las expectativas que el espectador pudo haber gestado sobre el resultado de este examen son pronto tiradas por la borda.

En la escena del Instituto Tsiolkovski, el efecto provocado por el ritmo es todavía más devastador. El devenir de los acontecimientos, hasta ese punto, ha hecho creer al espectador que por lo menos esta vez, alguien escuchará las ideas de Phillipe. Cuando la cámara comienza a recorrer lentamente la sala y sus butacas vacías, las expectativas son destrozadas hilera por hilera pues no hay manera de escapar a la ausencia de los que se supone estarían ahí.

En otra escena encontramos un efecto emotivo producido de forma similar. Phillipe llega a Moscú y se aloja en un hotel. Ahora, en lugar de filmarlo en su habitación desempacando en un plano fijo (sin que la cámara se mueva), Lepage decide realizar un movimiento de cámara llamado *travelling*.¹⁵⁵ De esta forma, el espacio de la habitación es expuesto: la vista nocturna de Moscú en la ventana, el anticuado papel tapiz de las paredes y una gran cama matrimonial al centro. Tampoco del otro lado del planeta hay compañía. Incluso aquí Phillipe está más solo que nunca; el ritmo es lento y pasmoso.

Si bien en el universo de lo cotidiano hay otra variante de la soledad - expresada en los vectores de los planos y tal vez más compleja que la anterior - en el resto de los lugares en los que transcurre la historia casi siempre hay otras personas. De tal suerte que los espacios no están propiamente vacíos y no por ello Phillipe es menos solitario. En los vectores de la escena se manifiesta que los otros tienden a ser indiferentes hacia Phillipe y, en algunas ocasiones, hostiles. No obstante, esto no es perceptible exclusivamente en el desempeño actoral sino más bien en las relaciones espaciales captadas en los planos.

En la primera escena de la película, cuando Phillipe espera a André en la lavandería, la cámara muestra, en segundo plano, a un hombre sentado sobre una lavadora leyendo un libro. Típica situación contemporánea: ambas personas esperan pero no tienen la menor intención de comunicarse entre sí durante ese tiempo. Aunque se encuentre en segundo plano, es más que evidente que el hombre no planea entablar una conversación con Phillipe. No

¹⁵⁵ El *travelling* es, esencialmente, una toma realizada mientras la cámara se desplaza de un punto A hacia un punto B, en Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 237

porque le cause alguna especie de aversión o porque lo rechace, el personaje “incidental” simple e inocentemente permanece indiferente ante Phillipe, sólo se trata de una persona más que se ha topado en el curso de sus actividades ordinarias. Desde luego, el hombre también es sólo un personaje incidental para Phillipe. Por otro lado, así también se evidencia su falta de habilidades sociales. A nivel de los vectores, es como si el sujeto en segundo plano formara parte de la decoración del lugar.

Lo mismo sucede con sus “compañeros” de trabajo del *call center* del periódico *Le Soleil*. Phillipe está sentado en el escritorio número doce de unos treinta o cuarenta, entre treinta o cuarenta personas que hacen exactamente lo mismo que él y con quienes no tiene absolutamente nada que ver más allá de trabajar en el mismo sitio. La cámara presenta la oficina en un plano general y mediante un *travelling* recorre los escritorios. El siguiente corte corresponde a un medio plano de Phillipe realizando una llamada. Una vez más el movimiento de la cámara demuestra un punto de vista dramático pues no enfoca desde el primer momento a Phillipe, podría tratarse de cualquier persona ahí sentada; el protagonista es sólo uno más entre muchos, una hormiga más del hormiguero como en el filme *Antz* (1998).¹⁵⁶ Robin Wood, en su análisis del filme *Psicosis* de Hitchcock describe un procedimiento semejante en el cual la cámara parece elegir de manera arbitraria en qué ventana fijarse entre cientos y cientos de otras ventanas, de tal suerte, que pudiera ser la historia de cualquiera, de una persona común y corriente, como el protagonista y como nosotros.¹⁵⁷ Durante el resto de la escena, el plano de Phillipe se mantiene sin cambios, pero cabe resaltar que detrás de él, en segundo plano, están otras personas quienes igualmente pasan sus mañanas haciendo llamadas telefónicas con las que, no obstante, nunca entabla ningún tipo de contacto.

¹⁵⁶ En *Antz* (1998), el personaje que interpreta Woody Allen describe la sensación de sentirse una hormiga más entre cinco millones en un hormiguero.

¹⁵⁷ Robin Wood, *Hitchcock's Films*, 2ª ed., Nueva York, A. S. Barnes & Co., 1969, pp. 112 - 113 En este caso no se trata propiamente de la sensación de soledad sino del proceso mediante el cual la cámara señala que podría tratarse de cualquiera. Al ser así, el espectador queda en igualdad de circunstancias con el protagonista, ambos son “cualquiera.” Si bien, incluso en el filme de Hitchcock, la soledad es una característica muy importante en los personajes centrales: Marion y Norman Bates.



11. Plano medio. Phillipe espera a André en la lavandería. No habla con el hombre que está atrás. Ambos son indiferentes el uno para el otro.¹⁵⁸



12. Gran plano general. *Call center*. Aquí inicia el *travelling* hacia el escritorio de Phillipe. Los empleados se comunican todo el tiempo pero permanecen incomunicados entre sí.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Sitio web oficial de *La cara...*

¹⁵⁹ Sitio web oficial de *La cara...*

Ambientación sonora de la soledad cotidiana

Hasta ahora hemos hablado de la conformación visual y rítmica del universo cotidiano y cómo se crea la sensación de soledad a través de los vectores de la imagen. Sin embargo, en toda película una parte sustancial de la narración y de la emoción que despierta en el espectador radica en lo que no puede verse, en aquello que sólo puede ser escuchado. Debido a ello, la desolación, el aislamiento, el fracaso, la ironía, la melancolía que habitan en la soledad de la película también se estructuran de forma sonora.

Primero hablaré del ambiente sonoro, entendido como los sonidos producidos en la escena y no de la música cuya naturaleza es muy distinta. La vida diaria se halla sumergida en un mar de sonidos infinitos provenientes de las más diversas fuentes. En una película, el realizador tiene que sintetizar los sonidos, de manera que no sólo correspondan a la ambientación¹⁶⁰ de la toma, sino también para que sean significativos en términos dramáticos y psicológicos. Aquí, particularmente, nos interesan aquellos que intervienen en la sensación de soledad. Según Tarkovski, Ingmar Bergman logra hiperbolizar sonidos “naturales” de forma que no sólo decoran sonoramente la ficción, sino que se tornan tremendamente expresivos; por ejemplo, el tic-tac omnipresente de *Gritos y susurros*.¹⁶¹

En *La cara oculta de la luna* encontramos también sonidos hiperbolizados. Cuando Phillipe va a recoger las pertenencias de su madre al asilo de ancianos, entra en su habitación vacía. Dos fenómenos sonoros afectan la toma: primero, las pisadas de Phillipe rebotan provocando eco; segundo, el sonido del viento previo a una tormenta se intensifica progresivamente durante la escena. Ambos sonidos, por sí mismos, remiten al aislamiento, al vacío, al invierno.

Otros ambientes sonoros más que remitir o denunciar la soledad tan directamente, más bien exageran (“hiperbolizan”, en palabras de Tarkovski) el fastidio y neurosis que puede producirse en un ambiente actual. En las escenas del *Call Center* todo el tiempo se escucha el rumor incesante de las llamadas de los otros. Recurso que, por cierto, Lepage aprovecha para generar

¹⁶⁰ Vid. ambientación sonora en Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 14

¹⁶¹ Andrei Tarkovski, *Op. cit.*, pp. 158 - 161

contraste: durante la conversación con Natalie, se oye el bullicio habitual pero, cuando se despiden (¡en muy malos términos, además!), la jefa anuncia un descanso y todos salen menos Phillipe y en ese momento la oficina queda en completo silencio. Pero retomando el fastidio de la vida diaria, en la segunda visita de Phillipe a la lavandería, en primer plano se oye el terrible llanto de un infante, cosa a la que el personaje reacciona con evidente molestia. Este berrido infantil es un guiño humorístico de Lepage mediante el cual enlaza la escena del *flashback* en el que Phillipe adolescente introduce a André niño a la lavadora; razón por la cual, seguramente, el Phillipe del presente se molesta con el llanto. Otra situación por el estilo ocurre cuando André va a recuperar un aparatoso estante al asilo. Es plena Nochebuena y los ancianos cantan villancicos navideños mientras él tiene que arrastrar penosa y ruidosamente el pesado mueble sin que nadie lo ayude o se percate siquiera de su presencia.

Universo mental

Como se ha mencionado, el director de *Ex Machina* construye una narrativa cinematográfica a partir de dos ámbitos o mundos. Al primero, analizado anteriormente, podríamos catalogarlo de “realista”, ya que la cámara capta una realidad aparentemente objetiva, un universo cuyas leyes son iguales al nuestro. En contraste, el segundo de los ámbitos se aleja del realismo en tanto que nos presenta situaciones que no se ven comúnmente. Las leyes que rigen este segundo universo emanan de la imaginación o del inconsciente. Por ende, la naturaleza del segundo universo es más bien mental o interna, mucho más subjetiva que la realidad cotidiana y definitivamente más poética. El tema de la soledad también se vislumbra en las imágenes, ritmo y material sonoro en la segunda realidad.

No cabe duda que Lepage no es el primer cineasta en combinar un estilo narrativo tradicional, con otro más poético o que pretende explicitar la subjetividad del personaje. Mostrar en pantalla los sueños del personaje es, por ejemplo, uno de los procedimientos más comunes para exhibir su mundo interno. Casi siempre la convención implica que el espectador pueda notar que se trata de un sueño por un cambio en la textura de la imagen. En *La cara oculta de la luna* no sólo tenemos sueños, sino también recuerdos,

observaciones y reflexiones del personaje, así como deseos y fantasías muchas veces mezclados entre sí. Estos además de evidenciar la soledad de Phillipe, sino que son detonadores de emociones asociadas a dicha condición. A continuación enuncio las técnicas y convenciones empleadas por el director para esculpir este mundo.

Stock shot, blanco y negro, cámara subjetiva y flashbacks

Una convención cinematográfica tremendamente común para que en la narración fílmica se revele en pantalla un sueño o un recuerdo es –como se dijo anteriormente– un cambio en la textura de la imagen. La formas para conseguirlo técnicamente son innumerables y a veces para un mismo resultado existen varios caminos. Específicamente en la película que nos ocupa, encontramos el cambio de la textura de las tomas a color de la realidad cotidiana a tomas en blanco y negro para el pasado y, sobre todo, para las reflexiones y conocimientos del personaje.

En el prólogo de la película la voz en *off* de Philippe expone brevemente la teoría de Tsiolkovski. Mientras lo hace vemos en pantalla imágenes reales de un archivo ruso sobre la carrera espacial. La calidad de las imágenes evoca el pasado y es por ello melancólica. Así somos testigos y cómplices de su investigación, de su obra y por ende, de su universo mental. Por otro lado, es evidente que estas imágenes no se hicieron exclusivamente para la película y tenían una existencia completamente independiente de ésta. A este procedimiento se le llama *stock shot* o imágenes de archivo, pues han sido extraídas de un archivo fílmico y “recicladas” en otra producción.

Otro cambio en la textura del color al blanco y negro se engarza con una convención muy socorrida en la historia del cine: la cámara subjetiva.¹⁶² Philippe hace una pequeña película dentro de la película, para ello usa una vieja cámara de video cuya resolución es en blanco y negro.¹⁶³ Tenemos conocimiento de ello debido a que la visión de la cámara –y por tanto del espectador– se funde con la de Philippe. Hasta podría decirse que vemos su

¹⁶² Definida en el aparta sobre el dispositivo escénico de *El proyecto Andersen*.

¹⁶³ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 4. *S.E.T.I. I (Convocatoria)*, 4. *S.E.T.I. II (Prólogo)*

filme antes de estar terminado. La soledad queda registrada así porque Phillipe va recorriendo palmo a palmo su departamento vacío y, sobre todo, porque en este video se expone plenamente como un ermitaño no precisamente feliz. La calidad plástica de las tomas de su cámara “melancolizan” su visión del mundo. Para Martín Marcel el color “sin caer en un simbolismo elemental” tiene un “eminente valor psicológico y dramático”. Asimismo, cumple una función expresiva y metafórica.¹⁶⁴ Después de todo, ¿cómo negar que el blanco y negro produce una nostalgia al ser un referente de lo antiguo?

Algunas veces las imágenes de la cámara de Phillipe actúan como puentes entre su pasado y su presente. El denominado *flashback*, en el cual un personaje evoca el pasado y éste aparece en cámara, en *La cara oculta de la luna* muchas veces comienza con un plano en blanco y negro. Paulatinamente el color regresa a la escena como si la memoria se adueñara por completo de la película. En cuestión de la soledad, visualmente aparece aquello que provoca la nostalgia del personaje, una familia que no existe más; vínculos afectivos que se han roto irreparablemente.

La convención a partir de las imágenes de archivo o *stock shot* se usa en la película un buen número de veces como un elemento clave del mundo interno del personaje. Dentro de los *flashbacks*, Phillipe niño también tiene ensoñaciones o fantasías. Se imagina a su hermano en el interior del vientre de su madre como un astronauta, cuyo cable conectado a la nave se asemeja a un cordón umbilical. La fantasía del niño en el *flashback* está en blanco y negro y la resolución de la imagen es poco clara. O bien, cuando Phillipe duerme en su hotel en Rusia, sueña con el momento en que una nave rusa y una americana se acoplan en el espacio exterior.¹⁶⁵ Otra *stock shot* realizada en los años setenta. Ambos ejemplos manifiestan la soledad por medio del contraste, es decir, mostrando lo que el personaje quisiera para dejar de estar solo. El niño Phillipe anhela tener un hermano que comparta su afición por la astronomía. Phillipe del otro lado del planeta sueña con reconciliaciones históricas, sueña con hacer las paces con su hermano para dejar de estar solo.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 79

¹⁶⁵ Se trata del acoplamiento *Apolo-Soyuz*, 1975. En este encuentro espacial, los americanos y los rusos se dieron un apretón de manos. *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 13. *Voilà I (sueño)*

Efectos especiales: *green screen*

Un efecto especial puede ser definido como “un artificio logrado por medio de tecnología para obtener un resultado visual y sonoro imposible de ser filmado por medios normales; procedimientos para crear la ilusión de fenómenos naturales o fantásticos.”¹⁶⁶ *La cara oculta de la luna* ha sido manufacturada con bastantes efectos especiales y una gran cantidad de ellos han sido usados en las escenas del mundo interno del personaje, aunque no la totalidad de éstos. Tratar de filmar una realidad regida por el inconsciente conlleva técnicas capaces de producir la ilusión de sucesos irreales o fantásticos.

Phillipe narra que cuando tenía 15 años experimentó con *LSD*. En el *flash-back* de dicho momento, el joven Phillipe alucina ser gigante (como Gulliver), tan grande que su hermano cabe en la palma de su mano. También hacia el final de la película, Phillipe se sienta en el aeropuerto de Moscú a esperar su vuelo. Repentinamente, sus objetos personales comienzan a levitar. Sin razón aparente su cuerpo se despegas de su asiento y él flota frente a un cartel publicitario de aerolíneas con el *slogan* “cada vez más alto”. La gravedad de la Tierra ha desaparecido y el fondo se transforma en el infinito espacio exterior, como si Phillipe estuviera verdaderamente “cada vez más alto”.

La mala reputación de Lepage en teatro (por aquello de malgastar presupuestos considerables en sus montajes), en cine queda desmentida. *La cara oculta de la luna* es una película de un presupuesto relativamente bajo. Entonces, el quebequés emplea artilugios cinematográficos comunes que arrojan increíbles resultados. El truco consiste en dos imágenes que se filman o se crean por separado y luego en la edición son reunidas en una sola. A esto se le llama coloquialmente *green screen* o *blue screen* según sea el caso, formalmente se le conoce como *Chroma Composition Key*.¹⁶⁷ El actor actúa su escena frente a una pantalla ya sea verde o azul (por razones técnicas que no viene al caso explicar), después este fondo es sustituido en la edición por otro elegido por el director.

En cuanto a la soledad, es relevante señalar que por medio del efecto especial se manifiestan “poéticamente” los deseos más oscuros de Phillipe. En

¹⁶⁶ Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 79

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 30

la escena del adolescente gigante, la acción de Phillippe es desaparecer a su hermano, cuando menos lo introduce a una lavadora en movimiento; desea castigar a alguien por quien se siente rechazado y hasta sustituido. En el aeropuerto, su anhelo es irse lo más lejos posible de la Tierra y su pesada gravedad. Escribo el adverbio “poéticamente”, porque no se trata de los deseos explicitados tal cual son, sino más bien metaforizados, sustituidos por una imagen fantástica. En este sentido, Tarkovski opina que una lógica poética en el cine contribuye a “ampliar el espacio emocional” del espectador. De tal suerte que, al no ser literal el material inconsciente del personaje, el espectador se involucra en el descubrimiento de la vida.¹⁶⁸ Gracias a este efecto especial se crea una imagen inconsciente cuyo contenido está íntimamente relacionado con la soledad.



12. Blanco y negro y cámara subjetiva. Visión de la cámara de Phillippe tomando su imagen en el espejo.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Andrei Tarkovski, *Op. cit.*, p. 25

¹⁶⁹ Sitio web de *La cara...*



13. Blanco y negro. En su imaginación, Phillippe se aleja de un satélite alrededor de la luna.¹⁷⁰



14. Green screen. "Cada vez más alto", Phillippe flota como si la gravedad a su alrededor se desvaneciera.¹⁷¹

Conexiones entre ambos mundos

¹⁷⁰ *Ibidem*
¹⁷¹ *Ibidem*

Detalles o *inserts*

Es fundamental dejar claro que los mundos interior o exterior del personaje no deben ser entendidos como clasificaciones tajantes y absolutamente excluyentes. De hecho, parte del estilo narrativo de Lepage juega con la posibilidad de interconectar la realidad exterior en la que se desenvuelve el personaje con la imaginación de éste, en términos visuales. Por lo tanto, en una escena perteneciente a lo cotidiano puede haber manifestaciones del interior del protagonista. Por otro lado, en esa interacción o irrupción de un mundo dentro del otro se encuentran las conexiones o puentes, planos que por su naturaleza vinculativa pertenecen tanto a la realidad cotidiana y objetiva como al universo poético y subjetivo del inconsciente.

En primer lugar, se encuentran los planos de detalle o *inserts*. El procedimiento consiste en encuadrar en primer plano un detalle del rostro humano o de un objeto que de otra forma –en un plano más abierto– pasaría desapercibido.¹⁷² ¿Qué quiero decir con esto? Pues bien, las conexiones entre la interioridad y exterioridad del personaje muchas veces acontecen a partir de un plano de detalle; cuando, ocupando toda la pantalla, aparece un objeto pequeño que al ser enfocado adquiere una gran importancia.

Catalá explica que el detalle deja en “situación virtual” a la totalidad de la escena (o de la película). Con “situación virtual” –a mi entender– Catalá se refiere a que el resto del tiempo y del espacio de la escena; es decir, tanto lo que ha sucedido antes, como el lugar o material físico al que el objeto pertenece quedan suspendidos en la mente del espectador. Catalá arguye que en cada imagen reside la acumulación de lo que ha ocurrido antes en la diégesis de la historia.¹⁷³ La soledad como sensación del espectador y como condición del personaje encuentra expresión en los planos de detalle en parte gracias a este proceso.

En *La cara oculta de la luna*, Lepage busca deliberadamente que los objetos encuadrados en primer plano sean absolutamente expresivos. Vale la pena mencionar que en varias entrevistas, ha confesado que su maestro Marc

¹⁷² Josep Maria Catalá, *Op. cit.*, p. 248

¹⁷³ *Ibidem*

Doré influenció profundamente en su forma de concebir el arte. Marc Doré, cuenta, le reveló la inspiración de la vida cotidiana, la poesía de los objetos diarios.¹⁷⁴ Precisamente, la poesía en los objetos encuadrados en primer plano es el modo a través del cual lo cotidiano y lo subjetivo se conectan en la película. Los objetos de los planos de detalle también alcanzan su dimensión poética debido a la “virtualidad” de toda la historia antes explicada.

Para demostrarlo, me remito a una de las primeras escenas de la película: la escena del asilo descrita anteriormente como parte del mundo cotidiano. Cuando Phillipe recoge algunos objetos de su madre, se queda – para variar– solo en la habitación. En el marco de la ventana, descubre la pecera de Beethoven, un pequeño pez que era mascota de su madre. Irremediablemente, se introduce un plano de detalle del pez en su hábitat de cristal desde el punto de vista de Phillipe. A continuación, él saca con cuidado una piedra pequeña de la pecera y la contempla por unos segundos, acto seguido la guarda en su bolsillo. De nuevo, por un breve momento, contemplamos al pez nadar de un lado al otro de su pequeño universo. Aquí ocurren dos cosas. Primero, la piedra adquiere valor para el espectador, en tanto que se evidencia que lo tiene para Phillipe. De tal manera que nos adentramos a la subjetividad del personaje. Segundo, Beethoven se vuelve una imagen de la soledad.

Y es aquí donde se suscita la poesía de los objetos. El pez es una metáfora de Phillipe. Ambos son seres encerrados en un mundo impenetrable, solos y en duelo. La metáfora se reitera más de una vez en la película en otros planos de detalle; especialmente, cuando a través de la pecera (en segundo plano) puede verse una fotografía del espacio exterior y una voz en *off* pregunta: “¿Estamos solos en el universo?” ¿Quién más solo que Beethoven? Pero aún hay más. Las piedritas que reposan en el fondo de la pecera eran de Phillipe, su madre se las dio hace mucho tiempo después de ser sometido a una penosa cirugía. Beethoven, al igual que Phillipe, es un ser –aislado del planeta– nadando penosamente entre recuerdos.

¹⁷⁴ Pablo Iglesias Simón, “Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”, *ADE-Teatro*. N^o 106. Julio-Septiembre 2005. Págs. 74-82. en «<http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/UNA%20CONVERSACION%20CON%20ROBERT%20LEPAGE%20A%20LA%20HORA%20DEL%20TE.pdf>», pp. 4 - 5

A la par de ser un puente poético y metafórico entre las realidades interiores y exteriores de Phillippe, los *inserts* también son propiciadores de transiciones entre escenas. La gran mayoría de los pasos de un plano del presente (realidad cotidiana) a un *flash-back* (realidad mental) suelen darse aprovechando un *insert*. Un ejemplo muy puntual se halla cuando Phillippe es reprendido por su jefa tras haber hablado con Natalie (la jefa acusa a Phillippe de usar el teléfono para hacer llamadas personales). Al protagonista le ha ido de mal en peor quedándose en definitiva más solo y en eterno conflicto con todo lo que le rodea. Sin saber qué hacer, se pone a fabricar un cohete con los artículos de su escritorio: un termo para café, una taza, un lápiz, etcétera. En esta ocasión, el personaje ha literalmente materializado su deseo creativamente. En primer plano, el cohete improvisado está a punto de despegar, la toma es cortada y se introduce una *stock shot* de la NASA de un cohete real despegando. Un momento después, el plano se abre revelando a Phillippe de adolescente viendo la transmisión televisiva del lanzamiento. El cohete tiene dos significados a la vez, es la fantasía de Phillippe a escapar de sus problemas y también, un *souvenir* de su adolescencia.



15. *Insert* o primer plano de Beethoven, el pez rojo de la madre de Phillippe. Al mostrarse esta imagen, una voz pregunta: “¿Estamos solos en el universo?”¹⁷⁵

¹⁷⁵ Sitio web de *La cara...*

Tanto dentro como fuera: musicalización

La diégesis cinematográfica se construye de manera muy particular: vemos desde fuera lo que se observa desde dentro, al tiempo que podemos ver a un observador de la visión, afirma Catalá¹⁷⁶. Como hemos visto hasta ahora, en *La cara oculta de la luna*, la dialéctica entre lo interior y lo exterior, lo subjetivo y lo objetivo es explícita a nivel de la imagen; ambos planos siempre están relacionándose e interconectándose a nivel visual. Si bien existe otro factor que realmente permite y potencia esta dialéctica en una película. Me refiero desde luego a la música.

Al igual que en los vectores de los planos, en la música de un filme también se hace patente la intencionalidad del director sobre el material dramático de la historia. En el libro *Historia y teoría de la música en el cine* se expone que, en principio, la música expresa la apreciación subjetiva de la realidad objetiva del filme. Con “realidad objetiva” –asumo– los autores se refieren a los sucesos de la historia, en tanto que “apreciación subjetiva” es equiparable a lo que Catalá concibe como intencionalidad del director. La intencionalidad persigue una determinada respuesta emotiva del espectador.¹⁷⁷

En *La cara oculta de la luna*, la musicalización, además de apelar a una respuesta emotiva y de presentar una valoración subjetiva del material dramático,¹⁷⁸ es un vínculo entre los planos de la realidad cotidiana y aquellos en donde se proyecta la interioridad del personaje. Y, en este sentido, permite el paso de un ámbito a otro verosímilmente, de una soledad exterior a una soledad interior. El primer ejemplo del filme aparece desde el prólogo con una pieza compuesta por Benoit Jutras.¹⁷⁹ Esta pieza musicaliza la escena en la que Phillipe espera a André en la lavandería, dando vueltas de aquí para allá, asomándose a la calle, mirando su reloj, ojeando una revista y por último, echando un vistazo a su ropa por la ventanilla de la lavadora. En este momento, el plano cambia y la cámara se encuentra en el interior de la

¹⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 286 – 287. Este fenómeno también se observa en el teatro de Lepage.

¹⁷⁷ Colón Perales Carlos *et al.*, *Historia y teoría de la música en el cine, Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Sevilla 1997, pp. 230 - 245

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 233 - 234

¹⁷⁹ Compositor de la música del filme. Esta pieza además hace las veces de *leitmotif* de las fugas espaciales de Phillipe.

lavadora, así que el encuadre se cierra sobre el rostro de Phillippe, pero cuando la toma se abre, Phillippe mira ahora por la ventanilla de una nave satélite que orbita alrededor de la luna. Entonces, la música acompaña la imagen del pequeño satélite alejándose.¹⁸⁰

Al menos en esta primera secuencia¹⁸¹, la música le da una dimensión emotiva a lo cotidiano. De hecho, el primer atisbo de la condición triste de este personaje surge principalmente de la música. Viene a colación, la tesis presentada en *Historia y Teoría de la Música en el Cine*: la música es un elemento que anticipa, que prologa el desarrollo ulterior de los acontecimientos.¹⁸² En segundo lugar, la pieza de Benoit Jutras dimensiona la fantasía o materialización de la sensación del personaje. Phillippe desea escapar de lo rutinario o, bien, se siente como si estuviera aislado en una pequeña nave. Tal vez, aquí hay cabida para la interpretación (como en un sueño), pero es irrefutable que -cualquiera que sea el caso- no es una sensación agradable o placentera, sino más bien amarga y pesarosa.

Y en este sentido, la naturaleza de la música es clave para comprender la soledad dentro de la obra. Y digo comprender no exclusivamente en un sentido racional (de por sí, muy poco de lo musical puede ser entendido racionalmente). En *Historia y teoría de la música en el cine*, se establece que la música delimita la significación de lo que ocurre en pantalla y contribuye sustancialmente a que el espectador se identifique con lo que está sucediendo y con los personajes.¹⁸³ “La música describe al mismo tiempo que hace experimentar un sentimiento concreto.”¹⁸⁴ Por ello, queda claro que la soledad percibida como aislamiento, melancolía, nostalgia, pérdida, inadecuación, etcétera, está inexorablemente ligada a la música. De hecho, Tarkovski argumenta que la música es un componente esencial de la obra y que tiene la capacidad de modificar el tono emotivo de una escena “[...] a tal grado debe ser una parte integral de la imagen, que si uno sacase la música de un episodio

¹⁸⁰ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena, 1. *Sputnik II (espera)*

¹⁸¹ Rodolfo Santovenia, *Op. cit.*, p. 220, secuencia: comprendida como conjunto de escenas regidas por el mismo tema.

¹⁸² *Op. cit.*, pp. 242 - 243

¹⁸³ *Ibidem*, p. 237

¹⁸⁴ *Ibidem*

particular, la imagen visual no únicamente se debilitaría en su concepción y su impacto, sino que sería cualitativamente diferente.”¹⁸⁵

Hasta aquí hemos revisado brevemente la manera mediante la cual la soledad deja de ser sólo el material ideológico de *El proyecto Andersen* y *La cara oculta de la luna*. En ambas producciones, aunque de distintos medios artísticos, el tema también está en la forma.

En primer lugar, la soledad se expresa de forma visual pues, tanto en el escenario como en la pantalla (y en la pantalla del escenario), la relación del personaje con su entorno es de aislamiento, de indiferencia, de incomunicación. Segundo y más importante, la soledad es también un factor sensorial del tono y atmósfera general de ambas obras. De suerte que no sólo se trata de la soledad del personaje, sino del espectador invadido por la sensaciones que intervienen en la soledad. Dichas sensaciones son provocadas por los más diversos mecanismos espaciales y temporales, visuales y sonoros, rítmicos y metafóricos.

Por último, hemos visto cómo en ambos trabajos, Lepage pretende mostrar la soledad desde el punto de vista subjetivo del personaje con un ingenio narrativo muy particular, así como enlazar dicha subjetividad con la realidad objetiva. En términos generales la dirección aprovecha la dialéctica del cine y del teatro con elementos diegéticos bastante cinematográficos para hacer partícipe al espectador de la soledad de los personajes y crear así, paradójicamente, una soledad compartida.

¹⁸⁵ Andrei Tarkovski, *Op. cit.*, p. 159

Capítulo III

El espejo dentro del espejo o desdoblamientos solitarios

*Al destino le agradan
las repeticiones,
las variantes,
las simetrías...*
Jorge Luis Borges

Desdoblamientos y soledad

El título de este capítulo es “El espejo dentro del espejo o desdoblamientos solitarios” por dos razones principales. La primera es que ambas propuestas contienen material autobiográfico –bastante explícito– de Lepage. La segunda razón se cifra en que al interior de las obras existe un buen número de desdoblamientos en múltiples niveles.

Entiendo el desdoblamiento como un concepto para definir la manera mediante la cual, al interior de una obra artística, coexisten más de dos sujetos o entidades que comparten la misma identidad.¹⁸⁶ Principalmente, un desdoblamiento ocurre cuando un personaje se reconoce a sí mismo fuera de sí; tal como sucede cuando nos miramos en un espejo. Según Víctor Herrera, es un mecanismo que se ha dado en muchas épocas y ámbitos, pues se encuentra en toda clase de mitos, en el arte de todos los tiempos y, sobre todo, es una “experiencia humana fundamental que reflexiona sobre la identidad del individuo.”¹⁸⁷

A grandes rasgos, Lepage, como artista e individuo, ha creado en los protagonistas de las obras en cuestión un álter ego (un “otro yo”). Tanto Phillipe como Frédéric han sido hechos a imagen y semejanza de Lepage, más específicamente, han sido hechos a imagen y semejanza de la soledad de Lepage. Phillipe y Frédéric son, a su vez, creadores cuyas obras tienen mucho

¹⁸⁶ Según Dolezel, un desdoblamiento en literatura se da cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexiste en un solo y mismo mundo de ficción.” En L. Dolezel, “Le triangle du double. Un champ thématique”, en *Revue Poétique*, N. 64, nov, 1985, Seuil, pp. 463-472, pp. 464- 466 – 67 *apud*. Juan Bargalló Carraté, “Hacia una tipología del *doble*: el *doble* por fusión, por fisión y por metamorfosis” en Juan Bargalló Carraté (editor), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, pp. 13 -15

¹⁸⁷ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo, un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Sello Bermejo, 1997, p. 14

que ver con la soledad. Más allá de esto, ambas ficciones han sido estructuradas a partir de un sinfín de desdoblamientos, de “auto-contemplaciones” que explican, evidencian, justifican, intensifican o cuestionan la soledad de los personajes en un contexto contemporáneo. Al fin y al cabo, la identidad de los personajes se define en gran medida por su soledad. A continuación, me propongo describir y exponer los distintos tipos de desdoblamientos en cada una de las producciones y revelar su relación con la soledad de los personajes.

I was born a loser: La ficcionalización de la vida de Lepage (el álter ego)

"I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member." That's the key joke of my adult life... Alvy Singer citando a Groucho Marx, Annie Hall

*The starting point was really about someone's uniqueness and someone's loneliness. I think a solo show is necessarily about someone's uniqueness and someone's loneliness.*¹⁸⁸

La cita anterior es una afirmación de Lepage en una entrevista acerca de la fuente de inspiración para sus *one-man shows*; espectáculos que, en principio, han sido escritos, dirigidos y actuados por él.¹⁸⁹ Entre ellos se cuentan *El proyecto Andersen* y *La cara oculta de la luna*. Con “someone” (alguien), Lepage se refiere a Miles Davis, Jean Cocteau, Leonardo da Vinci, Buzz Aldrin, Frank Lloyd Wright y Hans Christian Andersen;¹⁹⁰ es decir, a la larga lista de personajes “históricos” que ha tomado de pretexto para crear sus

¹⁸⁸ “El punto de partida fue la singularidad y soledad de alguien. Pienso que un *solo show* es necesariamente acerca de la singularidad y soledad de alguien” en Maria Shevtsova y Christopher Innes, *Directors/Directing, Conversations on Theatre*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009. Apartado 5, Robert Lepage, pp. 120 – 150, p. 128

¹⁸⁹ Creo importante mencionar que *La cara oculta de la luna* (obra de teatro) y *El proyecto Andersen* son respectivamente el cuarto y el quinto *one-man show* de Lepage. Ambas se encuentran en los apéndices de este estudio.

¹⁹⁰ Miles Davis y Jean Cocteau en *Les Aiguilles et l'opium* (1991), Leonardo da Vinci en *Vinci* (1986), Buzz Aldrin en *La face cachée de la lune* (teatro, 2000), Frank Lloyd Wright en *La Géométrie des miracles* (1998) y Christopher Andersen en *Le projet Andersen* (2006).

solos. Digo que “ha tomado de pretexto” porque en la misma entrevista, Lepage admite que todos estos montajes finalmente acaban hablando de él y de su vida. La biografía del personaje real, nos dice, no es más que un detonador de su propio reflejo.¹⁹¹

La fascinación de Lepage con estos personajes del acervo cultural no es un secreto para nadie (asunto que retomaremos más adelante), tampoco lo es el hecho de que, como le ocurre a cualquier creador, sus creaciones hablan de sus propias experiencias. Al respecto, Anne Ubersfeld sostiene que un autor escribe para que *otro* hable en su lugar.¹⁹² Si bien, una particularidad de Lepage como autor reside en hacerse aparecer o presentarse de manera muy directa en sus obras. Incluso, no sería descabellado afirmar que el “reflejo” detonado se materializa literalmente en escena. Dicho de otro modo, ese *otro* que habla en pos de Lepage no es cualquiera, por el contrario, se trata de alguien con quien guarda un gran parecido.

En *Les Aiguilles et l'opium* (*Las agujas y el opio*, el primer gran solo de Lepage)¹⁹³ intervenían personajes como M. Davis, J. Cocteau y un tal Robert o sea, el álter ego de Lepage.¹⁹⁴ En *El proyecto Andersen* quizá no tenemos a un Robert tal cual pero Frédéric Lapointe hace las veces de álter ego, mientras que en *La cara oculta de la luna* este rol corresponde a Phillipe. En su análisis de la película *Annie Hall* de Woody Allen, el investigador Tanius Karam Cárdenas expone que el director neoyorquino presenta su vida como una ficción y utiliza su propia imagen como una parte sustancial del discurso de sus filmes.¹⁹⁵ Lepage trabaja de forma similar, ambos directores se “ficcionalizan”, en tanto que algunos de sus personajes son extremadamente parecidos a

¹⁹¹ Maria Shevtsova y Christopher Innes, *Op. cit.*, p. 12

¹⁹² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación: Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, (Signo e imagen), p. 18

¹⁹³ El primer gran solo según Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, p. 19 Aunque bien pudo ser *Vinci* su primer gran solo.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ Karam Cárdenas, Tanius, “Los recursos del humor y la ironía en Annie Hall de Woody Allen” en: *Revista Digital Universitaria*, 10 de septiembre 2006, Volumen 7 Número 9 en «http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art74/sep_art74.pdf», fecha de consulta: 10 de marzo de 2011. No sólo sus películas. Woody Allen también es autor de narrativa y de literatura dramática.

ellos, “cosa que se evidencia muy directamente,”¹⁹⁶ como veremos a continuación.

En el primer capítulo he descrito en qué consiste la soledad de los protagonistas quienes, ahora sabemos, son el álgter ego del artista. Recordemos que el carácter o actitud de ambos es lo que desde cierta perspectiva se podría catalogar como un perdedor, una persona constantemente rechazada y bastante impopular. Entonces, Lepage efectúa un desdoblamiento de sí mismo a través de Phillippe y Frédéric Lapointe. Particularmente, efectúa un desdoblamiento de su experiencia de rechazo, de fracaso, de pérdida y de inadecuación. De hecho, en una entrevista Lepage admite con gran soltura “*I was born a loser.*”¹⁹⁷

Primero que nada, Lepage nació con o desarrolló durante su infancia una extraña condición denominada alopecia. En varias entrevistas, habla sin reservas de ello y hace hincapié en la crueldad de los otros para con él; situación a partir de la cual encontró una conexión artística con Andersen en *El patito feo*.¹⁹⁸ Frédéric Lapointe es albino y esta característica física le ganó el escarnio público cuando era niño, según revela a la psicóloga canina.¹⁹⁹

En primera instancia, uno de los temas del cuento es el rechazo o la falta de aceptación por parte de un grupo de individuos que son similares entre sí hacia otro por considerarlo diferente. Al respecto, tanto Lepage en sus declaraciones públicas, como sus dos protagonistas insisten en que el mundo es cruel con quien no se ajusta a una “normalidad.”²⁰⁰ La sensación de soledad –como se ha visto en el capítulo I– puede relacionarse íntimamente con la sensación de rechazo, con la falta de pertenencia a un grupo o comunidad. Más allá de eso, A. S. Dundjerovic sostiene que Lepage mira al mundo con fascinación de turista, que se acerca constantemente a otras culturas distintas

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ “Robert Lepage on “Song, The Seven Streams of the River Ota, The Far Side of the Moon, story and history, and confidence, part (4/9)” en «<http://www.youtube.com/watch?v=0iraFRwiy3g&playnext=1&list=PL7061C9DEB285327D>», fecha de consulta: 15 de febrero de 2011

¹⁹⁸ Marie-Andrée Lamontaigne, *Robert Lepage, Le petit poucet devenu grand, Dossier de recherche*, Contact TV Inc., en «www.telequebec.tv/contact, août 2005», p. 6, fecha de consulta: 18 de enero de 2011. La calvicie también aparece en *La cara oculta de la luna* después de que Phillippe recibe quimioterapia en su adolescencia.

¹⁹⁹ *Vid.* diagrama *El proyecto...*, escena 12. *Psycho-canine*

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 7

a la suya.²⁰¹ En este sentido, Lepage es siempre un *outsider*, un extranjero, alguien que mira desde afuera sin pertenecer. Las analogías entre autor y personajes son evidentes: Frédéric es un quebequés entre franceses y un letrista de rock entre profesionales de ópera; mientras, Phillippe es un candidato a doctor entre telefonistas (u operadores de un *call center*) y un pensador innovador (y un tanto estafalario) entre académicos ortodoxos. En pocas palabras son unos “patitos feos” modernos.

En cualquier biografía (autorizada o no) del director de *Ex Machina* nunca falta la siguiente información: su desempeño universitario no fue muy apreciado. En el *Conservatoire d'art dramatique de Québec* (institución en la que se graduó en actuación), Lepage nunca satisfizo a sus maestros, quienes –en general– le auguraban un pobre futuro en el teatro.²⁰² El caso de Phillippe es similar, cuya tesis doctoral es reprobada dos veces en la Universidad de Laval. De esta manera, los personajes son el desdoblamiento del intento fallido de Lepage por pertenecer y en tanto que no pertenecen, están solos.

Otra experiencia del material autobiográfico que se encuentra en ambas obras es la utilización de drogas por parte de sus protagonistas para evadir la soledad. Lepage admite haber pasado por una época de depresión durante su juventud a causa de su condición de marginado social en la que consumió medicamentos psiquiátricos y experimentó con algunas drogas ilegales.²⁰³ “*Indeed, drugs are one of Lepage’s favourite storytelling devices [...]*”²⁰⁴, describe Dundjerovic. En *El proyecto Andersen*, Frédéric toma una pastilla de valium o fenobarbital (¡o ambas!)²⁰⁵ que le produce un efecto narcótico en el tren, tras su desastrosa entrevista con los inversionistas ingleses en Copenhague. Es decir, utiliza la droga para mitigar su fracaso y el hecho de que nadie pueda darle una palabra de aliento. En *La cara oculta de la luna*, el desdoblamiento de la adolescencia de Lepage es innegable. Phillippe muestra

²⁰¹ Dundjerovic, *Robert Lepage... Op. cit.*, pp. 35 - 32

²⁰² Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*, pp. 7- 8

²⁰³ Brian D. Johnson, “Robert Lepage (Profile)”, *Mclean’s*, 11 de septiembre de 1995. *Apud.* Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*, p. 6

²⁰⁴ “De hecho, las drogas son uno de los mecanismos favoritos de Lepage para contar historias” en Aleksandar Dundjerovic, *Robert Lepage* p. 45 Aunque, según Dundjerovic los personajes utilizan las drogas para tener acceso a mundos oníricos y aumentar su percepción, afirmación con la que difiero pues a todas luces, los personajes utilizan las drogas para evadirse de alguna situación dolorosa.

²⁰⁵ Después nos enteramos que la mascota de Didier consume ambas.

en su video el lugar en el que probó el LSD, cuando adolescente. Después, un *flashback* nos revela al joven solo con sus alucinaciones astronómicas.

Por último, en el primer capítulo se ha visto que la soledad de los personajes también se debe a la falta de una relación particular²⁰⁶ y no sólo a la ausencia de relaciones en general. Al iniciar sus respectivas historias, Phillipe ha perdido a su madre y Frédéric ha terminado un largo noviazgo de 17 años. Pues bien, aquí encontramos otro aspecto solitario desdoblado en los personajes: la pérdida de una relación sustancial. En una entrevista con Brian D. Johnson,²⁰⁷ Lepage cuenta que la imagen de un astronauta perdido en el espacio surgió en él asociada al miedo a perder a su madre. En la película, el vínculo afectivo más sólido e íntimo de Phillipe era aquel que tenía con su progenitora. En el montaje, cuando Frédéric se siente contrariado y necesita hablar con alguien telefonea a su exnovia, quien al parecer no corresponde a su deseo de comunicación. No pretendo equiparar la relación madre-hijo con una de pareja, lo que intento señalar es el proceso de duelo por el que atraviesan estos solitarios, la noción de pérdida que también los hace *losers*, aunque desde otra perspectiva.

Sobre su vida amorosa, en la entrevista antes citada, Lepage confiesa: “[...] *J’ai toujours eu des relations très intenses avec certaines personnes qui se sont souvent terminées vraiment, mais vraiment mal [...]*”²⁰⁸ Sin ánimos de psicoanalizar al quebequés, considero relevante la cita anterior porque desvela algo más acerca de su soledad. Al decir que sus relaciones intensas tienden a terminar mal, expone así su propia responsabilidad como factor causal de sus tormentosos rompimientos. En *La cara oculta de la luna*, hasta donde se sabe, Phillipe terminó bastante mal con Natalie y al reencontrarla (telefónicamente), no se despiden en mejores términos. Luego, Frédéric, en su cita con la psicóloga canina acaba por revelar que Marie se separó de él cuando se hizo la vasectomía sin siquiera informarle. Insisto sobre el hecho de que los personajes no son víctimas y que muchas de sus decisiones y comportamientos los han llevado a estar solos. Entonces, en su álter ego,

²⁰⁶ María Montero y López Lena y Juan Sánchez Sosa, *Op. cit.*, p. 19

²⁰⁷ “[...] siempre tuve relaciones muy intensas con ciertas personas que a menudo terminaron verdaderamente mal, pero verdaderamente mal [...]” en Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*, pp. 6 - 7 *Apud.* Brian D. Johnson, *Op. cit.*

²⁰⁸ *Ibidem*

Lepage sintetiza no sólo su aislamiento sino la parte responsable en él mismo de dicho aislamiento.

Hasta este punto el sentido común podría indicarnos que los protagonistas no son completamente iguales a Lepage, pues al contrario de éstos, él es un creador reconocido, escuchado y admirado, quien además está siempre rodeado de colaboradores. Los entrevistadores Shevtsova e Innes en *Directors/Directing* preguntaron a Lepage por qué en *El proyecto Andersen* habla de los artistas francófonos canadienses que tienen poco éxito en París si su caso es justamente el contrario. A lo cual, él respondió que se trata de una broma tipo Woody Allen consistente en traer a alguien reticente a entrar en un ámbito particular.²⁰⁹ Los entrevistadores complementan que Woody Allen tiende a presentarse a sí mismo como un perdedor cuando en realidad es un artista bastante exitoso.²¹⁰ Bajo esta perspectiva los conceptos de álter ego y desdoblamiento adquieren un matiz distinto.

Para explicarlo, recurro de nuevo a lo que Daniel Karam identifica en la obra del neoyorkino cuyas películas poseen “[...] redes intercambiadas en las que ciertos temas y preocupaciones se fortalecen o se alejan en situaciones interactivas, escenas que poseen elementos comunes a nivel de hipotextos.”²¹¹ Lepage, al igual que Woody Allen, utiliza una imagen recurrente de sí mismo para criticar y reflexionar acerca del mundo en el que vive pero con una extrema conciencia de su propio papel en el devenir de las cosas. En *El proyecto Andersen* y en *La cara oculta de la luna*, así como en muchas otras producciones, Lepage se presenta a sí mismo directamente como el centro de las dificultades de la existencia contemporánea²¹² y quizá por ello, la soledad

²⁰⁹ Maria Shevtsova y Christopher Innes, *Op. cit.*, pp. 126 – 128.

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ Hipotexto es un concepto de la intertextualidad, en el que un texto A (llamado hipotexto) que se inserta en un texto posterior B de una forma que no es la de comentario. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

²¹² Cabe señalar que W. Allen y Lepage comparten un fuerte sentido de identidad regional y cultural: Allen se reconoce como judío, neoyorkino, devoto de la cultura y del psicoanálisis; mientras que Lepage se exhibe como un típico artista quebequés deseoso y al mismo tiempo temeroso por salir al mundo, tímido pero iracundo. Sin embargo, a pesar de pertenecer a un lugar se sienten solos. Es decir, fuera de él. Algunos factores en sus caracteres, entre ellos su sentido crítico, los aleja de su entorno y causa que lo miren desde afuera a pesar de estar adentro. Esta forma de situarse en la realidad es sumamente clara en *La cara oculta de la luna*.

es un factor ineludible. En el fondo tanto Woody Allen, como Lepage critican a la sociedad en la que viven a partir de criticarse a sí mismos; sus neurosis, sus miedos, sus complicadas personalidades. Víctor Herrera arguye con respecto a los desdoblamientos en la obra de Borges que, a pesar de que el autor argentino hace constantes referencias a sí mismo en toda su obra literaria, el sentido va mucho más allá de una confesión.²¹³ Lo mismo ocurre con la obra lepagiana –así como con la de Woody Allen– ya que sus autorreferencias también buscan criticar y reflexionar sobre el contexto en el que viven, más allá de simplemente exhibirse a sí mismos.

El desdoblamiento del personaje solitario en su obra sobre la soledad

Hasta ahora he pretendido señalar las correspondencias entre Lepage y sus dos protagonistas, aunque sólo me he referido a algunas circunstancias vitales en las que el rechazo, la marginación, la pérdida y la dificultad para relacionarse con otros constituyen los ejes de sus soledades. No obstante, Lepage hace de sus personajes imágenes especulares mucho más completas. Me refiero a que –además de su edad, su origen y sus experiencias– los personajes también comparten su forma de relacionarse con la existencia a partir de su profesión. Phillipe y Frédéric son un desdoblamiento de su personalidad creativa, ya que ellos también crean.

Pero, ¿qué es lo que Phillipe y Frédéric crean? En principio puede parecer que sus creaciones, tienen una naturaleza muy distinta a las de Lepage. En primera instancia, Phillipe escribe una tesis de Filosofía de la ciencia y realiza un video para extraterrestres; mientras Frédéric hace el libreto de una ópera infantil.²¹⁴ Sin embargo, los personajes acaban vinculándose de forma tan íntima con sus creaciones que, al igual que Lepage, terminan exponiéndose y reconociéndose en el contenido de sus obras.

²¹³ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 202. A Borges le gusta poner en duda la historia como consecución y repetición del tiempo, por lo que se verá más adelante –aunque no es propiamente el tema de este estudio– es muy probable que a Lepage también.

²¹⁴ Las características de ambas obras han sido descritas anteriormente. Si bien, Lepage incursionó en el mundo de la ópera de una forma bastante exitosa; de cualquier forma Frédéric es más bien un letrista y no un director.

Víctor Herrera clasifica los desdoblamientos literarios en dos vertientes principales: internos y externos. Por el momento nos interesan los internos en los que la misma identidad existe en dos personas distintas.²¹⁵

En *El proyecto Andersen*, por un lado, se encuentra el paralelismo entre Frédéric y Andersen. Al tener que trabajar sobre un cuento del escandinavo, el protagonista debe enfrentarse a una circunstancia idéntica a la de Lepage; debe enfrentarse a realizar un “Proyecto Andersen”.²¹⁶ Frédéric comienza a investigar a un artista que vivió más de un siglo antes que él, con el cual resulta tener muchas coincidencias vitales. Pero así, no sólo se desdobra Lepage en Frédéric, sino Frédéric en Andersen estableciéndose lo que Lepage llama “vidas paralelas”.²¹⁷ El letrista albino descubre junto con el público que Andersen llegó a París con las mismas ilusiones de conquistar al mundo que él, que era un hombre bastante solitario (“*he never had sex in his life*”),²¹⁸ que también sufrió la pérdida de la mujer que amaba y, por último, también fue un niño rechazado y centro de las burlas de sus coetáneos.

En la obra poética y narrativa de Borges, Víctor Herrera identifica un juego literario que forma parte de la estrategia narrativa al cual llama desdoblamiento temporal, que forma parte de los desdoblamientos internos. Esto significa que dentro de la ficción, aunque en épocas históricas o tiempos distintos, la esencia de un personaje es la misma aunque se trate de dos personas diferentes.²¹⁹ En el caso que nos ocupa, es claro que Frédéric es Andersen y Andersen es Frédéric, pues son dos hombres que viven circunstancias solitarias extremadamente similares, cuyas historias siguen una misma línea. De hecho, sería lícito decir que Frédéric es una reinención o una actualización de Andersen. Los elementos de la puesta en escena hacen explícitas las correspondencias entre ambos, de manera que conocemos a

²¹⁵ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 60

²¹⁶ Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*, pp. 6-7. Lepage fue literalmente elegido para realizar una obra sobre Andersen, asunto que al principio no le resultaba muy grato. No fue hasta leer el diario del escritor que se sintió identificado con éste y aceptó (o decidió) realizar *El proyecto Andersen*.

²¹⁷ Entrevista en *The Seven Faces of Robert Lepage*, parte I en «<http://www.youtube.com/watch?v=6nVAENxMnkw>», fecha de consulta: 12 de diciembre de 2010.

²¹⁸ Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 8. *Junta* / 36-40

²¹⁹ Verbigracia: Pièrre Menard en la obra de Borges es también Miguel de Cervantes. Víctor Herrera, *Op. cit.*, pp. 190 - 199

Andersen a través de Frédéric y viceversa. Así se despliega en la puesta en escena un mecanismo de alteridad histórica²²⁰ que retomaremos más adelante. Por último, ambos hombres son representantes de una misma forma de mirar la vida, como si se tratara de un tipo de personalidad genérica. Frédéric (como se ha visto en el Capítulo I) es un estereotipo de artista melancólico, un representante de romanticismo ironizado y deconstruido, como el propio Andersen. A través de esta narrativa de analogías, la figura de Andersen es revisitada por Lepage como un ejemplo de la soledad del artista.

Como he mencionado, Víctor Herrera también identifica en la obra de Borges (y en la literatura romántica en general) un segundo tipo de desdoblamiento, al cual llama “externo.”²²¹ En este caso, un aspecto del personaje se materializa en objetivaciones, proyecciones o puestas en escena fuera del personaje. Un desdoblamiento de esta índole es aquel que ocurre entre Frédéric y la dríade. La ninfa del cuento de Andersen sueña con ir a París debido a los rumores de grandeza, elegancia y modernidad de la ciudad. Para lograrlo debe renunciar a su inmortalidad y al árbol en el que vive y así experimentar una sola noche del frenesí de la capital francesa, después de la cual fallece. Ella misma ha elegido morir en pos de un deseo fugaz.²²² Frédéric, a su vez, ha dejado Canadá para buscar fama y reconocimiento “en la capital del mundo”, según sus propias palabras. Pero una vez allí, se da cuenta que perdió más de lo que ganó y que debe pagar por su error de manera trágica. Finalmente, al igual que la Dríade muere: “[...] *je me suis dit, ironiquement, que tout ça allait se terminer cruellement, comme dans un conte d'Andersen [...]*”²²³

Sin embargo, según las clasificaciones propuestas por Víctor Herrera, la narración de *La Dríade* en *El proyecto Andersen* también sería un desdoblamiento del creador en su creación (dentro del desdoblamiento externo).²²⁴ En realidad, el cuento narrado en la puesta en escena corresponde a la interpretación y adaptación de Frédéric (y por lo tanto de Lepage) más que

²²⁰ Con alteridad histórica me refiero al desdoblamiento entre un personaje real de la historia y otro ficticio.

²²¹ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 60

²²² “[...] me dije, irónicamente que todo eso iba a terminar cruelmente, como en un cuento de Andersen [...]” *Vid. diagrama El proyecto...*, escena 0 bis. *Epílogo*

²²³ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, prefacio de Lars Seeberg, Quebec, L’Instant même/Ex-Machina, 2007, p. 92

²²⁴ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 65

al verdadero cuento de Andersen.²²⁵ Frédéric se refleja en su propia dríade, él –como Lepage– realiza su propio espejo.

En *La cara oculta de la luna*, el desdoblamiento creador-creación está más que presente. De acuerdo con Víctor Herrera en estos casos: “El narrador o personaje se desdobra en un producto de su imaginación; el autor en el mito literario [...]”²²⁶ Phillippe se desdobra en su tesis de doctorado, en la cual critica y cuestiona el narcisismo del ser humano como motor de sus descubrimientos científicos, a la par se nos revela que él es profundamente narcisista. Pero, principalmente, la creación en la que se desdobra de manera explícita es el video para el *S.E.T.I.*²²⁷ Ésta es una variación de su teoría sobre el ser humano, sólo que aquí más que hablar en términos científicos y académicos, lo hace de manera personal y emotiva. Por ejemplo, filma su departamento, sus objetos y hasta su propia imagen en un espejo. Conforme la película se desarrolla su grado de involucramiento en su propia obra es tal que termina por exponer cómo se siente con respecto a la pérdida de su madre leyendo para la cámara una elegía.²²⁸ Así su soledad queda expuesta en su documental acerca de la vida en la Tierra.

Los motivos solitarios de la creación: patito feo, hermoso cisne

“someone’s uniqueness and someone’s loneliness.”

Como el mismo Lepage ha dicho, el punto de partida también reside en aquello que hace único a un individuo, su singularidad, a falta de un mejor término en español para traducir *uniqueness*. La singularidad en los protagonistas radica precisamente en su capacidad creadora. Precisamente dicha cualidad salva a los personajes de caer en un patetismo absoluto, pues hasta cierto punto les permite crear mundos que los acompañen y, más todavía, les permite comunicarse con otros.

²²⁵ El cual, además, podría tener otras lecturas y no sólo la que le da Lepage.

²²⁶ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 67

²²⁷ En la ficción el *S.E.T.I.* (*Search for Extra Terrestrial Intelligence*) es un instituto que lanza una convocatoria para proyectar videos en el espacio realizados por cualquier civil para contactar con vida extraterrestre. *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 4. *S.E.T.I. I (Convocatoria)*

²²⁸ Un poema de Émile Nelligan titulado “Ma mère” (“Mi madre”). *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 8. *Ocaso dorado III (Elegía)*

Hacia el final del cuento de Andersen, el patito feo se transforma en un hermoso cisne. Algunos críticos han usado esta fábula para describir a Lepage. No pretendo refutarlos o sumarme a sus alabanzas, no obstante, es cierto que a Lepage le interesa desarrollar esta transformación en sus personajes: “*the awkwardness of childhood and blossoming of adulthood*,”²²⁹ resume Lepage al describir su interés por el cuento. En el caso de ambos personajes, el florecimiento (*blossoming*) radica justamente en su capacidad para transmitir creativamente su propia historia. Así, aunque sea de manera fugaz y casi virtual logran entablar contacto con otros, comunicarse.

La soledad, inevitablemente ligada a su condición de pensadores o artistas marginados, es un importante motor de creación y de reflexión. Finalmente, al desdoblarse, al igual que Lepage, los personajes están menos solos; no simplemente porque hay otro como ellos (el doble), sino porque su interior puede ser compartido con otros. Para comprobarlo, recorro a otra entrevista a Lepage (precisamente en la víspera del estreno de *El proyecto Andersen* en París, 2005), en la cual afirma que él “siempre se obliga a tener una personaje artista” en sus *one-man shows*.²³⁰ Así –declara Lepage– intenta comunicar “el punto de vista” desde el cual se interesó por la historia.

De los desdoblamientos múltiples: espejos del inconsciente

En la obra y particularmente en la película encontramos en múltiples ocasiones otra variante del desdoblamiento creador-creación, visto hasta ahora. Según Víctor Herrera, éste se da entre el personaje y un producto de su imaginación.²³¹ Los sueños, las fantasías y los recuerdos son productos de la imaginación pero, sobre todo, son manifestaciones del inconsciente.

Según A. S. Dundjerovic, Lepage es un creador visionario porque trabaja con el material inconsciente.²³²

²²⁹ Maria Shevtsova y Christopher Innes, *Op. cit.*, p. 128: ‘La inadecuación de la niñez y el florecimiento de la adultez.’

²³⁰ Entrevista en R. Lepage, *Le projet...*, *Op. cit.*, DVD *La Création du Projet Andersen*.

²³¹ *Vid.* nota 37

²³² ‘La dirección y el ensamblaje de Lepage puede apreciarse en la forma no lineal y fragmentada de su manera de contar historias, asimismo puede verse en su modo de expresar fantasías, memorias y sueños personales y colectivos [...] La subjetividad

*[...] Lepage's directing and devising can be seen in the nonlinear and fragmented nature of his storytelling, as well as in his way of expressing personal and group collective fantasies, memories and dreams [...] Subjectivity (as an extension of one's own subject self into an outer world) is central to the creative process.*²³³

La subjetividad no es sólo importante en el proceso creativo de Lepage, también estructura las obras para develar la historia y el carácter de los personajes. Por ello, las manifestaciones del inconsciente y la imaginación están íntimamente relacionadas con la soledad ya sea para evidenciar sus causas o para manifestar el deseo de compañía.

Imaginación y memoria

*We are such stuff
As dreams are made on,
And our little life
Is rounded with sleep.
The Tempest, 4.1*

El desdoblamiento del inconsciente más recurrente en ambas son las presentaciones de fantasías. Para el psicoanálisis, la fantasía es un “guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente.”²³⁴

En *La cara oculta de la luna*, tenemos un grupo de fantasías asociadas a la lavandería. En la primera, Phillipe orbita en un satélite alrededor de la luna. Ésta tiene un antecedente en una fantasía infantil de Phillipe en la que imaginaba a su hermano como un pequeño astronauta en el vientre de su madre. Ambas se vinculan a la última escena de la película en la cual, la gravedad alrededor de Phillipe desaparece y levita en la sala de espera del aeropuerto hasta flotar de nuevo alrededor de la luna.

(como una extensión del propio sujeto en el mundo externo) es central en su proceso creativo.’ en Aleksandar S. Dundjerovic, *Robert Lepage*, p. 38

²³³ *Ibidem*

²³⁴ Definición de *fantasía* en Jean Laplanche y Jean- Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, dirigido por Daniel Lagache, traducción Fernando Cervantes Gimeno, 2ª ed., 1974, Barcelona, editorial Labor, p. 139



16. Phillipe de niño imagina que su vida diaria está vinculada al espacio. Esta imagen es un desdoblamiento de la memoria del personaje.



17. Phillipe, a sus 42 años, continúa desplegando su imaginación espacial en soledad.²³⁵

²³⁵ Ambas imágenes provienen del sitio web de *La cara...* Vid. Capítulo II

Como bien apunta Víctor Herrera, en este tipo de desdoblamientos, los planos del inconsciente se confunden con los de la realidad.²³⁶ Lepage juega con esta posibilidad de trastocar las realidades constantemente, sin tener que aclarar que se trata de una fantasía del personaje o de una metáfora que denota la sensación ante lo que está viviendo. Pero, como puede apreciarse, en la mayoría de sus ensoñaciones, Phillippe se ve a sí mismo siempre alejado del resto de las personas, siempre como un viajero solitario. A su vez, todas las fantasías son de fuga. La realidad cotidiana es gris y aburrida “para quienes la gravedad hace la existencia en la Tierra pesada.”²³⁷

En *El proyecto Andersen*, el desdoblamiento de fantasía se da hacia el final de la obra y está invariablemente vinculado a la analogía entre Frédéric y su dríade. Éste entra a escena buscando a Fanny por última vez. En el centro del escenario (del parque), hay una escultura en mármol de una mujer dormida o muerta. Al descubrirla, Frédéric se acerca y la besa en los labios. Después él sale y su voz en *off* nos narra el final del cuento: la dríade desfallece y desaparece después de haber vivido en París por una noche. En rigor, no se trata estrictamente de una fantasía, aunque sería una forma de interpretar la escena más onírica de la obra. En este punto, la realidad de la ficción se funde con la ficción dentro de la ficción. Así los planos se trastocan de una manera ilógica y por ende, poética.²³⁸ Si interpretamos esta acción como la expresión de una fantasía de Frédéric, el deseo sería probablemente traer a la vida su creación y reunirse con ella, ya que desde que reside en París, la dríade ha constituido su contacto más fructífero con el mundo. No obstante, es claro que en este momento, Frédéric se encuentra cara a cara con su doble. Este encuentro lo lleva a darse cuenta de su situación y del error en el que ha caído al creer que su vida mejoraría en París. Dicho de otro modo, este desdoblamiento es una anagnórisis. Víctor Herrera lo llama “el encuentro con un personaje especular”, un individuo que revela al protagonista su propio rostro, o sea, su destino.²³⁹

²³⁶ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 65

²³⁷ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 1. *Sputnik I (la cara oculta de la luna)*

²³⁸ Para Tarkovski, las formas poéticas (ilógicas) hacen partícipe al espectador del descubrimiento de la vida, en Tarkovski, *Op. cit.*, pp. 21 - 24

²³⁹ Víctor Herrera, *Op. cit.*, p. 27



18. Frédéric a punto de besar a la dríade, en realidad, se trata de una escultura del Museo D'Orsay.²⁴⁰

En la película encontramos otro desdoblamiento del inconsciente: la representación de la memoria.²⁴¹ Al recordar, el personaje se ve a sí mismo o, para ser precisos, ve el origen de sí mismo. Para Tanius Karam, en *Annie Hall*, Woody Allen se ve reflejado en su protagonista quien, a su vez, se ve a sí mismo en el pasado; un pasado que es origen psicológico de los males del presente. El juego consiste en que el filme justifica las obsesiones de Allen y dentro de la película, el pasado justifica las neurosis de su personaje.²⁴²

En cuanto a Phillipe, mediante los *flashbacks* encontramos junto con él las causas de su soledad. Primero que nada, su madre era el único ser con el que podía relacionarse de manera plena.²⁴³ Segundo: desde niño vive la presencia de su hermano como algo molesto y amenazante (desde luego porque dividió en dos el amor de su madre). En la selección del pasado de Phillipe, se establece un contraste entre las relaciones con los dos miembros de su familia; en su madre encuentra cariño, compañía y unión; en su hermano, conflicto y falta de entendimiento. De hecho, si Phillipe se encuentra

²⁴⁰ Fotografía de Emmanuel Valette

²⁴¹ No es raro que el desdoblamiento de la memoria sea más frecuente en cine que en teatro, finalmente el tiempo es la materia prima del cine, que además es nostálgico por naturaleza . *Vid.* Tarkovski, *Op. cit.*, pp. 142

²⁴² Tanius Karam Cárdenas, *Op. cit.*, p. 7

²⁴³ Cosa de la que un psicoanalista podría deducir mucho acerca del personaje.

tan solo en el presente se debe en gran medida a que se encargó de alejar a su hermano, cada vez que éste intentaba acercarse a él.

Por otro lado, Dundjerovic sostiene que la proyección de la memoria es un elemento clave del cine de Lepage: “[*memories/flashbacks*] allow the characters to relive a sense of self that is at a loss at the present moment. Memory is ‘alive’ and constructs the characters’ environment [...]”²⁴⁴ En este sentido, un ambiente circundado por recuerdos, le otorga a la película y al personaje un indudable carácter melancólico estrechamente vinculado a la soledad.²⁴⁵ Prueba de ello es el desdoblamiento que ocurre cuando Phillippe espera a que su avión hacia Rusia despegue. Frente a su asiento hay una pantalla que muestra a los pasajeros el procedimiento para ajustarse el cinturón. En ese momento, Phillippe imagina dentro de la pantalla a él y a su madre sentados en el avión, ella le ajusta el cinturón según las instrucciones de la aerolínea. Esta fantasía con tintes de recuerdo ilustra la nostalgia del personaje.

Por último, Phillippe se desdobra en un sueño. Al llegar a su desolada y tenebrosa habitación en Moscú, agotado por el viaje, se queda dormido. A continuación vemos una *stock-shot* de un encuentro espacial entre astronautas rusos y americanos. El significado del sueño es muy simple: Phillippe desea una reconciliación con su hermano; desea, en última instancia, dejar de estar solo.

Dobles complementarios

El último desdoblamiento presente en ambas puestas en escena, aunque de distinta forma, estructura las historias alrededor de una dialéctica de la soledad. Como se ha revisado en el capítulo I, la dificultad para entablar relaciones o la habilidad para destruirlas está presente no sólo en los protagonistas, sino también en otros personajes centrales. En *El proyecto Andersen*, Arnaud, el empresario de la Ópera *Palais Garnier*, es un manipulador cuya ambición y manejos deshonestos acaban por provocar que todos a su alrededor le den la

²⁴⁴ “[*recuerdos/flashbacks*] permiten a los personajes revivir un sentido de sí mismos que se encuentra perdido en el momento presente. La memoria está viva y construye el entorno de los personajes [...]” en Aleksandar Dundjerovic, *The Cinema of Robert Lepage. The poetics of memory*, Londres, Walflower Press, 2003, p. 31

²⁴⁵ Vid. Cap. I, Memoria y melancolía

espalda.²⁴⁶ André de *La cara oculta de la luna* es un mentiroso, controlador y – como su hermano– terriblemente narcisista. Ahora bien, éstos además de ser personajes autónomos son un desdoblamiento del protagonista en tanto que encarnan aspectos contrastantes o complementarios a nivel del discurso del autor acerca de la condición de ciertos individuos en un contexto contemporáneo.

En *La cara oculta de la luna* desde el título se sugiere la presencia de elementos contrastantes o complementarios, una idea o concepto de duplicidad: “*Jusqu’à l’invention du télescope et aux premières observations de Galilée, le monde croyait que la Lune était un immense miroir.*”²⁴⁷ En efecto, durante todo el filme²⁴⁸ la presencia de los espejos se mantiene presente; en primera instancia porque Phillipe reflexiona y escribe acerca del narcisismo, que finalmente es la noción que define a aquellos que se enamoran de sí mismos, que gozan en exceso de contemplar su propia imagen. Si bien, la duplicidad o, mejor dicho, la complementariedad más importante de la *mise en scène* se encuentra en la relación con su hermano.

El investigador Juan Bargalló argumenta que desde la cultura grecolatina el mito de los gemelos, de hermanos idénticos aunque en esencia distintos, ha representado un desdoblamiento; es decir, ha ilustrado un cuestionamiento acerca de la identidad. En muchas de sus presentaciones, en el mito se desarrolla un necesario conflicto, una rivalidad entre los hermanos.²⁴⁹ La historia entre Phillipe y André no es la excepción; es cierto que no son gemelos pero están muy cerca de parecerlo empezando porque los dos son

²⁴⁶ El personaje Rachid, el inmigrante marroquí que jamás habla y cuya cara no conocemos, también puede ser considerado un desdoblamiento. Como Frédéric es un inmigrante cuya situación en Francia está lejos de ser ideal, sólo que en su caso es inclusive peor al provenir de una cultura aún más despreciada por los franceses. Hasta donde sabemos, Rachid también está solo.

²⁴⁷ ‘Hasta la invención del telescopio y las primeras observaciones de Galileo, el mundo creía que la Luna era un inmenso espejo.’ Cita de la obra de teatro en Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, prefacio de André Brassard, Quebec, L’Instant même/Ex-Machina, 2007, p. 19. Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 1. *Sputnik I (la cara oculta de la luna)*

²⁴⁹ Juan Bargalló Carraté, *Op. cit.*, p. 13. Para él existen dos tratamientos con respecto a los gemelos: el narcisista, en el que un hermano es espejo de otro y el de tendencia al redoblamiento, donde un gemelo es de origen divino y el otro humano.

interpretados por el mismo actor.²⁵⁰ Sin embargo, sus caracteres son diametralmente opuestos, así como sus posturas ante la vida. Por ejemplo, Phillipe es profundo, pasivo, anticuado y heterosexual; André es superficial, dinámico, moderno y homosexual. El filme inicia cuando la muerte de su madre los obliga a reentablar contacto después de años de ignorarse mutuamente. Esta situación someterá a los personajes a confrontar sus concepciones de la vida.

Al mismo tiempo, cada uno desde su trinchera está solo aunque de formas distintas.²⁵¹ Durante el transcurso de la película, los hermanos se reconocen paulatinamente. Una escena en particular desencadena este reconocimiento: Phillipe se encuentra con el novio de su hermano y éste le señala el gran parecido físico entre ambos (inclusive en el trasero, afirma). Según él son “como dos gotas de agua”. Un instante después, Phillipe se analiza frente al espejo y se hace una barba de espuma para afeitarse que imita la de su hermano.²⁵² Hacia el final del filme, Phillipe termina por aceptar que necesita de André y que desea que éste se sienta orgulloso de él. André, por su parte, deja de mentir y sermonear a Phillipe y comienza a tratar de pasar tiempo con él. Dicho de otro modo, empiezan a entenderse mutuamente, a identificar qué de ellos está en el otro y qué del otro está en ellos; como si se tratara de un espejo, reconocen su identidad el uno en el otro. El narcisismo que Phillipe criticaba en André es igual al suyo, aunque con características distintas. Ciertamente, gracias a este desdoblamiento mutuo y reconciliación, aquello que los aislaba inicia su desaparición.

El proyecto Andersen fue concebido a partir de otro cuento del danés además de *La Dríade*, me refiero a *La sombra*. Y al igual que con el primero, un personaje de la ficción, Arnaud de la Guimbretièrre, el antagonista, se desdobra en este modelo textual.²⁵³ Resulta curioso que este cuento se estructura a su vez a partir de un desdoblamiento. En él se narra la historia de un sabio cuya sombra adquiere vida propia y se apodera de la identidad de su dueño original

²⁵⁰ El propio Lepage.

²⁵¹ *Vid.* Cap. I

²⁵² *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 8. *Burgués terminal I(sauna)*

²⁵³ Víctor Herrera identifica en la obra de Borges, un desdoblamiento particular (dentro del desdoblamiento interno) en el que un personaje es análogo a otro perteneciente a otra obra literaria. A esto le llama “analogía con modelo textual” en *Op. cit.*, p. 65

hasta eliminarlo del todo.²⁵⁴ Dentro de la obra, Arnaud cuenta y actúa el relato para su hija pequeña como un cuento para dormir. Cuando termina, la niña aterrorizada le pide que defina para ella la moraleja del cuento. Él entonces le explica que todos tenemos un lado oscuro, si se lo permitimos se apoderará de nosotros. Irónicamente, Arnaud se presenta ante el público como el dueño del mundo (del *Palais Garnier*, al menos) y poco a poco va develando sus estratagemas poco éticas para “regentear” la producción cultural internacional a su cargo; después, la fortuna da un giro en su contra: se pierde en su adicción al *peep show* y su familia se resquebraja. Puesto que ama a su hija, sabemos que no es completamente despiadado; simplemente ha dejado que su ambición (o sea, su sombra) lo domine y ahora debe pagar las consecuencias; principalmente, perder a su familia y permanecer en soledad.

Para efectos de la trama y a pesar de la diferencia de ambas obras, Arnaud y André son los personajes más relevantes después de los protagonistas. En principio, porque representan una oposición a los deseos de los protagonistas y por ende desatan el conflicto en el drama. Ahora, con respecto al tema de la soledad, Arnaud y André representan la otra cara de la moneda, un contrapunto estructural. Son opuestos a los protagonistas y sin embargo, al final de cuentas, también se encuentran solos por las mismas razones. En *El proyecto Andersen*, aunque Arnaud es maquiavélico y Frédéric ingenuo, ambos son ambiciosos y aspiran a ser más de lo que son, afán egoísta que los conduce a la desolación. Y por otro lado, ambos son desdoblamientos de la soledad de Andersen: Frédéric como el artista que logró sublimar su frustraciones (hasta cierto punto) y Arnaud como el individuo incapaz de tener relaciones sexuales con otra persona.²⁵⁵ En *La cara oculta de la luna*, los dos hermanos son terriblemente narcisistas, aun cuando sus

²⁵⁴ Juan Bargalló Carraté, *Op. cit.*, pp. 16 – 21. La sombra se inserta dentro de la tradición de la narrativa occidental en la que un doble malvado atormenta y toma control sobre el yo del personaje principal.

²⁵⁵ Hoy en día se cree que Andersen era un fanático de la masturbación y que jamás tuvo relaciones sexuales con nadie. Esta condición solitaria, supuestamente registrada en un diario personal del escandinavo, atrajo la atención de Lepage por ser algo poco conocido sobre el escritor, según afirma en Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*, pp. 8 - 9

narcisismos sean “formalmente” distintos. En resumen, en las dos obras la dupla de personajes expone una complementariedad temática.²⁵⁶

Significado del desdoblamiento: identidad y soledad

Hasta este momento ha quedado demostrada la existencia de un juego de espejos mediante desdoblamientos tanto dentro como fuera de la ficción de ambas historias. También se ha intentado delinear las múltiples formas en las que los desdoblamientos se relacionan con la soledad. Sin embargo, aún resta definir por qué soledad y desdoblamiento se encuentran tan íntimamente relacionados en la obra del canadiense.

Al hablar del desdoblamiento en la historia de la literatura, Juan Bargalló comenta lo siguiente:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento, de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo [...]²⁵⁷

La soledad de los personajes de Lepage (así como la suya propia) constituyen la indigencia de la que habla Bargalló; el vacío que requiere ser colmado. Debido a ello, el desdoblamiento surge como una necesidad generada en el aislamiento. Los personajes precisan del desdoblamiento, de verse en otros, para dejar de estar solos.

En este sentido y desde una perspectiva filosófica, Octavio Paz afirma que en la soledad se halla siempre la conciencia de uno mismo y el inherente deseo de salir sí y volver a ser uno con el mundo.²⁵⁸ Afirmación que se vincula con el obligado cuestionamiento acerca de la identidad que tanto Víctor Herrera como Juan Bargalló señalan en los procesos de desdoblamiento artísticos. En ambas obras, el desdoblamiento creador-creación obedece al deseo de los personajes de salir de sí, de comunicarse con otros, de eludir o vencer su

²⁵⁶ Víctor Herrera, *Op. cit.*, pp. 26 - 27 Como ejemplo de una dupla de complementariedad temática, Herrera propone a Don Quijote y Sancho Panza quienes alternan entre la sensatez y la locura en sus distintas aventuras.

²⁵⁷ Juan Bargalló Carraté, *Op. cit.*, pp. 11

²⁵⁸ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 211 - 212

ermitaña condición; así como también responde a la necesidad de los protagonistas de comprender por qué se encuentran solos.

En cuanto el personaje se desdobra, en cuanto se reconoce en otro, su identidad se redefine. Precisamente, la palabra "identidad" hace referencia a la cualidad de idéntico. Entonces, si hay algo o alguien idéntico al protagonista a ha dejado, aunque sea momentáneamente, de estar solo, de ser sólo él. Al proceso de ser otro se le llama alteridad.²⁵⁹ Ambas puestas en escena están plagadas de alteridad. En *El proyecto Andersen*, Frédéric se refleja en *La Dríade* y Arnaud en *La sombra*; a su vez, ambos se reflejan entre sí; por último, ambos son complementos de un reflejo de Andersen. En *La cara oculta de la luna*, Phillipe se desdobra en su tesis y en su video, pero sobre todo, se refleja en su hermano. En última instancia Lepage se refleja en toda su obra, porque al final de cuentas es un extenso cuestionamiento acerca de sí mismo.

Autorreferencialidad: metaficción, metateatro y metacine

Como bien ha podido notar el lector hasta este punto, en sus historias Lepage no sólo se desdobra a sí mismo como individuo sino también como creador teatral y cinematográfico. Al hacerlo así, sus obras (al menos las dos que aquí nos interesan) se insertan en un sistema autorreferencial, ellas también se desdoblan. Mucho más tomando en cuenta que en su interior existe algo denominado *mise-en-abyme*, es decir, historias dentro de la historia principal y/o representaciones dentro de las representación central.²⁶⁰ Ambas ficciones tienen la peculiaridad de ser autoconscientes, autorreflexivas, lo cual significa que hacen alarde de su propia condición de artificio.²⁶¹ En teatro a la autorreferencialidad se le llama *metateatro* o *metadrama*, mientras que en cine

²⁵⁹ Juan Bargalló Carraté, *Op. cit.*, pp. 11 Para él, cualquier desdoblamiento del yo implica siempre un proceso de alteridad.

²⁶⁰ El término *mise-en-abyme* se refiere a una narración imbricada dentro de otra o, bien, una obra artística dentro de otra (por ejemplo en pintura) en Helena Beristáin, "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, 14-15, UNAM, 1993-94, p. 37 *apud.* Magda Díaz y Morales, "Puesta en abismo" en *Apostillas literarias, Teoría literaria*, en «<http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html>», fecha de consulta: 5 de octubre de 2011

²⁶¹ artificio artístico.

se le nombra *metacine*; en general, a una ficción autoconsciente se le conoce como *metaficción*.

Tanto *La cara oculta de la luna* como *El proyecto Andersen* versan sobre la soledad en el mundo contemporáneo y por ende, sus historias contienen una reflexión acerca de la existencia en el presente. De tal suerte que la *metaficción* en ambas es una parte esencial de dicha reflexión, ya que pone de manifiesto la relación entre soledad (como rasgo de identidad) y arte, entre soledad y pensamiento. Según Robert Sholes, la metaficción es un rasgo estilístico completamente posmoderno puesto que relativiza la realidad y expresa una duda acerca de la identidad.²⁶² Bonnie Marranca, por su parte, sostiene que el metateatro es un síntoma de crisis de la relación de teatro consigo mismo.²⁶³ Ambas ideas explican perfectamente el contenido de nuestras dos obras.

Como ejemplo de *myse-en-abyme* cinematográfica encontramos que en *La cara oculta de la luna*, Phillipe hace su propia película cuyo fin es explicar a los extraterrestres la vida en la Tierra. En ella expone su visión de la existencia en la época que le ha tocado vivir a manera de documental. Una de las escenas de su filme consiste en mostrar su departamento habitación por habitación, cuando llega al *living room*, su cámara capta una televisión; entonces, él explica que ésta es la manera actual en que las personas satisfacen su necesidad de ver y escuchar historias.²⁶⁴ Aquí puede verse un ejemplo de metacine: el propio personaje se cuestiona acerca del sistema que lo contiene, paradójicamente alguien (nosotros, cualquier espectador) lo está viendo en una pantalla gracias a esta necesidad de la cual él está hablando.²⁶⁵

Luego, hacia el final de la película encontramos otro ejemplo metacinematográfico de alcances mucho mayores. Tras su espantoso fracaso en su conferencia en Moscú, el científico que lo invitó trata de consolarlo sentándose con él a tomar el té. En ese momento, le confiesa a Phillipe que no

²⁶² Robert Sholes, *Fabulation and Metafiction*, Illinois, Urbana: University of Illinois Press, 1979. *Apud.* Steven Connor, *Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2ª ed., Oxford, Blackwell Publishers, 1997, p. 170

²⁶³ Bonnie Marranca, *Theatrewritings*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1984, *apud.* Steven Connor, *Op. cit.*, p. 171

²⁶⁴ La televisión sustituye a las antiguas fogatas, afirma Phillipe.

²⁶⁵ *Vid.* diagrama *La cara oculta...*, escena 4. *S.E.T.I. II (Prólogo)*

está de acuerdo con su teoría acerca del narcisismo como motor de los descubrimientos científicos. Phillippe, sorprendido, le pregunta por qué lo invito a pesar de su desacuerdo. El científico se justifica diciendo que quería alimentar la discusión y que finalmente piensa que el hombre no sólo hace ciencia y arte debido a su afán narcisista de auto-perfeccionamiento, sino también al deseo de conocerse y así ser capaz de ver “nuestras virtudes y defectos, nuestras heridas físicas y nuestras heridas de amor propio.”²⁶⁶ A través de esta conversación el sentido del filme se devela y la poética de Lepage queda expuesta. El arte además de ser el reflejo por el reflejo es también la búsqueda de sentido, de respuestas, de autoconocimiento.²⁶⁷

En *El proyecto Andersen* ocurre algo similar, aunque el enfoque está puesto específicamente en el arte. Frédéric es un creador que busca insertarse en un sistema de producción internacional. Sin embargo, este sistema obedece a leyes ajenas al arte y más bien relativas a la economía y política capitalista. Esto se evidencia durante toda la obra; primero, el proyecto Andersen es una simple decisión de política cultural, ya que según Arnaud, la elección²⁶⁸ del autor de *La niña de los cerillos* se debió a la urgencia política de poner en la mira cultural y mediática a los escandinavos; segundo, el proyecto empieza a resquebrajarse cuando los inversionistas internacionales dudan por distintas razones. Gracias a la exposición *in situ* del sistema cultural bajo el cual *El proyecto Andersen* fue creado, Lepage acaba por evidenciar la desolación del artista en el mundo globalizado.

La metateatralidad, afirma Julia Gaytán Duque, es siempre un ejemplo de la idea barroca de *All the world's a stage* a través de la cual el público es inducido a cuestionarse su propia identidad.²⁶⁹ Así se entabla un juego con el espectador que pone en duda cuál es la ficción y cuál es la realidad; quién está

²⁶⁶ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 13. *Voilà III (Té) o bien, Vid.* Gregory Hlady and Robert Lepage. Film 'La Face cachée de la Lune [sic] ". 2003 en «<http://www.youtube.com/watch?v=6GjK6wrrwsE&feature=related>»

²⁶⁷ Para Tarkovski, el arte es un medio de autoconocimiento para el espíritu creativo. En Tarkovski, *Op. cit.*, p. 142

²⁶⁸ Decisión de unos altos mandos culturales que por supuesto nunca vemos.

²⁶⁹ Idea barroca de “todo el mundo es un escenario...” en Julia Gaytán Duque, “En algún lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina” en *Revista de estudios cervantinos*, director: Benjamín Valvidia, No. 7, junio – julio, 2008 en «<http://www.estudioscervantinos.org/7.html>», fecha de consulta: 3 de marzo de 2011.

dentro del espejo, quién está fuera. Si por un momento alguien entre el público se hace la mismas preguntas que Phillippe y que Frédéric, si sus historias han conseguido una empatía por parte del que las mira; si alguno se ha sentido solo a partir de sus soledades, entonces y sólo entonces, Lepage ha sido vengado y su soledad compartida. Si bien, en ambas obras la posibilidad de compartir la soledad a través de la ficción también es puesta en duda, pues Frédéric viene a contar un cuento que a nadie le importa (al público elitista que vería *La Bohème*) y el video de Phillippe será transmitido por todo el universo pero en realidad prácticamente ninguna persona lo escuchará.

Histoire et histoire: espejos de aumento

El último elemento que hace falta para entender cabalmente la relación entre el desdoblamiento y la soledad tiene que ver con las cuestiones de índole existencial que forman parte del discurso de las obras. Según Dundjerovic, las películas de Lepage se desarrollan en torno a las preguntas de los personajes: ¿De dónde vengo? ¿Quién soy? ¿Hacia dónde voy? Si tomamos esto por cierto (incluso para el montaje teatral), los mecanismos de desdoblamiento funcionan como posibles respuestas a dichas preguntas. Conviene recordar que en ambas historias los personajes se desdoblan en referentes reales: Frédéric en Hans Christian Andersen, Phillippe y su hermano en los astronautas de la carrera espacial entre americanos y rusos.

Antes se ha explicado que Lepage toma de pretexto personajes y sucesos históricos para hablar de sí mismo. Sin embargo, también persigue otro objetivo al vincular la realidad con la ficción. Para Dundjerovic este objetivo consiste en asociar lo local (Quebec) con lo global, lo personal con lo universal, ya que –según sus investigaciones– Lepage siempre parte de la premisa de apropiarse otras culturas o historias encontrando en ellas un significado personal. De nuevo, esto mismo es realizado por los personajes, quienes al desdoblarse en referentes más grandes se entienden a sí mismos. Frédéric entiende su ambición y destrucción a partir de la de Andersen, otro artista que deseaba conquistar el mundo (París visto como la capital de éste). Phillippe comprende que la lucha por una superioridad moral y el egocentrismo dividieron a rusos y americanos, como a él y a su hermano.

En una entrevista, Lepage argumenta que en la lengua francesa existe la palabra *Histoire* (con h mayúscula) que se distingue de *histoire* (con h minúscula), la primera se refiere a la historia como un compendio de sucesos humanos a través del tiempo; la segunda alude a los acontecimientos y acciones en los que un individuo particular se ve involucrado. Para el canadiense, la vía para llegar a la Historia es desde su propia experiencia, desde la pequeña historia. Antes de hablar de los grandes temas como la guerra o la muerte en general parte de lo que conoce en lo particular.²⁷⁰ Así, la historia de Phillippe y André es un acercamiento a la Guerra fría; la de Frédéric, a la de cualquier artista (o persona) que emprende un éxodo en busca de mejores condiciones de vida (cualquier migrante, por ejemplo).

De acuerdo con Víctor Herrera, en la obra de Borges en los desdoblamientos en un personaje histórico se desarrolla un postulado metafísico: el ser humano es espejo y repetición del pasado que trascenderá en los individuos por venir.²⁷¹ En él se contiene todo el universo, espacial y temporalmente. Ahora, si un individuo es todos los individuos entonces deja de estar solo, es parte de algo más grande que él. En la obra de Lepage encontramos un sustento similar: sus personajes solitarios logran mirarse a sí mismos en otros y esta capacidad de reconocerse significa una reconciliación con lo que los rodea, con su propio mundo. Luego entonces, puesto que se han reconciliado, han dejado –aunque sea por un instante– de estar solos. Así las obras de Lepage pretenden señalar en sí mismas la presencia de un enorme espejo cuyo fin último es la posibilidad de un individuo de reflejarse en todos los individuos, la posibilidad de alcanzar una alteridad fugaz aún desde la soledad en la que estamos inmersos.

²⁷⁰ ““Song, The Seven Streams of the River Ota, The Far Side of the Moon, story and history, and confidence, part (4/9) [sic]”, *Op. cit.*

²⁷¹ Víctor Herrera, *Op. cit.*, pp. 162 - 169

Capítulo IV

Humor e ironía de la soledad en el espejo

*Bisexuality immediately
doubles your chances
for a date on Saturday night.*
Woody Allen

Antes de concluir nuestro estudio de las dos obras de Lepage, considero vital revisar un último matiz de la interpretación o visión del canadiense acerca de la soledad en ambos trabajos. Para lograrlo, intentaré definir algunas sensaciones que sus puestas en escena podrían provocar en su público.²⁷² Me referiré a otras características intrínsecas de sus *mises-en-scène* que se relacionan con la forma en la que podrían reaccionar sus espectadores, haciendo un intento por identificar los recursos retóricos a nivel dramático y del espectáculo empleados por Lepage para que el público se ría de la soledad o por lo menos, para que no la tome tan en serio, así como aquellos que enfatizan una reflexión de la existencia por medio de la ironía.

En el ámbito académico y profesional en el que he estudiado teatro – tanto teórica como prácticamente– existe una palabra para designar la atmósfera general de una propuesta escénica, ésta es “tono”. El tono es entendido como la emoción predominante producida por la totalidad de la puesta o sea, el efecto preponderante.²⁷³ El discurso del autor y del director, o sea, su visión acerca de los problemas de la existencia humana, se encuentra en las emociones que despierta en el espectador. Por ende, el discurso del artista se manifiesta también en el tono. Reconozco (una vez más) que puede haber distintas lecturas e interpretaciones de los trabajos aquí analizados, sin embargo, es posible reconocer la intencionalidad por parte del autor y director en busca de una reacción humorística o del reconocimiento del público de una situación irónica.

²⁷² Para Patrice Pavis, *Op. cit.*, pp. 229-230: ‘El efecto producido en el espectador, aún cuando sea difícil de evaluar, se encuentra en el corazón de la participación en el acontecimiento. [...] Para juzgar pues este efecto, hemos de preguntarnos ¿nos afecta esta obra? ¿genera una perturbación en nuestra sensibilidad, en nuestro imaginario?’

²⁷³ De acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre, *Op. cit.*, p. 27, el tono es “el efecto determinado que producirán en el espectador los elementos estructurales del drama.” Dicho efecto se manifiesta como atmósfera.

Los temas “soledad” y “desdoblamiento” pueden ser tratados de múltiples formas. La situación del personaje solitario puede producirnos risa o pesar, dependiendo del tono; incluso puede producirnos ambas emociones simultáneamente. El tono se conforma a partir de la totalidad de los elementos de la puesta en escena.²⁷⁴ No obstante, es claro que algunos recursos específicos modifican el tono, por ejemplo, los chistes, las burlas y las caricaturas. En *La cara oculta de la luna* y en *El proyecto Andersen*, la soledad recibe un tratamiento irónico y humorístico mediante el cual el tema es reinterpretado por Lepage. Dicho de otro modo, el humor y la ironía son recursos (no exclusivamente retóricos) utilizados por él para expresar su visión de la condición humana. Dichos recursos son –metafóricamente hablando– las deformaciones del espejo.

Humor

“Humor, actitud ante la vida: un esfuerzo por evitar la tragedia.”²⁷⁵

El primer recurso común en ambas obras utilizado por Lepage para hablar de la soledad es el humor. Si nos ceñimos a la definición anterior, el humor, en tanto actitud, expresa una valoración particular de un estado de cosas, la percepción de una realidad y una respuesta ante ella. Lo trágico, en este caso, reside en la condición solitaria del ser humano. Por regla general, el humor está destinado a producir risa. Ésta, según diversos enfoques psicológicos, es una manifestación de liberación o catarsis ante temas que producen angustia, incomodidad o dolor.²⁷⁶ En términos antropológicos, según la investigadora Eva

²⁷⁴ Cecilia Alatorre sólo considera a la totalidad de los elementos del drama (paradigma del teatro como texto) pero es un hecho que la escritura del director puede modificar totalmente el tono de un drama.

²⁷⁵ Amalia Vilches, “Fernando Iwasaki: el libro del buen humor”, *X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea: La ironía en la Narrativa Hispánica Contemporánea*, 2003, p. 4 en: «http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Amalia_Vilches.pdf », fecha de consulta: 10 de agosto de 2011

²⁷⁶ ‘(permite que la gente libere vapor)[...] it enables people to let off steam’, arguye Arthur Asa Berger con respecto al humor en Arthur Asa Berger, *An Anatomy of Humor*, prólogo de William Fry, Jr., Transaction Publishers, New Brunswick, 1993, p. 135 Varios autores, incluso el propio Freud, coinciden en que el humor constituye una liberación de angustia. Además, el padre del psicoanálisis concibe al humor como “un triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo.” *apud.* Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la

Aladro, el humor es una formalización o tipificación exagerada de situaciones o temas que han sido solemnizados o abordados con seriedad.²⁷⁷ Por ello, Luigi Pirandello y Arthur Asa Berger coinciden en que el humor implica contradicciones o mundos contrapuestos;²⁷⁸ por un lado, el contenido “serio” como la violencia, la sexualidad, la familia, la sociedad, la religión, etcétera y por otro, una forma distinta e ingeniosa de aproximarse a ello. De acuerdo con Aladro, el humor es un sistema cognitivo que juega con la reflexión y la percepción simultáneamente, una de sus particularidades se cifra en su poder de “revitalizar lo muerto y lo institucionalizado”; otra, consiste en arrojar nueva luz sobre lo común y lo cotidiano. Culturalmente, el humor actúa como un espejo para exhibir aquello que se ha “rigidizado” y formalizado. Gracias al humor, el individuo es capaz de reírse de sí mismo y reflexionar sobre su propia identidad.²⁷⁹ La risa es la prueba sonora de la distancia adquirida momentáneamente al ver un tema con nuevos ojos. En términos artísticos, el humor parte de una o varias técnicas destinadas a producir dicho distanciamiento.²⁸⁰

En *La cara oculta de la luna* existen diversos recursos humorísticos, muchos de los cuales no son exclusivamente verbales (chistes de los personajes), sino también “situacionales”. Con “situacionales” me refiero a que surgen a partir de los conflictos en los que el protagonista se ve envuelto, tanto con otros, como consigo mismo. Aunque no estemos en presencia de comedias, muchos de los conflictos tienen un matiz cómico al ser causados por

fascinación y la farsa” en *Signos Literarios*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 13-29 en : «<http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=2&article=6&mode=pdf>», fecha de consulta: 12 de junio de 2011, p. 19.

²⁷⁷ Eva Aladro, “El humor como medio cognitivo” en *C.I.C. Cuadernos de Información y Comunicación*, Departamento de Periodismo III. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid en «http://noesis.usal.es/LaRisa/por_que_reimos/etapas/referencias/5g_humorcognitivo.pdf», (fecha de consulta: 12 de junio de 2011), pp. 1- 9, p. 2

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 1

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 3-8

²⁸⁰ A. A. Berger, *Op. cit.* p. 15. Aún existe una gran polémica con respecto a los términos distanciamiento e identificación. En este caso, con “distanciamiento” me refiero a que el público se ríe de lo que acontece en lugar de vivirlo con compasión y dolor.

los vicios de carácter de los personajes, además de que ocurren en una esfera mundana de la vida.²⁸¹

Para empezar, encontramos varios personajes caricaturizados y que hasta cierto punto son típicos o, bien, tienen algunos rasgos típicos.²⁸² El primer caso lo encontramos en la jefa del *call center*; una mujer de unos cuarenta y tantos años, un poco robusta y bastante malencarada. Su trabajo consiste en vigilar que los empleados cubran su cuota de ventas telefónicas y que no realicen llamadas personales. Básicamente es una carcelera, una capataz y lo peor: es bastante floja ya que, mientras los otros trabajan ella se dedica a leer revistas. La comicidad a partir de ella ocurre en dos momentos. En el primero,²⁸³ Phillipe se disculpa por haber llamado a su hermano y se excusa en los problemas familiares. Entonces le pregunta si ella tiene familia, si está casada, si tiene hijos. Ella responde que no a todo y afirma apáticamente que su única compañía consiste en dos perros, los cuales se educan en tres meses y se mueren a los diez años. En pocas palabras, acaba por evidenciar su antipatía y su completo desprecio por la humanidad, es una típica solterona.

Poco después, en la escena de la conversación telefónica con Natalie,²⁸⁴ la jefa cree que Phillipe ha realizado adrede otra llamada personal y le advierte que de haber una tercera lo despedirá. Eva Aladro sostiene que el “golpe de humor” suele estar al final de una escena y es precisamente lo que acontece: “Si te sorprende por tercera vez, estás out, ¿entendiste?”, dice la jefa. “¡Casi como en el baseball!”, afirma entonces Phillipe, por aquello del tercer *strike*. En respuesta, la mujer hace una rabieta y se aleja furiosa. De acuerdo con Aladro, lo inesperado del humor produce en el espectador una “reconfiguración” del esquema anterior; en este caso, la conversación con Natalie. Gracias a este

²⁸¹ C.C. Alatorre, *Op. cit.*, p. 77 argumenta que la risa es producida por el tono cómico cuando el público reconoce en el personaje ciertos rasgos o comportamientos sociales viciosos. Estos rasgos se manifiestan en equívocos, magnificación o minimización y juegos de sentido de las palabras entre otros.

²⁸² A. A. Berger, *Op. cit.*, pp. 52 – 53 Los rasgos típicos o estereotípicos corresponden a una generalización (a menudo denigrante) del comportamiento de individuos pertenecientes a ciertos grupos sociales. Según Berger, los estereotipos y tipos son recursos cómicos porque proveen una explicación instantánea para los comportamientos, además de aclarar las motivaciones.

²⁸³ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 2. *Narcisismo*, p.

²⁸⁴ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 6. *¡Increíble coincidencia!*

breve episodio de comicidad, la tensión y el dolor emocional previos se diluyen o “relajan” momentáneamente.

Otro ejemplo de rasgo típico risible se encuentra en André, el hermano de Phillipe. André presenta algunos vicios identificados con un estereotipo de hombre gay contemporáneo: es metrosexual y por ende vanidoso, manipulador y gusta de la cultura esotérica. En su primera reunión, termina por recomendarle a su hermano que haga cita con una “médium financiera”, la cual en lugar de leerle la mano le leerá la cartera.²⁸⁵

Pero más allá de lo estereotípico o típico en André, su defecto más cómico reside en su increíble capacidad de evasión del conflicto. Ejemplo de ello es su reacción ante la muerte de Beethoven (el pez rojo), al enterarse del suceso lo lamenta durante un segundo y al siguiente comienza a buscar en el directorio telefónico tiendas de mascotas para reemplazar “la última cosa viva que pertenecía a su madre”²⁸⁶ con tal de que Phillipe no lo note. También, previamente hemos escuchado su excusa ante Phillipe para evitar cuidar al dichoso pececillo argumentando que es alérgico al pescado.

André también imprime su propio humor para romper las tensiones que surgen ante los fracasos de su hermano. De nuevo, el ejemplo involucra al pez:

André.- ¿Ella [su madre] le puso algún nombre al pez?

Phillipe.- Beethoven, se llama Beethoven.

André.- ¿Por qué, porque es sordo como una tapia o porque toca la *Novena* cuando le das de comer?²⁸⁷

Carl, el novio de André, es otro personaje cuyos rasgos típicos son generadores de humor. Basta con decir que acosa a Phillipe en el gimnasio y

²⁸⁵ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena, 3. *Otra vez rechazado III (Discusión familiar)*

²⁸⁶ De ahora en adelante, traduzco en el texto principal algunas citas de ambas obras, en lugar de en el apartado de notas por parecerme necesario para reflejar el humor y la ironía como recursos retóricos (relacionados con el lenguaje). Tomo estas citas de la obra de teatro, solo aquellas que se han mantenido exactamente iguales en el guión de la película en Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, prefacio de André Brassard, Quebec, L'Instant même/Ex-Machina, 2007, p. 21 ‘*la dernière chose vivante qui appartenait à maman.*’ Esta frase es un *leit-motif* del guión.

²⁸⁷ ‘*Est-ce qu’elle lui avant donné un nom, au poisson?/ Beethoven, elle l’appelait Beethoven! Pourquoi, parce qu’il est sourd comme un pot, ou bien il joue la Neuvième quand tu le nourris?*’, *La face...*, *Op. cit.*, p. 26 Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 3. *Otra vez rechazado III (Discusión familiar)*

después compara su trasero con el de André cuando Phillipe le da la espalda en el sauna.²⁸⁸

Por último, el humor negro del propio Phillipe contribuye a restarle patetismo ante su soledad y sus continuos fracasos.²⁸⁹ Como se ha visto en el capítulo III, la personalidad de este filósofo es bastante creativa, con su ingenio logra burlarse de sus propios defectos, así como de aquellos relativos a la sociedad en la que vive, de tal suerte que genera humor. En particular, su humor reside en el lenguaje y es primordialmente sarcástico. La principal muestra de ello se encuentra en su video. En el primero advierte a los extraterrestres que, de querer visitarlo, tendrán que dormir en el sofá. Después, mofándose y lamentándose al mismo tiempo de su condición de soltero, hace una breve semblanza sobre el tamaño de las camas:

[...] si se duerme en una cama individual no quiere decir necesariamente que se esté solo en la vida, además, dormir en una cama matrimonial no quiere decir necesariamente que nos hemos ligado a una pareja. Y cuando se trata de camas gemelas, es muy raro que sean gemelos los que duermen en ellas. Más bien, quiere decir que uno tiene pareja y que extraña amargamente la época en que estábamos solos en la vida.²⁹⁰

Por último, les da un par de consejos a los extraterrestres para llegar a nosotros:

[...] nuestro sistema solar es totalmente ordinario y está situado en los suburbios de la galaxia y nuestra galaxia misma es bastante ordinaria y está situada en alguna parte de los suburbios del universo. Bueno, eso creen los científicos, así que no tienen más que dar vuelta a la izquierda después el centro comercial y nos encontrarán.²⁹¹

²⁸⁸ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 7. *Siempre calculando III (Carl)*

²⁸⁹ Pienso en el personaje principal de *Dr. House*, un solitario cuyo humor ácido y conductas poco convencionales le restan patetismo a su retorcida forma de relacionarse, en mi humilde opinión.

²⁹⁰ 'Et c'est pas parce qu'on dort dans un lit simple que ça va veut nécessairement dire que qu'on est seul dans la vie, puis c'est pas parce qu'on dort dans un lit double que ça veut nécessairement dire qu'on fait partie d'un couple. Puis, quand c'est des lits jumeaux, c'est assez rare que c'est parce qu'on est des jumeaux, ça veut plutôt dire qu'on fait partie d'un couple, mais qu'on regrette amèrement l'époque où on était seul dans la vie', p.32 o Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena, escena 4. *S.E.T.I. I (Prólogo)*

²⁹¹ '[...] notre système solaire est tout à fait quelconque et qu'i est situé un peu en banlieue de notre galaxie et que notre galaxie elle-même est tout à fait quelconque et qu'elle situé quelque part en banlieue de l'univers. Alors, à en croire les scientifiques, vous n'avez qu'à tourner à gauche après le centre commercial et vous allez nous trouver.', *La face cachée...*, p. 50 o Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 4. *S.E.T.I. I (Prólogo)*

Ahora bien, si en *La cara oculta...* hay humor, *El proyecto A...* está plagado de él, acaso porque Lepage se desenvuelve con mayor soltura en teatro que en cine, acaso por la diferencia entre ambos medios artísticos y la recepción del espectador. Desde luego, también encontramos el recurso del nivel estereotípico tanto del protagonista, como del antagonista. En gran medida lo típico de sus personajes se debe a que Lepage parte siempre de su carácter o identidad quebequesa y la confronta con el resto del mundo.²⁹² En un primer nivel, Frédéric es un típico artista quebequés, tímido, correcto, amable y reprimido; mientras que Arnaud es un típico funcionario parisino, manipulador, refinado y propenso a la verborrea. El contraste entre ambos caracteres es un elemento humorístico.

No obstante, la mayor fuente de humor reside en las situaciones en las que Frédéric se ve envuelto y de las que tiende a salir bastante enredado y frustrado. Las escenas más cómicas de la obra ilustran lo anterior perfectamente. En la primera, llamada “Junta”,²⁹³ Frédéric ha sido comisionado por Arnaud para convencer a los inversionistas ingleses para invertir en el “Proyecto Andersen.” En dicha junta, se presentan una serie de enredos, confusiones y malos entendidos a partir del lenguaje debido a que Frédéric no habla bien inglés. Verbigracia:

*Ben, il y en a quelques-unes. There's the puppet of the hirondelle...
Hirondelle... Hirondelle?
Je suis désolé, I don't understand... Why you want me to swallow?
Because you don't hear me?
Ah! c'est ça : swallow, c'est hirondelle!*²⁹⁴

Después la comicidad deviene del nerviosismo y de la falta de estrategia y diplomacia de Frédéric. Para ilustrarlo cito el argumento con el que defiende la elección del cuento de *La Dríade* para la adaptación a una ópera infantil:

Bueno, pues deberían leer porque *La Dríade* es casi un cuento erótico: una joven ninfa virgen que sale de un árbol para ir a París a sentir, a oler, a tocar...Es un cuento muy... sensual... Es como una metáfora para

²⁹² Esta idea es constante en el trabajo de Dundjeróvic sobre Lepage. Vid. *Chapter Three* de su *The Cinema...*, pp. 53-76

²⁹³ Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 6. *Junta*

²⁹⁴ Imposible de traducir sin perder la graciosa confusión producida por el “franglish” del personaje. Frédéric explica querer una marioneta de golondrina en su adaptación. Golondrina es *hirondelle* en francés (se pronuncia hirandel), palabra que los inversionistas toman por *swallow* (tragar, en inglés). Cuando intentan preguntarle a Phillipe, éste (bastante confundido) piensa que le han pedido que trague. Éste es un recurso cómico de equívocos a partir del lenguaje.

Andersen quien quiere ir a París a tener sexo con niños y niñas y con todo aquello que se mueva.²⁹⁵

Obviamente los inversionistas no salen precisamente inspirados del encuentro con Frédéric.

La escena “Psycho-canine”²⁹⁶ presenta otro tipo de comicidad. Para empezar, Frédéric lleva a Fanny (una perra)²⁹⁷ a su consulta psicológica, asunto en sí mismo bastante extravagante. En primer lugar, la psicóloga interpreta torcidamente la relación entre ambos:

*Sí, yo la acaricio. Yo la acaricio... ¿como se acaricia a un perro, quiero decir! ¿A dónde quiere llegar exactamente?*²⁹⁸

Paulatinamente, Frédéric comienza a soltar la sopa de por qué se encuentra solo, narra episodios traumáticos de su niñez y elabora un recuento de los apodos que sus compañeritos lo nombraban: “el albino, el ectoplasma, el fantasma de la ópera.”²⁹⁹ La escena se torna hilarante porque es Frédéric quien acaba recibiendo terapia.

Aunque, el tono va modificándose progresivamente (o sea, que el público deja de reír) en la medida en que Frédéric confiesa a la psicóloga las razones de su soledad, la verdadera historia de la separación de Marie. Momentos más tarde, la hilaridad se reinstaura cuando Frédéric cae en cuenta de haber revelado a la psicóloga canina su vida íntima. En consecuencia, estalla iracundo en su contra, hasta el punto de burlarse de la supuesta “psicología salvaje”.³⁰⁰ Por primera vez en la obra insulta a alguien. Sin embargo, se arrepiente casi inmediatamente, pues el vicio (y la virtud) de Frédéric consiste en ser una persona extremadamente amable y civilizada. Al final, Frédéric comienza a indagar de nuevo en su infancia e inclusive habla de

²⁹⁵ ‘Ben, you should read, because *The Dryad* is presque un conte érotique: un jeune nymphe vierge who come out of a tree to go to Paris to feel, smell and taste... It’s un conte very... senseul... It’s like a métaphore for Andersen, who want to come out of the closet and go to Paris to have sex with boy and the girls and tout ce qui bouge...’ en *Ibidem*, p. 39

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 49-55 Vid. diagrama *El proyecto...*, escena 10. *Psycho-canine*

²⁹⁷ Vid. Capítulo I, para mayor información acerca de Fanny.

²⁹⁸ ‘Oui, je la caresse. Je la caresse... comme on caresse un chien, je veux dire! Où est-ce que vous voulez en venir exactement?’, *Ibidem*, p. 51

²⁹⁹ ‘L’albinos, l’ectoplasme, le fantôme de l’opéra’, *Ibidem*, p. 53

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 55

su madre, y con este chiste que alude al cliché del psicoanálisis³⁰¹ la escena concluye.

Arthur Asa Berger inicia *An Anatomy of Humor* con la siguiente reflexión: “Indeed, our most intimate relationships, our most personal problems and our most sacred beliefs provoke humor and have done so for thousands of years”³⁰² Como bien razona Berger, el humor responde a la necesidad humana de “sublimar” aquello que lo angustia o le genera agresión. Mi intención no es psicoanalizar a Lepage pero es un hecho (como hemos visto en el Capítulo I) que la soledad es un estado subjetivo que se asocia con una sensación poco placentera de carencia afectiva. Ambas obras son un fino juego entre la compasión que el público siente por sus protagonistas y el humor con su necesario distanciamiento. Este distanciamiento aleja el tono de lo melodramático, pues el espectador no sólo siente conmovido por la soledad de los protagonistas, sino que muchas veces se ríe con y de ellos.

Daniel Karam se pregunta acerca de *Annie Hall* de Woody Allen “si, ¿se trata de una comedia agridulce, un drama con tintes cómicos o un divertimento formal con trasfondo trágico?”³⁰³ Pregunta que también podríamos plantearnos con respecto a nuestras dos obras, dado que su humor tiene “algo de inclasificable”³⁰⁴, como los propios ejemplos nos han mostrado. Lepage, al igual que Woody Allen, juega con situaciones cotidianas que se entrelazan con otras más filosóficas. La soledad, entonces, es una condición vista desde dos perspectivas. Por un lado, el ser humano está solo en el universo (*La cara oculta de la luna*) o en el mundo (*El proyecto Andersen*) ya que sus ambiciones e incapacidades de relacionarse lo aíslan. Pero, por otro, de tener compañía no tendría nada mejor que ofrecerle que un sofá o, quizá, habría que pagarle por la terapia. No es casualidad que cuando Phillipe está borracho en el bar le confiesa al mesero su deseo de preguntarle a Alexei Leonov, “¿cómo se reconcilia lo infinitamente banal con lo infinitamente esencial?”

³⁰¹ El psicoanálisis rastrea los orígenes de los problemas psicológicos en la relación de los individuos con sus padres durante la infancia.

³⁰² ‘De hecho, nuestras más íntimas relaciones, nuestros problemas más personales provocan humor y lo han hecho así por miles de años.’ en A. A. Berger, *Op. cit.*, p. 1

³⁰³ D. Karam, *Op. cit.*, p. 3

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 47 ‘Comment tu fais pour réconcilier l’infiniment banal avec l’infiniment essentiel?’ Vid. diagrama *La cara oculta...*, escena 8. *Un cosmonauta*

El humor es un medio para reconciliar lo mundano, lo terrenal o lo banal (como diría Phillipe) con la pesada carga de separaciones, fracasos, constantes rechazos, muertes y conflictos que los personajes deben soportar. Los conflictos de la existencia son sorteados por los personajes en medio de electrodomésticos descompuestos, viajes entorpecidos por huelgas, ruidosas *sex-shops*, equivocaciones en las predicciones metereológicas televisivas y un larguísimo etcétera de problemas operativos de la cotidianidad contemporánea.

Ironía

*Si el agua te llega hasta
el cuello, no te preocupe
si es potable.*
Tex

*La ironía es la ternura
de la inteligencia.*
Francisco Umbral

Por último, la soledad está matizada por otro elemento, que puede o no vincularse al humor, me refiero a la ironía. En términos retóricos, la ironía “consiste en afirmar algo cuando en realidad se piensa lo contrario.”³⁰⁵ Dicho juego puede ser comprendido por el tono de la afirmación.³⁰⁶ Para efectos del drama, no obstante, la ironía surge directamente de los personajes y sus circunstancias. Se trata, de acuerdo con Muecke, de una ironía situacional, la cual define como “*irony of a state of affairs or an event seen as ironic.*” La percepción de la ironía tiene que ver con el curso de los sucesos que, por lo general, son contrarios a lo que se esperaría. También, afectan al protagonista de forma negativa sin que éste sea consciente de lo que le aguarda, a lo cual se le conoce como “ironía dramática.” El público puede percibir la ironía porque el devenir resulta opuesto a las expectativas del personaje. Incluso, Muecke

³⁰⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª edición, México, Porrúa, 1995. Definición de “ironía” en pp. 273-278, p. 278

³⁰⁶ Se trata de un tono burlón o sarcástico. Aquí utilizo tono como “intención o estado de ánimo con que se dice una frase”, de acuerdo con la definición de Marcela Lugo, *Op. cit.*, p. 219

habla de una “ironía general”, la cual es de orden metafísico e inherente a la condición humana.³⁰⁷ Si bien, es conveniente destacar que en toda ironía, ya sea retórica o situacional, hay una víctima; alguien que sufre por su causa.

En ambas creaciones encontramos ironías, sobre todo situacionales. La historia de Frédéric comienza irónicamente, desde el momento en que llega a París convencido de empezar una nueva y mejor vida y no encuentra más que circunstancias adversas. En la puesta en escena, hay un guiño que subraya la ironía; en la pantalla vemos el paisaje del cuento de *La Dríade*, su pacífico y armonioso árbol en medio del campo, escuchamos a los pájaros cantar. Cuando el paisaje se desvanece junto con los melódicos cantos de las aves, irrumpe en escena el audio de un video porno sadomasoquista. Dicho momento sintetiza con precisión lo acaecido al albino protagonista.

Arnaud, el antagonista, es prácticamente un agente de la ironía. Primero porque se burla constantemente de Frédéric, pero lo hace con tal ingenio que el público no puede evitar reírse con él. A nivel de la puesta, la ironía va más allá, dado que Arnaud y Frédéric son interpretados por el mismo hombre, tenemos a un hombre burlándose de sí mismo. En segundo lugar, es Arnaud quien desata la “ironía dramática” de Frédéric. Después de la desastrosa entrevista en Copenhague decide buscar a un nuevo letrista para el proyecto pero le oculta su decisión e incluso le miente. Mientras tanto, el canadiense trabaja ilusionado y convencido de que –a pesar de todo– su vida en París tiene algún sentido. En tercer lugar, Arnaud experimenta su propia ironía; es él quien conoce el cuento de *La sombra* y aún así su propia sombra termina apoderándose de él. Casi al final de la obra, él, el gran funcionario cultural, intenta seducir torpemente a Rachid, el inmigrante marroquí encargado de la *sex-shop*.³⁰⁸ En este último caso, la ironía alude al sistema político y cultural de la Unión Europea, cuyos funcionarios se consideran a sí mismos ultracivilizados y ultrarrefinados; tanto que después de deleitarse con *La Bohème*, se encierran en una cabina *peep-show*.

³⁰⁷ *Apud.* Susana Martínez Guillem, “El papel de la ironía situacional en Los Simpsons”, Universidad de Valencia en *Academia, Edu* en: «http://colorado.academia.edu/SusanaMartinezGuillem/Papers/76835/El_papel_de_la_ironia_situacional_en_Los_Simpson_Implicaciones_para_los_estudios_de_traducion» fecha de consulta: (3 de mayo de 2011) “Ironía de un estado de cosas o de una serie de eventos percibidos como irónicos”.

³⁰⁸ *Vid.* diagrama *El proyecto...*, escena 19. *Peep-show* (4)

En *La cara oculta de la luna*, encontramos ironías situacionales desde el primer momento. Phillipe es un narcisista hablando de narcisismo. Él afirma tener un gran amor por la humanidad, una profunda comprensión por ella. Sin embargo, todo el tiempo nos son reveladas sus contradicciones, tras la fachada de humanista se encuentra un misántropo: no quiere quedarse con el pez de su madre, da órdenes cada vez que puede (al mesero, a los empleados de la mudanza en el asilo) y es tan orgulloso que no es ni siquiera capaz de tomar el consejo de André de comprarse una cartera.

Pero la verdadera ironía se da en todos aquellos reveses que le ocurren, es decir, todo lo que sucede contrario a sus deseos. Días después del consejo de su hermano sobre la cartera, Phillipe intenta entregarle una copia de su tesis (previamente rechazada) a Alexei Leonov, resulta entonces detenido e interrogado; el personal de seguridad del museo registra sus bolsillos y encuentra un montón de recibos. “¿Nunca ha escuchado hablar de las carteras?”, le pregunta uno de ellos antes de echarlo. Días más tarde, Alexei Leonov no llega a la cita concertada porque el reportero del clima vaticinó una fuerte tormenta. Irónicamente, no hay ni una nube en el cielo y para colmo, el reportero del clima es André, su propio hermano.

Por si esto fuera poco, durante estos días llama a una posible cliente del *call center* que resulta ser su exnovia. El hijo pequeño de ésta responde el teléfono y lo llama “papá”, lo que probablemente hubiera llegado a ser si no se hubiera separado de Natalie. Momentos más tarde, ella reconoce la voz de Phillipe y charlan, él le informa que su madre ha muerto y ella es incapaz de controlar la risa. Se trata de una escena plagada de ironías.³⁰⁹

Hasta en el pasado de Phillipe encontramos ironías. El desmayo, la primera manifestación de su enfermedad, ocurre justamente cuando Neil Armstrong pisa la luna por primera vez; acontecimiento que a Phillipe sin duda le interesaba muchísimo.

Pero es en la última escena, donde la “ironía general” de Muecke se manifiesta en toda su magnitud. Cuando Phillipe telefonea a André; éste le confiesa que Beethoven ha muerto. “No, no el compositor, el pez”, le aclara André a Phillipe, antes de demandarle no enfurecerse porque en realidad es él,

³⁰⁹ Vid. diagrama *La cara oculta...* escena 6. ¡Increíble coincidencia!

“la última cosa viva que le pertenecía a mamá”. Tras la reconciliación, André encuentra una notificación del *S.E.T.I.*, en ella se anuncia que el video de Phillippe ha sido seleccionado para ser transmitido a todo el universo para las civilizaciones extraterrestres. A André le parece bastante extraño todo el asunto pero aún así lo felicita. “Siempre te estás quejando de que nadie te escucha y ahora todo el universo escuchará lo que tienes que decir”,³¹⁰ le dice, lo cual es una ironía y a la vez una paradoja; es cierto, el video será transmitido en el espacio exterior pero, ¿quién escuchará realmente lo que Phillippe tiene que decir?

Para Helena Beristáin, la ironía siempre conlleva una burla.³¹¹ En los ejemplos vistos hasta este punto, podemos apreciar que a través de la ironía, Lepage se burla de sus personajes principales. A veces lo hace mediante las circunstancias adversas y malas pasadas y, curiosamente, otras veces lo hace en boca de los dobles complementarios: Arnaud y André. El experto en ironías, Wayne C. Booth afirma que el público capta que un personaje se expresa irónicamente porque ha visto la situación en la que éste se encuentra.³¹² Verbigracia, al final de la discusión e inminente reconciliación,³¹³ André invita a Phillippe a comer para festejar la selección de su video. Entonces, le pregunta qué desearía comer. Phillippe no sabe qué decir y André comienza a hacer sugerencias hasta que ve a Beethoven, irremediabilmente congelado en su pecera. “¿Sushi? ¿Te parece bien?”, pregunta André.

El ejemplo anterior, además de destilar humor negro, ilustra el sentido de la ironía pretendido por Lepage. La situación, como se ha visto, es simplemente deprimente. Phillippe fracasó en Moscú, aún no termina de asimilar la noticia del suicidio de su madre y para colmo, su pez es ahora pescado congelado. Booth sostiene que es inherente a toda ironía el rechazo al contenido del mensaje.³¹⁴ En este caso, se rechaza la tristeza y el patetismo de Phillippe. Al principio de la película se nos deja ver que el filósofo forma parte de

³¹⁰ Vid. diagrama *La cara oculta...* escena 14. *Beethoven está muerto*

³¹¹ H. Beristáin, *Op. cit.*, pp. 279 - 280

³¹² Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, traducción de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus Humanidades, 1986, p. 35

³¹³ Vid. diagrama *La cara oculta...* escena 14. *Beethoven está muerto*

³¹⁴ Booth, *Op. cit.*, pp. 35- 36

aquellos “para quienes la existencia en la Tierra es pesada.”³¹⁵ Para André la existencia tampoco es fácil, de hecho al iniciar la escena acaba de pelear con Carl y éste lo ha abandonado furioso. Si bien, André supera las dificultades más rápido al no otorgarles tanta importancia y un modo de hacer esto es ironizando. La ironía del “sushi” le otorga un matiz distinto a la muerte del pececito, quizá menos “pesado”.

Aquí se encuentra otra dialéctica de la obra, la seriedad de algunos eventos como la muerte (de la madre y del pez) o el fracaso de las aspiraciones de Phillipe pueden ser vistos con menos seriedad, cuando la ironía es combinada con el humor.³¹⁶ Si bien, cabe la posibilidad de debatir si a la luz de la ironía, estos acontecimientos también pueden resultar acentuados. El espectador es invitado a reír ante lo amargo de la existencia, lo cual no elimina dicha amargura.

Ignacio García May opina que:

Quizá lo más llamativo de Robert Lepage sea ese aspecto juguetón de su trabajo que él invoca constantemente, y que podríamos considerar una protección consciente contra la excesiva trascendencia que podría derivarse de una obra tan ambiciosa.³¹⁷

La trascendencia y la ambición se derivan de las implicaciones filosóficas de las obras, entre ellas la soledad. Así, encontramos en la obra lepagiana la ironía general de Muecke, en la cual la condición humana es en sí misma irónica. Pero al serlo, es risible y por ende, se puede triunfar momentáneamente sobre ella. Cecilia Alatorre argumenta que todo tono cómico es un tono ligero. La ligereza puede conseguirse al hacer escarnio de una víctima cuyo comportamiento es ridículo.

En *La cara oculta de la luna*, la ligereza es opuesta a la gravedad (solemnidad y peso) de la existencia. Finalmente, la ironía de André demuestra otra visión sobre la vida, las cosas no son tan pesadas realmente. Esta otra forma de vivir (y de reírse de la vida) denuncia a Phillipe, sí está solo o si se siente solo se debe a su ridículo comportamiento, a tomarse la vida demasiado

³¹⁵ Vid. diagrama *La cara oculta... escenas 1. Sputnik I (la cara oculta...) y 1. Sputnik II (espera)*

³¹⁶ D. Karam, *Op. cit.*, p. 4 Combinar el humor con la ironía es una de las estrategias clave mediante la cual, las películas de W. Allen nos hacen reír.

³¹⁷ Ignacio García May, “La cara oculta de Lepage” en *Acotaciones*, N. 6, Enero-junio de 2001, p. 9 en: «<http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones6/6garciamay.pdf>» fecha de consulta: 1 de septiembre de 2011

en serio. En *El proyecto Andersen*, la ironía reside en aspirar a mejores mundos que resultan peores que el anterior. La víctima es Frédéric y el victimario Arnaud, si bien, a veces podemos burlarnos del primero y ser cómplices momentáneos del segundo.

Es necesario señalar que la ironía también es una crítica mordaz y ácida. Por ello, no todos los espectadores podrían (ni tampoco deberían) reaccionar del mismo modo. Finalmente, la “sensación de ligereza” antes discutida, también puede ser percibida de forma opuesta. El escarnio es una conducta agresiva que denuncia una conducta particular.³¹⁸

En este caso, la conducta denunciada puede ser aquella que conduce a los individuos contemporáneos a la soledad. En el capítulo I del presente trabajo, he intentado demostrar la relación entre el narcisismo y la soledad de nuestro tiempo expuesta en ambas creaciones. Ahora bien, la conducta aquí denunciada, ridiculizada e ironizada es justamente una conducta egocéntrica que conlleva al aislamiento. Arnaud y Frédéric han sido consumidos por sus propias ambiciones. Antagonista y protagonista han renunciado a sus seres amados (Frédéric terminó con Marie, Arnaud pierde a su hija y a su esposa) con tal de tener carreras internacionales exitosas. Phillipe y André compiten entre sí persiguiendo ser reconocidos. Éxito y reconocimiento son valores propios de nuestra cultura que provocan que el individuo se encierre en sí mismo y por ende, sea incapaz de dar o recibir amor. La frase final de *El proyecto Andersen* es prueba de ello:

Fue en ese momento que dediqué un pensamiento a Fanny, totalmente segura con sus cachorros donde el veterinario, y me dije, irónicamente que todo eso iba a terminar cruelmente, como en un cuento de Andersen, donde los seres humanos que tienen deseos demasiado grandes y ambiciones demasiado grandes son siempre castigados y solamente los animales son felices y tienen muchos hijos.³¹⁹

Frédéric muere por haber renunciado al amor, a tener hijos con Marie, motivado por el miedo y la ambición. En cambio, Fanny se salva de la destrucción dejando de ser sólo ella al dar vida. Esta última ironía situacional - sin lugar a dudas- no es precisamente graciosa, el recurso no es humorístico.

³¹⁸ C.C. Alatorre, *Op. cit.*, p. 77. Para la autora, la conducta denunciada en la comedia es un comportamiento antisocial.

³¹⁹ *Vid. diagrama El proyecto...*, escena 0 bis. *Epílogo*

Por el contrario, aquí su uso remarca las contradicciones de una sociedad conformada por individuos narcisistas.

En conclusión, hasta este punto se ha revisado el humor y la ironía como elementos que conforman el tono de ambos trabajos. Resta decir que Amalia Vilchis afirma que la ironía constituye una transgresión, en ocasiones contra el propio sentimentalismo;³²⁰ en este caso el sentimentalismo de la soledad (el sentimentalismo propio de una conducta narcisista de tomarse a sí mismo demasiado en serio). En última instancia, en ambas obras Lepage transgrede las circunstancias de su álter ego, de su imagen en el espejo, por medio del humor y la ironía. Finalmente, la transgresión de Lepage es en contra de sí mismo.

³²⁰ A. Vilchis, *Op. cit.*, p. 5

Conclusiones

Me interesé por la obra de Lepage tras ser testigo de *El proyecto Andersen* a finales del 2009. Encontré en aquella puesta una riqueza artística en múltiples aspectos. Después escuché opiniones al respecto de muy diversa índole pero, sobre todo, la mayoría se referían a la tecnología escénica que jugaba un papel sustancial en el montaje. Al investigar más acerca de Lepage y de su trabajo me di cuenta que el resto de sus creaciones eran valoradas de igual modo en la mayoría de los casos, al menos en México. En general, sólo se reparaba en los fastuosos recursos de sus montajes y no en los temas de las obras.

Por ello y con el fin de aprovechar las herramientas de investigación que me ha brindado la carrera (y la Facultad de Filosofía y Letras, en general) decidí abordar la obra del canadiense. Quería mostrar aquella riqueza artística que nadie más parecía ver.

Por otra parte, como directora y actriz sentía una gran inquietud hacia los métodos empleados por Lepage para crear una obra que, al menos a mí, me resultaba conmovedora y compleja. La inquietud se intensificó durante la investigación debido al carácter polifacético de Lepage como creador. De algún modo, se trata de un Da Vinci de las artes escénicas y visuales que se mueve con soltura por el performance, las proyecciones sobre arquitectura, las instalaciones, la ópera, el cine, el circo y el teatro; ya sea como actor, director, productor, escritor o todas a la vez.

Además noté que en México, a pesar de la fama mundial de Lepage, en realidad, pocas personas conocían su trabajo o lo conocían desde el prejuicio “tecnológico” antes mencionado. Además, la información académica sobre él es prácticamente inexistente aquí y si la hay, desde luego, no se encuentra en castellano. Me pareció sensato investigarlo con el fin de acercar más a los estudiantes de Literatura Dramática y Teatro (y a cualquier otro incauto) a un representante de la vanguardia mundial.

La soledad –tema que me pareció central en su montaje– me atrajo particularmente. Creía y aún creo que la soledad está sumamente presente en el contexto global que nos ha tocado vivir. Tengo la sensación de que la cantidad de información disponible sobre los acontecimientos diarios, sobre otras culturas, sobre cualquier cosa; los miles de artilugios hipermodernos para

“estar en contacto” a todas horas, todo el tiempo no nos comunican en realidad. Y, tal vez, incluso el ser humano esté tanto o más solo en medio de esta globalización.

Encontré en *El proyecto Andersen* el punto de vista de un creador sobre la soledad cosmopolita de nuestro tiempo. Me pregunté entonces si en alguna otra de sus creaciones estaría presente este aislamiento “hipermoderno”. Desde luego que sí,³²¹ aunque lo encontré de manera patente en la película *La cara oculta de la luna*. Los protagonistas de ambos trabajos, antihéroes tímidos y a los ojos de algunos, unos grandes perdedores, se atreven a asumir y a vivir francamente su soledad. Como puede verse en el Capítulo I, estos personajes hartos misantrópicos no simplemente están solos, sino que “se sienten” como tal, cosa que se evidencia en sus caracteres melancólicos y nostálgicos.

Si bien, ambas obras están infestadas de dialécticas en torno al tema de la soledad. Ejemplo de ello es que los solitarios protagonistas no sean los únicos que experimentan la soledad. La diferencia radica en estar solo y sentirse solo. Los otros no se sienten como tal aunque también sortean muchas dificultades para relacionarse. Así, estudio en ambas obras la dialéctica entre un enfoque psicológico de la soledad, en el cual un individuo particular resiente su aislamiento por diversas razones; un enfoque filosófico y literario, según el cual todos los seres humanos estamos irremediablemente solos y, por último, un enfoque sociológico, para el cual la soledad actual es resultado del narcisismo imperante en la cultura. El primero surge de los distintos modelos psicológicos sobre la soledad, el segundo de una lectura obligada para cualquiera que busque aproximarse al tema *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, y finalmente, el tercero parte de distintos autores, principalmente filósofos que consideran que la soledad es el resultado de una civilización que promueve la individualidad y la competencia.

Finalmente ambas obras hablan sobre la soledad de nuestro tiempo, sobre la soledad hipermoderna. *La cara oculta de la luna* devela el aislamiento de un candidato a doctor en Filosofía de la ciencia en Quebec durante los años noventa, *El proyecto Andersen* narra los avatares de un letrista de ópera también quebequés que se muda a París en 2004 (o 2005). Como he

³²¹ Vid. los filmes *Le confessional* y *Possible Worlds*.

adelantado, ambos contextos –al igual que el nuestro– están plagados de medios de comunicación y de información, así como de miles de productos y servicios para que el individuo satisfaga todas sus necesidades y, sin embargo, los personajes se encuentran solos. Se trata de una paradoja entre una realidad hipercomunicada cuyos individuos se encuentran aislados.

Otro de mis intereses primordiales como creadora escénica era identificar la relación entre el discurso de Lepage sobre la soledad y la forma de plantearlo sobre el escenario o captarlo con la cámara. Me interesaba identificar cómo el director expresa su cosmovisión a partir de las decisiones materiales que toma para presentar una historia. Me agrada plantearlo como “el fondo en la forma”, aun cuando hoy en día en arte el paradigma “fondo/forma” sea casi obsoleto.³²²

Así, hallé en ambos trabajos un sólido planteamiento de la soledad mediante recursos escénicos y cinematográficos, visuales y sonoros. De entrada, en *El proyecto Andersen*, el formato *one-man show* es en sí mismo una vía para connotar soledad. Un hombre solo en medio de un gigantesco escenario narrando su solitaria historia es prácticamente una metáfora del ser humano, sin que esto implique una ilustración obvia y reiterativa. En *La cara oculta de la luna*, por el contrario, encontramos la mirada casi fría de la cámara sobre un individuo constantemente rodeado de personas pero incapaz de entablar un contacto amoroso con ellas. Todo ello consta en el Capítulo II.

En este mismo capítulo se descubre una dialéctica en el estilo particular del director, en los elementos seleccionados por él. La soledad no es sólo la circunstancia de los personajes, también es sensación que se intenta provocar en el espectador. Esto se logra a través de la manifestación del mundo subjetivo del personaje en ambos medios. De tal suerte que la dialéctica se da entre una presentación relativamente objetiva de la realidad y la invocación del mundo interior de los protagonistas. El público es testigo de ambos mundos.

Gracias a esta dialéctica descubrí la manera en la que un director puede hacer jugar los aspectos “formales” a favor de los temas de su obra. La soledad está presente en las convenciones teatrales, en el espacio escénico, en el punto de vista cinematográfico. Para analizarlo me basé en gran medida en los

³²² Depende de quién o qué estudie este paradigma, es obsoleto desde un punto de vista estético.

conceptos propuestos por Josep María Catalá, cuyo postulado “en arte no hay sinonimia” tomé como punto de partida para el análisis del Capítulo II, incluso en el caso de *El proyecto Andersen*, ya que es un trabajo teatral que tiene mucho de cinematográfico. También las reflexiones de Tarkovski acerca de los recursos expresivos del director constituyeron una valiosa herramienta. Finalmente no se trata sólo de lo que el director quiere que miremos (la desolación y los conflictos de un individuo) sino también de la forma específica en la que quiere que lo miremos, de lo que se experimenta al mirar de determinado modo.

Otra cuestión fundamental para mí en el primer encuentro con *El proyecto Andersen*, como directora y estudiante de teatro, residía en que su personaje principal fuera un artista. Era evidente que Lepage hablaba de sí mismo en algún modo. Es más, era evidente que la puesta reflexionaba en sí misma sobre su propio sistema de producción. En ella se desarrollaba el tema de las grandes producciones culturales internacionales y ésta era, definitivamente, una gran producción cultural internacional. Esta misma “autorreflexividad” se hallaba en *La cara oculta de la luna*. Al indagar más profundamente en ello, resultó que las dos historias contenían una gran cantidad de material biográfico de Lepage.

Llegué a la conclusión de que sus obras eran un gran espejo en el que se reflejaba, en el que reflejaba su soledad como se expone en el Capítulo III. No obstante, al interior de sus obras, los protagonistas se reflejan a su vez en sus propias obras y en otros, en sus dobles complementarios. De tal suerte que por todas partes se establecen juegos de desdoblamiento. Por ende, identifico en ambas obras el concepto de alteridad, el mecanismo a través del cual el individuo es otro y se reconoce en él.

La alteridad permite a los solitarios de la obra dejar de estar y de sentirse completamente solos. Al reconocerse en otros dejan de ser sólo ellos. Los protagonistas narran sus propias historias, al igual que Lepage, y por medio de sus obras comparten su interior con otros refugiándose momentáneamente de la soledad, trascendiéndola aunque sea fugazmente.

Sin embargo, a pesar de la solemnidad que el tema “soledad” pueda evocar, ambas creaciones me hicieron reír bastante (y creo que también a la mayoría de los espectadores), en especial *El proyecto Andersen*. Era obvio que

la dichosa soledad estaba matizada por el humor. Inclusive había algo de burla contra estos personajes, contra sus incongruencias y contra sus circunstancias. Desde luego, la presencia de la ironía era algo ineludible. En el Capítulo IV, humor e ironía se exponen como los ingredientes faltantes en la visión de Lepage acerca de la condición humana. En este apartado, los conceptos de Muecke de “ironía situacional” e “ironía general” fueron particularmente útiles para explicar los crueles pero risibles acontecimientos en las vidas de Phillipe y Frédéric.

Mediante la ironía y el humor me aproximó a explicar el tono de ambas obras. El tono es también una de los factores diseñados por el director y en él se devela su valoración del tema. El tono a veces ligero con el que Lepage aborda la soledad, le resta peso y seriedad e incluso la devela de forma más compleja, aunque también conlleva una crítica mordaz y agresiva contra ciertos valores de la sociedad actual.

Nos encontramos ante otra dialéctica pues el público se ve obligado a oscilar entre la compasión hacia los solitarios y la burla contra ellos. Después de todo, ¿quién no se ha sentido solo alguna vez? O, ¿quién no se ha reído de alguien cuya conducta lo conduce a la soledad? La cuestión radica en tomarse o no en serio la soledad y las dificultades de la existencia contemporánea y cotidiana, rasgo temático que comparte con el neoyorquino Woody Allen. Dicha interrogante nos conduce a otra: ¿qué tan en serio debemos tomarnos a nosotros mismos?, pues finalmente Lepage –al burlarse de sus personajes– se está burlando de sí mismo.

Esta capacidad para encontrar en nuestro propio reflejo lo ridículo y lo irrisorio es algo que siempre me ha fascinado del arte en general. El Capítulo III y el Capítulo IV se vinculan estrechamente porque tanto los desdoblamientos como el humor y la ironía son técnicas artísticas en las que se trasluce un cuestionamiento sobre la propia identidad. Me confieso entonces una artista autorreflexiva para quien la búsqueda sobre uno mismo es un punto de partida para la creación. Por ello admiro a Lepage como un *homo ludens* que crea y juega a partir de sí mismo (la tecnología puede o no ser parte del juego).

Concuerdo con lo dicho por Tarkovski: el arte es un medio de autoconocimiento.³²³

De hecho, en *La cara oculta de la luna*, el personaje interpretado por el actor Gregory Hlady argumenta al protagonista de la película que si el deseo de conocerse a sí mismo –el deseo de autocontemplarse– no existiera, “no habría ciencia ni arte que nos mostraran nuestras virtudes, nuestros defectos, nuestras heridas físicas y nuestras heridas de amor propio.”³²⁴ La soledad puede ser una de estas heridas.

Ahora bien, es evidente que no sólo se trata de uno mismo. Incluso ambas obras no pertenecen exclusivamente a Lepage, pertenecen también a su compañía *Ex Machina* y a todas las personas que trabajaron en ellas. En última instancia, hablar de la soledad a través de una obra de arte constituye en sí mismo un acto dialéctico y paradójico ya que conlleva la intención de comunicarse con otros. La comunicación no puede darse en soledad. El arte en general, el teatro y el cine en particular, tienen la posibilidad de ser tragaluces o descansos en el laberinto de la soledad. Lo son para Lepage, quien sostiene que hay que ser “automitólogo”³²⁵ para poder contar historias, para ser artista. Con lo anterior no pretendo decir que el arte cure la soledad (si es que la percibimos como enfermedad) o que “mejore” a los individuos. De nuevo, coincido con lo expresado por Tarkovski:

Las obras de arte, a diferencia de las científicas, no tienen ningún objetivo práctico. El arte es un metalenguaje a través del cual los hombres tratan de comunicarse entre sí, conocerse y asimilar sus experiencias.³²⁶

³²³ *Op. cit.*, p. 146. Y de conocimiento general, finalmente.

³²⁴ Esta escena puede encontrarse en :
«<http://www.youtube.com/watch?v=6GjK6wrrwsE>»

³²⁵ M. Lamontaigne, *Op. cit.*, p. 2

³²⁶ *Op. cit.*, p. 42

Fuentes

ABRAMS, M. H. , *A Glossary of Literary terms*, 6ª ed., Forth Worth, Harcourt Brace College Publishers.

ALADRO, Eva, "El humor como medio cognitivo" en: C.I.C. *Cuadernos de Información y Comunicación*, Departamento de Periodismo III. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid en «http://noesis.usal.es/LaRisa/por_que_reimos/etapas/referencias/5g_humorcognitivo.pdf», fecha de consulta: 4 de abril de 2011.

ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Gaceta, 1986 (Colección Escenología).

ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, apud. Pereyra, Carlos, *Sobre la soledad: en torno a una política imposible*, Buenos Aires, Del Signo, 2010.

ARISTÓTELES, *Poética*, Salvador Mas (traductor), México, Colofón, 2001 (Biblioteca Nueva).

ASA BERGER, Arthur, *An Anatomy of Humor*, prólogo de William Fry, Jr., Transaction Publishers, New Brunswick, 1993.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, "Hacia una tipología del *doble*: el *doble* por fusión, por fisión y por metamorfosis" en Juan Bargalló Carraté (editor), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, pp. 13 -15.

BERISTÁIN, Helena, "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta Poética*, 14-15, UNAM, 1993-94, p. 37 apud. Magda Díaz y Morales, "Puesta en abismo" en *Apostillas literarias, Teoría literaria* en: «<http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html>», fecha de consulta: 28 de octubre de 2011.

_____, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª edición, México, Porrúa, 1995.

BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, traducción de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus Humanidades, 1986.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, 8ª. reimp., México, FCE, 1972.

CASTAÑÓN MORENO, Blanca, "Análisis temático documental" en *Investigación Bibliotecológica*, pp. 5-10 en: «<http://www.ejournal.unam.mx/bi/vol06-12/1B100601201.pdf>», fecha de consulta: 23 de abril de 2011.

CATALÁ, Josep Maria, *La puesta en imágenes, Conceptos de dirección cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2001.

COLÓN PERALES, Carlos *et alli*, *Historia y Teoría de la Música en e Cine, Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1997.

CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2ª ed., Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

DELEUZE, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control" en *El lenguaje literario*, Christian Ferrer (Comp.), Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991, pp. 1-4 en: «<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/controldel.pdf>», fecha de consulta: 3 de octubre de 2011.

DOLEZEL, L., "Le triangle du double. Un champ thématique", en *Revue Poétique*, N. 64, nov, 1985, Seuil, pp. 463-472, *apud*. Juan Bargalló Carraté.

DOMENELLA, Ana Rosa, "Jorge Ibarquengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa" en *Signos Literarios*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 13-29 en: «<http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=2&article=6&mode=pdf>»

DRYER, Richard, "Introduction to Film Studies" en *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill y Pamela Church Gibson editores, Oxford, Oxford University Press, 1998.

DUNDJEROVIC, A. S., *The Cinema of Robert Lepage. The poetics of memory*, Londres, Wallflower Press, 2003.

_____, *Robert Lepage*, Nueva York, McGill-Queen's University Press, 2007.

_____, *The Theatricality of Robert Lepage*, Nueva York, McGill-Queen's University Press, 2007.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, traducción: Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002.

FOUQUET, Ludovic, *Robert Lepage. L'horizon en images*, Québec, L'Instant même, 2005.

GARCÍA MAY, Ignacio, "La cara oculta de Lepage" en *Acotaciones*, N. 6, enero-junio de 2001 en: «<http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones6/6garciamay.pdf>», fecha de consulta: 6 de mayo de 2011.

GAYTÁN DUQUE, Julia, "En algún lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina" en *Revista de estudios cervantinos*, director: Benjamín Valvidia, No. 7, junio – julio, 2008 en «<http://www.estudioscervantinos.org/7.html>», fecha de consulta: 3 de marzo de 2011.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

GONZÁLEZ DE GAMBER, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 30 – 31

HERRERA, Víctor, *La sombra en el espejo, un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*, México, Sello Bermejo, 1997.

HERRERA LIMA, María E., *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, editores: María E. Herrera Lima, César González Ochoa, Carlos Pereda Failache, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 2007 (Ediciones especiales, 46).

IGLESIAS SIMÓN, Pablo, "Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", *ADE-Teatro*. N^o 106, julio-septiembre, 2005, pp. 74-82. en «<http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/UNA%20CONVERSACION%20CON%20ROBERT%20LEPAGE%20A%20LA%20HORA%20DEL%20TE.pdf>», fecha de consulta: 25 de septiembre.

JOHNSON, Brian D., "Robert Lepage (Profile)" en *Mclean's*, 11 de septiembre de 1995, *apud*. Marie-Andrée Lamontaigne, *Op. cit.*

KARAM CÁRDENAS, Tanius, "Los recursos del humor y la ironía en Annie Hall de Woody Allen" en: *Revista Digital Universitaria*, 10 de septiembre 2006, Volumen 7 Número 9 en «http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art74/sep_art74.pdf», fecha de consulta: 17 de julio de 2011.

KOLKER, Robert P., « The film text and the film form » en *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill y Pamela Church Gibson editores, Oxford, Oxford University Press, 1998.

LAMONTAIGNE, Marie-Andrée, *Robert Lepage, Le petit Poucet devenu grand, Dossier de recherche*, Contact TV Inc., en «www.telequebec.tv/contact, août 2005», fecha de consulta: 18 de enero de 2011.

LAPLANCHE, Jean y Jean- Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, dirigido por Daniel Lagache, traducción Fernando Cervantes Gimeno, 2^a ed. , Barcelona, editorial Labor, 1974.

LEPAGE, Robert, *La face cachée de la lune*, prefacio de André Brassard, Quebec, L'Instant même/Ex-Machina, 2007.

_____, *Le projet Andersen*, Quebec, prefacio Lars Seeberg, L'Instant même/Ex-Machina, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Madrid, 2003.

MARCEL, Martín, *El lenguaje del cine*, Mariana Segura Gálvez (traductora), 3^a. ed, Madrid, Editorial Gedisa, 1990.

MARRANCA Bonnie, *Theatrewritings*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1984, p. 170 *apud*. Steven Connor, *Op. cit.*

MARTÍNEZ GUILLEM, Susana, "El papel de la ironía situacional en Los Simpsons", Universidad de Valencia en *Academia, edu* en: «http://colorado.academia.edu/SusanaMartinezGuillem/Papers/76835/El_papel_de_la_ironia_situacional_en_Los_Simpson_Implicaciones_para_los_estudios_de_traducion», fecha de consulta: 21 de julio de 2011.

MONTERO Y LÓPEZ LENA, María y Juan José Sánchez-Sosa, "La soledad como fenómeno psicológico: un análisis conceptual", en *Salud Mental*, Vol. 24, No. 1, febrero 2001, pp. 192-7 en: «<http://www.inprfcd.org.mx/pdf/sm2401/sm240119iaL.pdf?PHPSESSID=efd6a9970f54e07e2950c834ce521342>», fecha de consulta: 27 de marzo de 2011.

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos, Teatro, mimo, danza, cine*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad en El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (Col. Popular, 471). Apéndice “Dialéctica de la soledad”, pp. 211-231.

PHILLIPS, William H., *Film an Introduction*, 2ª edición, Boston, Bedford/St. Martin's, 2002.

QUINN, Edward, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Nueva York, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1999, p. 20.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición en: «<http://buscon.rae.es/drae/>».

RUIZ LUGO, Marcela, *Glosario de términos del arte teatral*, 2ª ed., México, Trillas: ANUIES, 1983, (Temas básicos. Lengua y literatura; 3).

SANTOVENIA, Rodolfo, *Diccionario de cine, Términos artísticos y técnicos*, 3ª edición, Edición: Isabel F. Fernández López, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2008.

SHEVTSOVA, Maria y Christopher Innes, *Directors/Directing, Conversations on Theatre*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009. Apartado 5, Robert Lepage, pp. 120 – 150.

SHOLES, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Illinois, Urbana: University of Illinois Press, 1979. *apud.* Steven Connor, *Op. cit.*

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir el tiempo*, traducción, notas y apéndices: Miguel Bustos García, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993.

TRECHERA HERRERA, José Luis, “El narcisismo: epidemia de nuestro tiempo” en *Revista Envío*, Universidad Centroamericana, UCA, Managua en «<http://www.envio.org.ni/articulo/243>», fecha de consulta: 15 de octubre de 2011.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación: Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia (Signo e imagen).

VILCHES, Amalia, *Fernando Iwasaki: el libro del bueno humor*, X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea: La ironía en la Narrativa Hispánica Contemporánea (2003).

WOOD, Robin, *Hitchcock's Films*, 2ª ed., Nueva York, A.S. Barnes & Co., 1969.

Imágenes

Extracto de DVD “*La création du Projet Andersen*” en Robert Lepage, *Le projet...*

Sitio web oficial de *La cara oculta de la luna* en: «<http://www.lafacacheedelalune.com/lune.swf>», fecha de consulta: 27 de diciembre de 2010.

VALETTE, Emmanuel, 2006 en: «http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/andersen1_yjacques_foto-emmanuel-valette.jpg», fecha de consulta: 16 de mayo de 2011.

Diagrama de *El Proyecto Andersen*

Presento al lector un diagrama que le permitirá orientarse en la historia así como en la puesta en escena de *El proyecto Andersen*, utilizo los nombres de las escenas propuestos en la edición aquí citada, he decidido conservar algunos nombres de escenas en su idioma original. El tiempo de la historia de los personajes del s. XXI está referido en orden cronológico del 1-25, salvo 0 y 0 bis que corresponden a las escena *Prólogo* y *Epílogo* respectivamente. En el apartado **Escena** añado los números de página del Anexo *Le projet Andersen* del presente trabajo. Abrevio los nombres de los personajes Frédéric, Arnaud, Rachid y Hans Christian Andersen con sus iniciales. Finalmente, en el apartado **Dispositivo escénico (algunas convenciones dignas de mencionar)** presento una breve descripción de los recursos utilizados en la puesta relacionados con el tema de la soledad según lo estudiado en el Capítulo II del presente trabajo.

Escena / páginas	Personajes interpretados por el actor	Descripción de acciones y circunstancias	Tiempo	Lugar	Dispositivo escénico (algunas convenciones dignas de mencionar)
0. <i>Prólogo</i> / 13-14	F. R (no tiene diálogos, ni vemos su rostro)	F. presenta su historia ante el público de <i>La Bohème</i> , anuncia que la ópera ha sido cancelada.	Noche, después de su muerte.	Ópera <i>Palais Garnier</i> , París	En pantalla, gran plano general de la butaquería. Primer plano o <i>extreme close-up</i> de F. Rachid "grafitea" los créditos del montaje en la pantalla.
1. <i>Peep-show (1)</i> / 15-17	F.	F. llega al departamento de Didier en París y pide a Rachid que lo ayude y éste se niega.	Día de la llegada de F, 2004-2005	Edificio de Didier, planta baja. París.	La <i>sex-shop</i> está sugerida por un dispositivo de cabinas de <i>peep-show</i> .
2. <i>Café de la Paz</i> / 18-24	A.	A. informa a F. en qué consistirá su trabajo en el "Proyecto Andersen".	Día de la llegada de F.	Café frente a la Ópera <i>Garnier</i> . París.	Proyección del edificio de la ópera. Sillas y mesas de café parisino.
3. La Dríade, 1ª parte / 25	Narración de F.	La Dríade vive en el campo soñando con ir a París algún día.	Siglo XIX, cerca de 1867	Campo francés	Proyección de ambiente de cuento.
4. P.T.T.	F.	F. llama a Marie	A unos	Cabinas	Set de cabinas

(1) / 26-28 Poste, télégraphe , téléphone.		para contarle acerca de París, ella no lo escucha.	días de su llegada. 2004-2005	telefónicas. París.	telefónicas
5. Paseo / 29-30	F.	F. pasea con Fanny, ésta se apareja con el perro de una turista.	A unos días de su llegada. 2004-2005	Jardín de Tullerías. París.	Árboles. Ambiente lúgubre.
6. La dríade, 2ª parte / 31	Narración de F.	Los pájaros cuentan a la dríade lo maravilloso que es París.	Siglo XIX, cerca de 1867	Campo francés.	El pequeño árbol es literalmente arrastrado fuera de escena.
7. Peep-show (2) / 32-35	F.	Tras días de intentar localizar a Arnaud, éste al fin se comunica con F. sólo para enviarlo en su representación a Copenhague a discutir el proyecto con los inversionistas.	A unas semanas de vivir en París.		
8. Junta / 36-40	F.	F. intenta convencer a los posibles inversionistas del proyecto. Sin embargo, debido a su terrible inglés y nerviosismo deja en ellos una muy mala impresión.	Durante el viaje a Dinamarca , 2004-2005	Sala de juntas en el Teatro Real de Copenhague , Dinamarca	La presencia de los inversionistas está representada por vasos de agua en la mesa de juntas.
9. Odense / p. 41-42	H. C. Andersen	F. visita el Museo Andersen. En él se muestra el miedo del escritor a morir en un incendio así como su amor platónico y frustrado por Jenny Lind.	Durante el viaje a Dinamarca , 2004-2005 Siglo XIX. Vida de Andersen.	Espacio "virtual", vida de Andersen en varios momentos, habitaciones "íntimas".	Como en <i>La Dríade</i> , el juego consiste en observar desde el punto de vista de Frédéric la vida de Andersen. Jenny Lind es representada por un maniquí de costura.
10. Speed / 43- 45	F.	F. regresa en tren hacia París, en el camino se droga con lo medicamentos que debía dar a Fanny. Pasa la noche en un centro de diversión	Final del viaje a Dinamarca , 2004-2005	Tren, camino de Dinamarca a Francia. Centro de diversión nocturna en Colonia, Alemania.	La pantalla muestra el trayecto que el tren deja atrás. Los colores del camino se modifican cuando las drogas alteran la percepción

		nocturna.			de F.
11. <i>La dríade 3ª parte</i> / 46-48	Narración de F.	La dríade permanece unos días en su árbol recién plantado en una plaza parisina. Ansiosa por ver las maravillas de la ciudad, decide abandonar su árbol renunciando así a su inmortalidad.	Siglo XIX, cerca de 1867	Plaza con árboles en París. Espacio mental de F.	Cuando la dríade "se humaniza" renunciando a su árbol, el actor la interpreta con vestuario femenino de la época.
12. <i>Psychocanine</i> / 49-55	F.	F. lleva a Fanny a su consulta psicológica y termina siendo él quien recibe terapia.	A más de un mes de vivir en París, 2004-2005.	Consultorio en el <i>Instituto de psicología canina</i> de París.	El actor se sienta en un sillón frente al espectador con la correa de Fanny en la mano.
13. <i>Backstage</i> / 56-58	A.	A. se entera de que F. fue un desastre con los inversionistas y promete a éstos deshacerse de él.	A más de un mes de vivir en París, 2004-2005.	Salón en Palais Garnier. París.	
14. <i>Peep-show (3)</i> / 59-63	A.	A. se dispone a masturbarse en una cabina de p. s. cuando recibe una llamada de su hija pequeña. Ésta le informa que nadie ha ido a recogerla a la escuela. A. llama enseguida a su mujer para reclamárselo y discuten. A su vez se entera de que ella lo engaña con su mejor amigo.	A más de un mes de vivir en París, 2004-2005.		El actor habla por teléfono.
15. <i>Café Internet</i> / 62-63	F.	F. escribe a Didier para informarle que Fanny está embarazada.	A más de un mes de vivir en París, 2004-2005.	Café Internet en París.	El actor se sienta de espaldas al público frente a una computadora. En pantalla se proyecta el mail que se dispone a enviar a Didier. A su vez esta proyección se funde con un primer plano de

16. <i>La sombra</i> / 64-68	A. / El Sabio y su Sombra	A. lee para su hija el cuento de La sombra de Andersen.	A más de un mes de vivir en París, 2004-2005. En <i>La sombra</i> , s. XIX	Recámara de Yseult (hija de A.), París. Espacio ficcional del cuento.	su rostro. El actor cuenta el cuento a la vez que lo representa. Actúa alternativamente al Sabio y a su Sombra. El juego de representación-narración se establece gracias a un juego de sombras que el actor ejecuta con una pequeña lámpara de buró.
17. <i>Paseo (2)</i> / 70-72	F.	F. intenta desesperadamente localizar a A., quien lo ha ignorado durante días. A. lo llama y le hace creer que se encuentra muy complacido con su trabajo. Al final, le promete que se reunirán muy pronto.	A más de dos meses de vivir en París, 2004-2005.	Parque Louvois, París.	Frédéric habla por teléfono móvil.
18. <i>La dríade 4ª parte</i> / 74-75	Narración de F./ Dríade	La dríade vive intensamente una noche en París. Al fin, conoce y experimenta todo aquello que ha soñado.	Siglo XIX, 1867.	Múltiples lugares de París.	El actor personifica a la Dríade recorriendo distintos lugares del París de aquella época proyectados en la pantalla.
19. <i>Grand hall de l'Opéra</i> / 76-77	A.	A. ruega a Vincent que se reúna con él pues ha recaído en adicción a la pornografía.	A más de dos meses de vivir en París, 2004-2005.	Vestíbulo principal de la Ópera Palais Garnier.	En pantalla se proyecta el vestíbulo como lo experimenta el personaje, gracias a un juego interactivo que permite que la toma del espacio "pibotee" 360° o se mueva de arriba hacia abajo.
20. <i>Metro</i> /	R. y A.	A. aborda el metro	A más de	Estación	En la pantalla

p.78		en la estación <i>Inválidos</i> . Rachid escribe con aerosol sobre el letrero "pero no sin valor".	dos meses de vivir en París, 2004-2005. Minutos más tarde.	<i>Inválidos</i> , metro parisino.	se proyecta el letrero, el graffiti también es resultado de una proyección.
21. <i>Peep-show (4) / 79-81</i>	A.	A. intenta seducir a R. tras salir de una de las cabinas, en la que al parecer ha estado durante horas. R. lo rechaza. A. abandona el lugar olvidando su portafolio.	XVII.		A. habla con R. hacia el público.
22. <i>La dríade 5ª parte / 82-83</i>	Narración de F. F. y Dríade	F. busca a Fanny que acaba de escapar. Encuentra una escultura femenina y la besa. En la narración, la dríade muere tras su última noche en París.	Siglo XIX, 1867.	Jardín del Museo <i>d'Orsay</i> , París.	Los planos del cuento y de la realidad se trastocan. El actor interpreta a F. y en un segundo se transforma en la dríade.
23. <i>Paseo (3) / 84-85</i>	A.	A. encuentra a Fanny.	A más de dos meses de vivir en París, 2004-2005.	Bosque de Bolonia, París.	
24. <i>Café de la Paz (2) / 86-88</i>	F.	F., tras recuperar a Fanny, entrega a A. su portafolio. Le revela haber encontrado en el interior su versión de <i>La Dríade</i> aún intacta. F. renuncia al Proyecto Andersen.	A más de dos meses de vivir en París, 2004-2005.		F. habla al público como si fuera A.
25. <i>P.T.T. (2) / 89-90</i>	F.	F. llama a Marie para avisarle que regresará a Canadá. Se entera de que ella es ahora pareja de Didier.	A más de dos meses de vivir en París, 2004-2005.		
0 bis. <i>Epílogo / 91-92</i>	F.	F. revela al público de <i>La Bohème</i> que murió tras un incendio en el <i>peep-show</i> de su edificio,	Después de su muerte, más de tres meses en París, 2004-		

		probablemente provocado por Rachid. Fanny y sus cachorros se salvaron.	2005.		
--	--	--	-------	--	--

Diagrama de *La cara oculta de la luna*

Espero que el siguiente diagrama permita al lector orientarse a través de la trama y de la puesta en escena cinematográfica de *La cara oculta de la luna*. Al igual que en el diagrama anterior, en el apartado **Escena** conservo los nombres para dichas secuencias propuestos por Lepage (en el menú del *dvd*). Sin embargo, entre paréntesis propongo un nombre relacionado con el contenido de la historia con el objetivo de distinguir una sub-escena de otra. En el apartado **Punto de vista, Emplazamientos, etcétera** hago mención de algunos recursos fílmicos relacionados con el tema de la soledad, según lo propuesto en el Capítulo II del presente trabajo. Los nombres de los personajes aparecen abreviados con sus primeras dos letras, cuando es conveniente saberlo específico la edad a un lado, por ejemplo: Ph. 15, o sea: Phillipe, 15 años.

Escena	Personajes	Descripción de acciones y circunstancias	Tiempo(s)	Lugar	Punto de vista Emplazamiento Planos ambiente sonoro Movimientos de cámara (dignos de mencionarse)
<i>1. Sputnik I (la cara oculta de la luna)</i>	Voz en off	Explicación de la tesis de Ph. Antecedentes del desarrollo de la astronáutica y el proceso mediante el cual el ser humano a la luna.	Principios de la Guerra Fría	Espacio virtual (se trata de la teoría del personaje).	Imágenes de archivo de carrera espacial. Convención: vemos lo que Ph. explica a manera de documental.
<i>1. Sputnik II (espera)</i>	Ph. Clientes de lavandería	Ph. espera a An. inútilmente. Se imagina a sí mismo en un	Años 90's Inicio de la historia de Ph.	Lavandería	Transición: el primer plano del rostro de Ph. mirando a

		satélite.	Día 1, noche		través de la ventanilla de la lavadora, al abrirse la toma Ph. mira desde un satélite espacial.
2. Narcisismo I (Call center)	Ph. Jefa del <i>call center</i>	Ph. es descubierto llamando a An. desde el <i>call center</i>	Día 2, mañana	<i>Call center</i>	<i>Travelling</i> a través de los escritorios hasta llegar a Ph.
2. Narcisismo II (Examen profesional)	Ph. Sinodales y asistentes al examen	Ph. presenta su segundo examen para doctorarse.	Día 2, mañana	Salón de clase en Universidad de Laval, Quebec	Gran plano general del salón de exámenes, parpadeos casi irónicos. Transición: la cámara se coloca justo detrás de Ph. en un <i>primer plano</i> de su nuca...
3. Otra vez rechazado I (Asilo)	An.	Ph. recoge a Beethoven, el pez de su madre en el asilo, deja la repisa (el muro de la vergüenza) para que An. se encargue de ella.	Día 2, tarde	Asilo	Transición: cuando la toma se abre de nuevo, Ph. está en el elevador del asilo. Plano detalle de pecera y piedras. Sonido de viento.
3. Otra vez rechazado II (Canal meteorológico)	An.	An. informa a los televidentes el reporte del clima (presentación del personaje)	Día 2, tarde	Canal metereológico	Transición: La forma redonda de la pecera se transforma en la imagen satelital de la Tierra que An. utiliza para mostrar los cambios climáticos a su audiencia.
3. Otra vez rechazado III (Discusión familiar)	An. Ph.	Ph. y An. acuerdan qué hacer con los objetos de su madre. Discuten porque Ph. no acepta los consejos de An.	Día 2, noche	Depto. de Phillipe	Transición: Se mantiene el mismo plano americano de An. dando el reporte metereológico, el actor sólo cambia de actitud.
4. S.E.T.I. I (Convocatoria)	Ph.	Ph. decide participar en la	Día 3, mañana	Depto. de Ph.	Primer plano de pecera, a través

		convocatoria del <i>S.E.T.I.</i> para hacer un video en el que explique la vida en la Tierra para las civilizaciones extraterrestres.			de ella la cámara puede ver las imágenes del universo proyectadas en la pantalla del televisor.
4. <i>S.E.T.I. II (Prólogo)</i>	Ph.	Ph. filma su departamento y explica las distintas partes de su depto.	Día 3, mañana	Depto. de Ph.	Visión de la cámara de Ph. en blanco y negro Ph. hace con su cámara un primer plano (<i>insert</i>) a los zapatos de su madre.
5. <i>Sus bonitos zapatos I (¡Una mujer hermosa!)</i>	Madre de Ph. Ph. 9 años	Ph. cuenta la tragedia de su madre: se jactaba de sus hermosas piernas y al final de su vida tuvieron que amputárselas. La madre de Ph. toca música de Beethoven (¡el compositor!) para sus invitados. Ph. pequeño la contempla.	Años 50's Infancia de Ph.	Depto. de Ph.	La visión de la cámara de Ph. en blanco y negro muestra las piernas de su madre. El color cambia y se establece que estamos mirando el pasado.
5. <i>Sus bonitos zapatos II (Un hermano)</i>	Madre de Ph. Ph. 9	La madre de Ph. siente las primeras contracciones antes del nacimiento de An.	Años 50's Infancia de Ph.	Lavandería	Primer plano del niño mirando a través de la lavadora. Zoom-in al vientre de la madre. Stock shot de cosmonautas (el feto de su hermano representado en su imaginación como un cosmonauta)
5. <i>Sus bonitos zapatos III (Alexei Leonov)</i>	Ph.	Ph. intenta darle su tesis al cosmonauta ruso A. Leonov. El personal del museo confisca su trabajo y lo echa. Antes el	Día 3, noche	Museo <i>Cosmodome</i> (presentación de A. Leonov)	Transición: el feto es un cosmonauta de un video visto por Ph. en el museo.

		director del Instituto Tsiolkovski arregla una cita entre Ph. y A. Leonov.			
6. <i>Increíble coincidencia</i>	Ph. Natalie Jefa	Ph. llama a una cliente que resulta ser su exnovia Natalie, quien ahora está casada, tiene un hijo pequeño y es adinerada. A pesar de alegrarse en un principio terminan discutiendo. Su jefa cree que ha hecho una llamada personal otra vez y amenaza con despedirlo. Ph. se burla de ella.	Día 4, mañana	Casa de Natalie <i>Call center</i>	Planos simultáneos de Ph. y Natalie, cuando cuelgan, la imagen de Na. desaparece. Ph. hace un cohete con objetos de su escritorio y juega a que lo hace despegar.
7. <i>Siempre calculando I (Un gran paso para la humanidad)</i>	Ph. 15 A. 10	Ph. mira la transmisión de Neil Armstrong pisando la Luna por vez primera. Pelea con An. porque éste apaga el televisor. Se desmaya. Su hermano le regala las piedras de la pecera.	Años 60's	Depto. de Ph.	Transición: imagen de archivo de cohete norteamericano de la misión Apolo XI. Imágenes que apoyan su explicación del narcisismo: personas mirándose mientras ejercitan sus músculos
7. <i>Siempre calculando I (Enfermedad)</i>	Ph. 15 A. 10 Médico Madre	Se le diagnostica cáncer y recibe quimioterapia. An. le regala piedras de colores durante su convalecencia.	Años 60's	Hospital	Punto de vista subjetivo de Ph. durante la exploración médica.
7. <i>Siempre calculando II (Tierra)</i>	Ph. Asistentes al gym.	Ph. filma su explicación acerca de la localización de nuestro planeta	Día 4, noche	Depto. de Ph. Gimnasio	Transición: al abrir la toma del plano detalle de las piedras en el hospital, éstas

		para introducir su teoría sobre el narcisismo.			se encuentran en la mesa de Ph. colocadas para representar el sistema solar.
7. <i>Siempre calculando III (Carl)</i>	Asistentes al gym. Carl	Ph. hace ejercicio tratando de evitar a un hombre que parece intentar seducirlo (Carl).	Día 5	Gimnasio	Ph. aparece en el gimnasio. Mismo en el que aparecen ejemplos de su teoría sobre el narcisismo
8. <i>Un cosmonauta</i>	Ph. Bar-tender Recepcionista del hotel Otros clientes del bar	Ph. espera a A. Leonov en el bar de un hotel. Éste nunca aparece y Ph. se desahoga con el bar tender. La recepcionista le informa que la delegación rusa se marchó debido al falso pronóstico meteorológico de An.	act.	Bar hotel	Medio plano de Ph. bebiendo y fumando.
8. <i>Burgués terminal I (sauna)</i>	Ph. Carl	C. conoce a Ph. en el sauna.	Día 5, tarde	Gym	Ph. se mira en el espejo y se hace una barba de espuma para compararse con su hermano. Se limpia el rostro con una toalla y al descubrirlo se trata de A.
8. <i>Burgués terminal I (muro de la vergüenza)</i>	An. Carl	An. queda atorado en el elevador del asilo de ancianos al recoger la repisa "el muro de la vergüenza". Llama a Carl para que mienta por él.	Día 5, noche	Asilo Depto. de An. y Carl	
7. <i>LSD</i>	A. 11 Ph. 15 Madre	An. imita a su hermano escuchando su música y fumando su marihuana.	Esa misma noche	Parque <i>Battlefield</i> Depto. de Phillipe	Transición: An. pasa a través de una de las repisas del "muro de la vergüenza."

		Ph. experimenta con LSD. Encuentra a su hermano dormido en su cama y lo mete dentro de la lavadora.			cuando sale del otro lado es niño. Punto de vista de Ph. en su alucinación con LSD, es gigantesco y sostiene a su hermano con la punta de sus dedos. Música psicodélica
<i>8. Ocaso dorado I (buenas noticias)</i>	Ph.	Ph. recibe una invitación para exponer su tesis en Rusia.	Día 6, mañana	Lavandería. Depto. Ph.	Transición: a partir de plano detalle de puerta de lavadora. Cuando se abre, se trata de una lavadora en una lavandería del presente. Llantos de bebé. 1er plano de perro sintiendo lástima Desplazamiento de la cámara por detrás de una t.v. y cambio de épocas en cada nuevo plano: recuerdos de Ph. y su madre juntos
<i>8. Ocaso dorado II (despedido)</i>	Ph. An. Carl Jefa	Llama a su hermano para pedirle que se ocupe de Beethoven durante su viaje a Rusia. La jefa del <i>call center</i> lo descubre y lo despide. An. pasa el teléfono a Carl cuando Ph. ya ha colgado.	Día 6, tarde	<i>Call center</i> Depto. de An. y Carl	<i>Close-up</i> de perro de Carl "sintiendo lástima".
<i>8. Ocaso dorado III (Elegía)</i>	Ph. Madre	Ph. filma la última parte de su video leyendo un poema haciendo así	Día 6, noche	Depto. Ph.	Movimiento panorámico de la cámara por atrás del televisor. Cada vez que la

		una elegía para su madre. Recuerda distintos momentos con ella.			cámara vuelve a tomar el sillón, el tiempo de los personajes es distinto.
12. <i>¡Es una pena! I (Condolencias)</i>	Ph. Médico	Ph. acude a su médico para ver si es seguro para él viajar a Rusia. El médico al ofrecerle sus condolencias le revela que la muerte de su madre fue un suicidio.	Día 7, mañana	Hospital	<i>Medium close-up</i> del rostro de Ph. atado en la máquina de resonancia magnética.
12. <i>¡Es una pena! II (seguridad)</i>	Madre Ph. 7 años	Ph. viaja a Rusia en avión, profundamente afectado por la noticia, se imagina a sí mismo y a su madre en el video de las instrucciones aéreas de seguridad.	Día 8, tarde	Avión	Transición: punto de vista subjetivo. Phillipe cierra los ojos en su resonancia y al abrirlos se encuentra en el avión.
13. <i>Voilà I (sueño)</i>	Ph.	Ph. llega a su hotel en Rusia, esa noche sueña con un encuentro entre astronautas y cosmonautas en la misión Apolo-Soyuz.	Día 9, noche	Moscú habitación de hotel	Transición: sueño de Ph. imágenes de archivo de Misión Apolo-Soyuz <i>Travelling</i> 180º habitación de Ph.
13. <i>Voilà II (Conferencia)</i>	Ph. Empleado de limpieza	Ph. olvida cambiar el horario de su reloj y no llega a tiempo a su conferencia.	Día 10, tarde	Instituto Tsiolkovski	Gran plano, picado, salón de conferencias vacío
13. <i>Voilà III (Té)</i>	Ph. Director ruso	El director del Instituto le explica por qué no está de acuerdo con su teoría mientras toman el té.	Día 10, tarde”	Instituto Tsiolkovski	
14. <i>Beethoven está muerto</i>	An. Carl Ph.	André y Carl encuentran al pececillo congelado en su pecera, pelean. An. y Ph. se	Día 10, noche (Moscú) mañana (Quebec)	Depto. de Ph. Habitación de hotel	Gran plano general (largo) de An. en el pasillo. Plano general de An. sentado de frente a la

		reconcilian por teléfono.			cámara intercalado con p.g. de Ph. dando la espalda a la cámara. Plano detalle de pecera congelada.
15. <i>Cada vez más alto</i>	Ph.	Ph. espera su vuelo en el aeropuerto. Atrás de él hay un letrero con publicidad de una aerolínea rusa que reza "Cada vez más alto". La gravedad a su alrededor desaparece lentamente hasta que flota por completo en el espacio.	Día 11, mañana	Aeropuerto Espacio	<i>Green screen</i>

Advertencia

Los diagramas fungen como guía por si el lector llegará a perderse en los vericuetos de cada trama. Asimismo, en ellos se expresa sintéticamente la relación directa entre el contenido de cada escena y la forma que ésta adquiere en el espectáculo.

LE PROJET ANDERSEN



LE PROJET ANDERSEN

Robert Lepage



préface de Lars Seeberg

Dans la collection « L'instant scène » :

La beauté, pièce du Théâtre Niveau Parking

Les dragons, pièce de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie

Robert Lepage et Marie Michaud, en coédition avec Ex Machina

Lepage. L'horizon en images, essai de Ludovic Fouquet

Le jour, pièce de Marie-Josée Bastien

Chambre de la lune, pièce de Robert Lepage

même éditeur :

Lepage : quelques zones de liberté, entretiens menés par Rémy Charest

Em

L'instant même

Maquette de la couverture et mise en pages : Anne-Marie Jacques
Illustration de la couverture : Catherine Higgins
Chargée de projet – édition (Ex Machina) : Ève-Alexandra St-Laurent

Distribution pour le Québec : Diffusion Dimedia
339, boulevard Lebeau
Montréal (Québec) H4N 1S2

Distribution pour la France : Distribution du Nouveau Monde

© Les éditions de L'instant même et Ex Machina 2007

L'instant même
265, avenue Moneton
Québec (Québec) G1S 2Y4
info@instantmeme.com
www.instantmeme.com

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et
Bibliothèque et Archives Canada

Page, Robert, 1957-

Le projet Andersen
(L'instant même)
Pièce de théâtre.
Publ. en collab. avec : Ex Machina.

ISBN 978-2-89502-241-1

I. Ex Machina (Compagnie théâtrale). II. Titre. III. Collection: Instant scène.

PS8573.F6C778 2007
PS9573.F6C778 2007

C842.54

C2007-940919-9

L'instant même remercie le Conseil des Arts du Canada, le gouvernement du Canada
(Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition), le gouvernement du
Québec (Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC) et la
Société de développement des entreprises culturelles du Québec.

PRÉFACE

Les contes de Hans Christian Andersen, quelques-uns du moins, sont célèbres dans le monde entier. Selon l'Unesco, l'œuvre d'Andersen figure comme l'une des plus traduites. Peut-être parce qu'il est considéré comme un auteur pour enfants.

Malheureusement, bon nombre des éditions et des traductions existantes sont de très mauvaise qualité. Il s'agit là d'adaptations et de simplifications qui ne rendent pas justice à l'écrivain. De la même manière, des films et des dessins animés ont le plus souvent modifié et déformé ses contes les plus connus, au point de les rendre méconnaissables. Le charme immédiat des contes est devenu le pire ennemi de l'œuvre.

Ainsi, au moment où sa patrie prenait l'initiative des célébrations pour le bicentenaire de la naissance d'Andersen, une tâche s'imposait : présenter le poète et son œuvre dans toute leur ampleur. Avec de nouvelles traductions, de nouvelles éditions et de nouvelles biographies. Pour mettre en valeur son langage merveilleux. Et pour faire ressortir les contes qui sont moins connus. Pour que l'homme Andersen soit présenté d'une meilleure façon.

Le travail de fond y était, mais il fallait un élément de plus, c'est-à-dire des interprétations modernes des artistes contemporains de tous genres – nationaux et internationaux.

Une grande partie du travail de la Fondation Hans Christian Andersen 2005 a consisté à convaincre les artistes les plus intéressants du monde entier de s'attaquer aux fameux contes. Cela n'allait pas de soi : en gros, les artistes ne se distinguaient pas du lecteur ordinaire. On les leur avait

aussi lus ou racontés pendant l'enfance, et depuis ils ne s'étaient plus préoccupés de l'œuvre. Il fallait les persuader qu'il y avait là un trésor caché qu'il valait la peine d'essayer de découvrir.

Il en a été ainsi également avec Robert Lepage, que je connais depuis plus de quinze ans, et que j'ai eu le grand plaisir de présenter, à plusieurs reprises, au public du théâtre danois, dans le cadre du Festival d'Aarhus dont j'étais le secrétaire général dans les années 90.

Robert Lepage aussi a dû apprendre ses leçons ! Lire tous les contes (cent cinquante-sept), les journaux intimes, y compris les marques secrètes. Lire les nouvelles biographies, qui, heureusement, ont paru à temps pour servir aux artistes.

Nous avons eu de nombreux rendez-vous autour du monde avant de nous donner – au bout de trois ans – la poignée de main décisive dans un hôtel de Stockholm. Il avait trouvé *son Andersen*.

Robert Lepage a obtenu le grand prix H. C. Andersen d'Odense, la ville natale d'Andersen. Un prix qui devait être décerné à une personne qui créerait une nouvelle œuvre inspirée par Andersen et ses contes.

Le projet Andersen est une œuvre typiquement lepagienne. Un jeu vertigineux et dialectique entre le quotidien et le rêve, où une nouvelle matière est adaptée et transformée en quelque chose d'unique, parce que la personne Lepage s'investit entièrement dans une forme d'empathie, presque en s'effaçant. Comme le poète lui-même.

La pièce a connu un très grand succès de par le monde et a ainsi réalisé la tâche de la Fondation, qui était de donner, dans le monde entier, au public qui croyait connaître Andersen et son œuvre, une vue beaucoup plus complexe du poète et de ses contes, qui, à vrai dire, loin d'être exclusivement destinés aux enfants, leur sont parfois interdits !

Je m'estime privilégié d'avoir pu regarder par-dessus l'épaule d'un artiste de la trempe de Robert Lepage pendant ce long processus de création. Je suis très heureux que la mission soit accomplie et qu'elle ne soit pas demeurée à l'état de *projet*.

Lars Seeberg, secrétaire général
Fondation H. C. Andersen 2005
(Traduit du danois par Ole Blichfeldt-Lauridsen)

Le projet Andersen a été créé par l'auteur le 24 février 2005, au théâtre Le Trident (Québec).

Conception et mise en scène :	Robert Lepage
Interprétation :	Robert Lepage ou Yves Jacques
Collaborateurs à l'écriture :	Peder Bjurman, Marie Gignac
Assistance à la mise en scène :	Félix Dagenais
Collaboration à la conception scénographique :	Jean Le Bourdais
Collaboration à la conception des éclairages :	Nicolas Marois
Conception sonore :	Jean-Sébastien Côté
Conception des costumes :	Catherine Higgins
Accessoires :	Marie-France Larivière
Manipulations :	Normand Poirier
Réalisation des images :	Jacques Collin, Véronique Couturier, David Leclerc
Maître perruquier :	Richard Hansen
Agente du metteur en scène :	Lynda Beaulieu
Direction de production :	Louise Roussel
Adjointe à la production :	Marie-Pierre Gagné
Direction de tournée :	Isabelle Lapointe
Direction technique :	Serge Côté
Direction technique (tournée) :	Eric Gautron
Régie générale :	Nathalie Godbout
Régie des éclairages :	Félix Bernier Guimond
Régie son :	Caroline Turcot
Régie vidéo :	Nicolas Dostie

Régle des costumes et accessoires : Isabel Poulin
 Chef machiniste : Simon Cloutier
 Consultant technique : Tobie Horswill
 Participation aux improvisations et à l'exploration : Normand Poirier
 Maquillages : Nathalie Gagné
 Coupeuse : Nicole Fortin
 Aide aux costumes : Jennifer Tremblay
 Couturière : Hélène Ruel
 Musique :
Una Furtiva Lagrima de Gaetano Donizetti, interprétée par Vincenzo La Scola, utilisée avec la permission de Naxos of America
Sonate pour violon et piano numéro 1 en fa majeur d'Edvard Grieg, interprétée par Olivier Charlier et Brigitte Engerer, utilisée avec la permission d'Harmonia Mundi
Sweet Surrender (DJ Tiësto Remix) de Sarah McLachlan, utilisée avec la permission de Tyde Music & Netzwerk Productions
Pas de deux (tirée du ballet *Le Papillon*) de Jacques Offenbach, interprétée par John Georgiadis, utilisée avec la permission de Universal
 Construction des décors : Les Conceptions visuelles Jean-Marc Cyr
 Réalisation de la charrette tirée par un cheval : Martin Beausoleil
 Réalisation de la reproduction de *Femme piquée par un serpent* : Patrick Binette

Stagiaire à l'éclairage (création) : Jennifer Jimenez (Theatre Ontario's Professional Theatre Training Program)
 Voix de l'audioguide : Martine Ravn
 Production : Ex Machina (<http://www.exmachina.qc.ca>)
 Coproduction : Bite: 06, Barbican, London
 Bonlieu Scène Nationale, Annecy
 Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid
 Célestins, Théâtre de Lyon
 Change Performing Arts, Milan
 La Comète (scène nationale de Châlons-en-Champagne)
 La Coursive, La Rochelle
 Le Festival d'automne à Paris
 Le Grand Théâtre de Québec
 Le Théâtre du Nouveau Monde, Montréal
 Le Théâtre du Trident, Québec
 Le Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa
 Le Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine
 Le Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées
 Maison des Arts, Créteil
 MC2 : Maison de la culture de Grenoble
 Pilar de Yzaguirre – Ysarca Art Promotions, Madrid
 Setagaya Public Theatre, Tokyo
 Spielzeiteuropa I Berliner Festspiele
 The Hans Christian Andersen 2005 Foundation
 The Sydney Festival
 Producteur délégué, Europe, Japon : Richard Castelli
 Adjointes au producteur délégué, Europe, Japon : Sarah Ford, Florence Berthaud

Producteur délégué, Royaume-Uni :	Michael Morris
Producteur délégué, Amériques, Asie (sauf Japon), Océanie, NZ :	Menno Plukker
Producteur pour Ex Machina :	Michel Bernatchez
Merciements :	Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg, Odense City Museums

Ex Machina est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Ville de Québec.

Texte établi pour l'édition par Félix Dagenais, Marie Gignac et Ève-Alexandra Laurent.

Les lecteurs sont invités à considérer le texte comme les spectateurs voyaient le spectacle, notamment en ce qui a trait à l'entrée des personnages, tous interprétés par un comédien unique. Aussi leur apparition sur scène précède-t-elle leur identification. L'interlignage accru au sein d'une même réplique indique une brève pause. Par ailleurs, toutes les scènes sont identifiées par un titre ; certaines-unes d'entre elles sont suivies du sous-titre qui était projeté sur le mur de scène.

Un cadre de scène de dimension « cinémascope » qui dissimule des rails installés au sol, servant aux mouvements d'entrée et de sortie de certains meubles et accessoires. Derrière, un dispositif sur roues supportant un écran de latex qui peut être tendu de façon à devenir concave, formant un espace qui peut contenir des objets et où l'acteur peut prendre place. Un rideau noir qui peut être levé ou abaissé.

L'image d'un grand rideau de scène rouge et or est projetée sur l'écran. On entend les différents instrumentistes d'un orchestre qui font des gammes. Le hautbois et le premier violon donnent le « la » et les instruments s'accordent. L'image du rideau se fond dans celle de la grande salle vide du Palais Garnier, vue de la scène.

Prologue

Un homme d'âge moyen, aux cheveux blancs mi-longs, vêtu d'une chemise blanche, d'un jeans et d'un veston de cuir noirs, entre à l'avant-scène et se place au centre, dos au public. Un gros plan de son visage est projeté en direct sur l'écran, se superposant à l'image de la salle.

Monsieur le Président de la République, Monsieur le Maire de Paris, Monsieur le Ministre de la Culture, distingués invités,

Il est Frédéric Lapointe et grâce à la générosité du
Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du
Québec ainsi que du Bureau d'échanges franco-canadien, j'ai eu
ces dernières semaines, de travailler comme auteur en
France, au très prestigieux Opéra national de France. Mais
malheureusement, aujourd'hui, c'est à moi que revient la lourde
tâche de vous annoncer que la première de *La Bohème*, qui devait
avoir lieu ce soir, a été annulée en raison de circonstances hors de
notre contrôle.

Vous, à la suite de l'arrestation ce matin du jeune Rachid
Walassi, le syndicat des éboueurs de la Ville de Paris a
solidarité, de décréter la grève et, par solidarité avec eux,
tous les autres corps de métier du Palais
choisi d'en faire autant. Que voulez-vous, nous sommes
Et la France, c'est la France...

En conséquence, nous procéderions au remboursement des billets,
je suis convaincu qu'il n'y a personne ici ce soir qui a
je vous demande de bien vouloir quitter la salle et d'aller
ailleurs. Pour ceux d'entre vous qui n'auraient vraiment
rien à faire, je vous propose, en lieu et place de *La Bohème*,
de monter un conte moderne qui s'intitule *Le projet Andersen*
en scène un albinos québécois, un administrateur d'opéra
et un jeune immigré d'origine marocaine.

blanc. Sur une musique de rap, l'acteur avance vers le cadre
carré. Il enfle un manteau dont il rabat le capuchon sur son
tête. Il saisit deux bombes aérosol de peinture,
une verte et une rouge, et y fait apparaître, en le vaporisant, un portrait de
Andersen de couleur sépia, auquel il ajoute des cornes, une
queue et un sexe turgescents, tous de couleur rouge, ainsi que des
éléments du générique du spectacle défilent en même temps sur l'écran.
Le dispositif, signe son graffiti et sort.

Peep-show (1)

(Sous-titre : 96, rue Saint-Denis, Paris 2^e)

Une enfilade de neuf cabines de peep-show, aux portes garnies de petits
globes lumineux de couleur rouge numérotés de 1 à 9. Le graffiteur entre
avec une vadrouille et un seau. Il nettoie le plancher puis l'intérieur de la
cabine numéro 9 et sort.

Frédéric entre, portant un grand sac à dos. Il s'adresse à la coulisse.

Excusez-moi... Est-ce que c'est vous, Rachid ?

Bonjour, je m'appelle Frédéric. Je suis un copain de Didier...

Non, Didier... Didier Ravot, celui qui habite la mansarde au
dernier étage.

Oui, je sais qu'il est au Canada présentement, c'est la raison pour
laquelle je suis ici, on a fait un échange d'appartements, et il m'a dit
qu'il me laisserait la clé au comptoir dans une enveloppe, avec une
petite note...

Ça vous dit absolument rien ? Est-ce qu'il y a quelqu'un d'autre
dans l'établissement à qui il aurait pu confier ça ?

Et il arrive à quelle heure, votre gérant ?

Non, je peux pas vraiment l'attendre jusqu'à midi, voyez-vous, j'ai un rendez-vous très important à dix heures, ce matin, chez Mme Garnier. J'espérais pouvoir au moins déposer mes choses, prendre une douche, changer de vêtements... Je viens de me taper un jet de huit heures, alors je me sens un peu défraîchi...

Oui, mais est-ce que vous pouvez me dépanner ? Est-ce que je pourrais utiliser une de vos cabines pour me changer ?

Non, j'ai pas besoin de jetons... C'est pas pour regarder de la porno, c'est pour changer de vêtements...

Oui, mais il y a personne dans l'établissement.

Bon. Alors combien de jetons il me faudrait pour, disons, dix minutes ?

Il me faut un billet de vingt euros de sa poche.

Je suis désolé, j'ai que des grosses coupures. Je vous l'ai dit, je ne peux pas descendre de l'avion !

Oui, mais vous pouvez pas me faire crédit ? Je vais être votre client du haut pour les deux prochains mois.

Bon ! Donnez-m'en pour vingt euros et je m'organiserai pour que l'Opéra de Paris me rembourse. Je sais pas comment je vais faire pour justifier ça, mais bon...

Et la comtesse, on lui remet des jetons métalliques.

C'est ça qu'on obtient de jetons pour vingt euros... Mon Dieu, à Paris, ça revient cher la branlette !

Il ouvre la porte de la cabine numéro 6. À l'intérieur, un fauteuil de plastique est placé latéralement.

Vous en avez une qui a été nettoyée ?

Il referme la porte de la cabine numéro 6 et ouvre la porte de la cabine numéro 9.

Excusez-moi. La lumière s'éteint quand on ferme la porte. Il faut mettre des jetons, c'est ça ? Merci !

Il entre dans la cabine et referme la porte. La lumière rouge s'allume. On entend la bande sonore d'un film porno. Le rideau noir s'abaisse devant les cabines.

Café de la Paix (1)

Projection d'une image de la façade du Palais Garnier. Une table et une chaise de bistro. Ambiance sonore de café-terrasse. Un homme aux cheveux blancs, portant des lunettes et habillé avec élégance entre et se dirige énergiquement vers la table.

Ah ! Frédéric Lapointe ?

Tout en parlant, il retire son manteau, dépose sa mallette par terre et s'assoit à la table, face au public.

Arnaud de la Guimbretière. Je ne vous donne pas la main, ma petite fille a attrapé la varicelle et son médecin m'a bien prévenu que la maladie pouvait se transmettre par les mains, donc, je vais vous éviter cette calamité.

Écoutez, je suis vraiment très heureux de pouvoir faire enfin votre connaissance parce qu'on m'a évidemment beaucoup parlé de vous, on m'a fait lire votre curriculum vitæ, on m'a fait entendre des chansons dont vous avez écrit les paroles, et j'ai été très impressionné. Mais surtout, on m'informe qu'en ce moment, au Québec, c'est vous... Alors, nous sommes très heureux à l'Opéra national de France de pouvoir collaborer de nouveau avec l'Opéra de Montréal à ce très beau projet et, surtout, de faire profiter de notre programme

d'auteur en résidence un cousin canadien et, qui plus est, un Canadien de prestige.

Bon, écoutez, je n'ai malheureusement pas beaucoup de temps ce matin pour bavarder avec vous, puisque je dois me rendre dans quelques minutes à une réunion plutôt fastidieuse avec le nouveau directeur du programme des écoles, donc je vous explique assez brièvement ce dont il s'agit.

Chaque année, l'Opéra national de France dispose de sommes supplémentaires qui lui sont octroyées par le Parlement européen pour l'encourager à coproduire avec d'autres pays membres de l'Espace économique européen. Nous avons un partenaire naturel qui est le English National Opera, qui a l'avantage d'avoir un programme jeunesse à peu près similaire au nôtre et, cette année, nous étions très enthousiastes à l'idée de pouvoir également collaborer avec nos amis les Irlandais à un projet Beckett. Mais voilà qu'on nous a un petit peu tiré l'oreille, on nous a fait la morale, on nous a dit que, ces dernières années, on avait négligé les Scandinaves et que, cette fois-ci, il fallait tenter de s'intéresser au Danemark. Bon, il faut comprendre que, derrière tous ces grands projets de collaboration internationale, il y a toujours quelque volonté politique. Il est très clair que le Parlement européen tente désespérément de ramener les Danois dans la mêlée : on sait que depuis Maastricht, il n'y a pas vraiment eu de grand geste culturel réconciliateur ni de la part de la France ni de la part de l'Angleterre, donc nous nous sommes dit que, cette fois-ci, il fallait peut-être oublier Beckett et profiter de l'occasion pour rêver à un projet Andersen.

Le problème avec Andersen, c'est qu'il a écrit des centaines et des centaines de contes, donc nous avons dû tout lire... Et nous avons arrêté notre choix sur *La Dryade*, qui est un fort joli conte, pas très connu, j'en conviens, mais qui a l'avantage de se dérouler ici, à Paris, donc une très belle excuse face aux coproducteurs anglais pour travailler en français.

Ça raconte, si on veut, l'histoire d'une jeune dryade – je vous explique ce qu'est une dryade : c'est un peu comme une jeune nymphe, qui incarne l'âme ou l'esprit d'un arbre. Cette

petite dryade vit prisonnière d'un marronnier dont, chaque nuit, dans sa France profonde, elle rêve de s'échapper pour aller visiter l'Exposition universelle de Paris. Mais attention ! nous ne parlons pas de celle qui a eu lieu en 1900, ni de celle de 1889 avec la tour Eiffel, mais bien de celle de 1867, qui correspond à une très belle période à Paris puisqu'elle marque justement la fin du romantisme et le début du modernisme avec toutes ses grandes machines. C'est le début de l'hydraulique, le premier ascenseur, la naissance de l'électricité, la photographie qui est en plein essor, et Andersen, qui a visité cette exposition à deux reprises, y a vu, si l'on veut, le début d'une nouvelle ère, l'ère grandiose et pacifique du conte de fées. Bon, c'est un peu naïf, quand on pense que trois ans plus tard, la France, la Prusse et le Danemark se tapaient encore sur la gueule... Mais disons que c'est quand même considéré comme une œuvre mature, un peu particulière, singulière, qui devrait nous donner un spectacle d'environ cinquante minutes, pour une voix seulement, la voix de la dryade, parce qu'évidemment, puisqu'il s'agit ici d'un spectacle pour enfants, nous n'allons tout de même pas nous embarrasser d'un chœur, n'est-ce pas ? Pour une fois que nous avons une bonne excuse pour ne pas travailler avec ces emmerdeurs. Ah non, je vous le jure, ils ne sont jamais dans le coup, ils ne s'enthousiasment jamais pour de nouvelles idées, ils trouvent toujours des raisons pour râler. Encore ce matin, ils ne se sont pas présentés à la répétition de *La Bohème* sous prétexte qu'on avait grondé un peu trop sévèrement, j'en conviens, une jeune chapelière de l'atelier de costumes... Par solidarité, ils ont décidé de faire une grève de vingt-quatre heures... On a demandé à ce pauvre maître de chœur de les ramener à la raison, mais bon, c'est un Américain, donc, ces jours-ci, il se fait un peu discret, il ne veut pas trop rosser les Français... Il les maternelle, il les bichonne, il les gave de paroles, il va même jusqu'à découper de petites partitions musicales qu'il épingle dans le dos des choristes du devant pour que les choristes de derrière n'aient pas à apprendre leur partition ! Moi, je vous le dis, s'il n'y a pas bientôt un changement d'attitude ou, à tout le moins, un changement dans le code d'éthique des artistes du chœur de

l'Opéra national, eh bien, l'avenir de l'art lyrique en France, eh bien, ça craint, ça craint !

Évidemment, qui dit coproduction internationale dit nécessairement répartition des rôles créatifs. Donc l'Angleterre, pour sa part, compte mettre à notre disposition un jeune compositeur, pas très connu ici sur le continent, mais là-bas on nous dit qu'il est un peu le « jeune fauve » de la musique contemporaine. Il a fait un scandale terrible l'année dernière à Covent Garden avec sa partition tout à fait hallucinée du *Alice au Pays des Merveilles*, il a littéralement fait hurler les Anglais, et, habituellement, ce qui fait hurler les Anglais, eh bien, ça fait jubiler les Français, donc c'est de bon augure. Les Danois, pour leur part, font un peu les pingres. On sait tous qu'ils ont beaucoup d'argent, mais il faut toujours les traiter comme les parents pauvres de l'Europe... Ils vont tout de même mettre à notre disposition une jeune soprano dramatique. Bon, je l'ai rencontrée, elle est très bien, c'est une jeune femme tout à fait délicieuse, un peu baraquée pour le rôle, mais bon... Elle a de très belles couleurs dans le haut du registre, mais ce sont les notes du bas qui claironnent un peu, que voulez-vous, coproduction oblige, nous allons faire avec. Et cette année, c'est la France qui choisit le metteur en scène. Alors, je ne sais pas si son travail vous est familier, mais j'ai pensé à Valentina Malakoff. Elle a été ignorée de la critique ces vingt dernières années, et voilà tout à coup qu'elle jette tout le monde par terre avec sa mise en scène sanguinolente du *Titus Andronicus* de William Shakespeare au Théâtre de la Ville. Elle est vraiment devenue l'enfant chérie du Festival d'automne. Évidemment, c'est une approche assez féministe, mais je vous rassure, ce n'est pas du tout le féminisme pur et dur des années 60. C'est un féminisme plus édulcoré, avec un peu de place pour la discussion. C'est la gauche, mais la gauche caviar. Je ne sais pas si vous l'avez déjà rencontrée ? Malheureusement, c'est une dame qui n'est pas très jolie, elle a ce physique un peu ingrat, il faut le dire... Il est clair qu'elle est frustrée sexuellement, et je me disais qu'elle saurait sûrement s'identifier à cette pauvre dryade, prisonnière de cette terrible enveloppe et qui veut s'en libérer pour aller à Paris goûter aux plaisirs sensuels du monde des hommes.

Évidemment, je ne l'ai pas encore approchée puisque je n'avais pas de livret à lui faire lire. Alors, c'est là que vous entrez en scène puisque nous vous en confions l'écriture. Je ne vous cacherai pas qu'il a quand même fallu faire quelques contorsions devant les gens du Parlement européen pour justifier qu'un Canadien se mêle d'adapter un conte scandinave. Mais bon, vous allez voir, mon assistante a très bien ficelé la chose, elle a dit que seuls les Canadiens pouvaient comprendre ce bel esprit nordique; qu'il y a, chez vous, cette belle lumière, ce beau silence, et surtout cette belle langue râpeuse qu'est le québécois, qui rappelle un peu les accents primitifs et bâtards du dialecte danois qu'utilisait Andersen pour rédiger ses contes, donc vous pouvez vous sentir tout à fait à l'aise et tout à fait le bienvenu dans cette aventure.

Évidemment, il faudra assez rapidement convenir d'une échéance. Il faudra également parler d'une chose peut-être un petit peu plus délicate. Je ne sais pas si vous avez remarqué, on a refait à grands frais, et avec beaucoup de succès, les colonnades, les dorures et les corniches du Palais Garnier, mais encore une fois, ce n'est que du « façadisme » parce qu'à l'intérieur, ce sont encore des cages à lapins. Il n'y a plus vraiment d'espace pour un autre auteur en résidence, alors je me demandais s'il était possible pour vous de travailler chez vous. De toute façon, on m'indique que vous êtes un néoromantique, que vous n'aimez pas les technologies, que vous préférez tout écrire à la main, donc vous n'avez pas vraiment besoin d'un poste de travail avec ordinateur. Par contre, vous n'avez pas le téléphone là où vous habitez, ça, c'est un petit peu plus ennuyeux parce que nous souhaitons pouvoir vous joindre facilement; donc, nous allons vous remettre un portable. Nous apprécierions que vous ne vous en serviez pas pour vos appels au Canada... Pour ça, je vous conseille fortement de vous acheter une petite carte à puces que vous utiliserez dans un P. T. T. ou en cabine, ce sera beaucoup plus économique et plus simple comme ça.

Je crois que j'ai à peu près tout dit. Évidemment, en cas de besoin, vous savez où me trouver. Mon assistante va vous donner tous mes contacts, je vous prie de ne pas m'appeler à la maison

parce que j'essaie d'épargner à ma famille mes emmerdements professionnels.

Il se lève et met son manteau.

Je dois maintenant vous quitter pour me rendre à cette réunion plutôt inutile, si vous voulez mon avis... Je dois surtout tenter de retrouver où j'ai garé ma voiture, parce que vous savez, à Paris, depuis qu'ils ont mis toute « la ville sens dessus dessous pour mettre les voitures du dessus dessous », eh bien, on ne trouve plus sa bagnole et, ces jours-ci, avec toutes ces manif et les casseurs des banlieues qui s'en mêlent, on ne sait pas dans quel état on va la trouver ! Allez ! Bienvenue à Paris !

Il prend sa mallette et sort.

La Dryade (1^{re} partie)

Le rideau est levé. Dans l'écran, un marronnier miniature; projection d'images vidéo d'un ciel bleu traversé par de petits nuages blancs et des ribambelles d'oiseaux. On entend la voix de Frédéric.

La dryade qui habitait le jeune marronnier était heureuse de vivre. Elle aimait le soleil et le chant des oiseaux, mais ce qu'elle aimait par-dessus tout, c'était la voix des hommes. Elle comprenait leur langage aussi bien que celui des animaux. Elle était si contente d'habiter la France, le pays universel du génie et de la liberté! C'était un monde de vignobles, de forêts et de grandes villes et, parmi celles-ci, Paris était la plus splendide. Les oiseaux pouvaient l'atteindre, mais elle, jamais.

Le ciel passe à la nuit, avec une lumière dorée à l'horizon.

La dryade regardait du côté où, chaque soir et chaque nuit, loin à l'horizon, Paris brillait comme une brume radieuse. En partaient locomotive sur locomotive, train sur train, l'un après l'autre, fourmillant de gens de toutes les parties du monde qui en descendaient, qui y montaient. Une nouvelle merveille les avait appelés dans la ville des villes, un tournesol géant poussé sur les sables du Champ-de-Mars, dans les pétales duquel on pouvait apprendre

La Dryade (1^{re} partie)

la géographie, la statistique, la technique : l'Exposition universelle de Paris.

Retour à l'image initiale.

La dryade savait tout ce que l'on disait de cette nouvelle merveille du monde. Elle priait les oiseaux de voler jusqu'à Paris, et de revenir tout lui raconter.

P. T. T. (1)
(Sous-titre : *Poste, télégraphe,
téléphone, rue Rambuteau*)

Une rangée de neuf cabines téléphoniques. Frédéric se trouve dans celle du milieu, en train de composer un numéro.

Oui, allo, Marie ? C'est Frédéric...

Est-ce que je te réveille ?

Il est quelle heure à Montréal ?

Préfères-tu que je te rappelle plus tard ?

Non, il y a pas d'urgence, je t'appelle simplement pour te dire bonjour et pour prendre de tes nouvelles... Ça fait quand même deux mois qu'on s'est pas parlé, je commençais à être un petit peu inquiet.

Ben, Marie, comme c'est toi qui es partie, je m'attendais à ce que ce soit toi qui rompes le silence...

Je suis à Paris.

Non, c'est pas pour des vacances, c'est pour le travail.

Oui, j'ai décroché un contrat de librettiste à l'Opéra de Paris. Ils m'ont demandé d'adapter un conte d'Andersen. C'est un opéra pour enfants.

Oui, oui, c'est correct, mais... C'est un peu pour ça que je t'appelle; j'avais besoin de parler à quelqu'un, je suis un peu découragé.

Ben, je me sens à côté de mes souliers. C'est pas mon milieu, l'opéra : on me parle et je comprends rien, on me nomme des noms que je connais pas... J'ai vraiment l'impression d'être un imposteur et qu'à un moment donné, ils vont s'en rendre compte et me renvoyer à Montréal, couvert de ridicule.

En plus, ils ont changé les conditions de travail : on me demande de travailler à la maison.

Non, justement, je suis pas à l'hôtel, j'habite chez un copain avec qui je fais un échange d'appartement. Il fait une cure de désintoxication, et son médecin lui a fortement conseillé de s'éloigner le plus possible de son milieu pour s'arracher à ses habitudes. Donc, lui est à Montréal et moi je suis ici. Le problème, c'est que j'avais compris qu'il habitait au-dessus d'un *pet shop*, mais c'est un *peep-show*, alors c'est pas tout à fait la même chose.

Le jour, c'est pas si mal, mais le soir, c'est difficile de se concentrer.

J'entends pas tout, mais disons que j'entends l'essentiel...

Ben oui, je vis seul. Pensais-tu que j'avais eu le temps, en deux mois, de me faire une nouvelle copine ? J'ai même pas eu le temps de penser à ça, voyons.

En fait, c'est pas tout à fait vrai, je vis pas seul; je garde son chien. Ça faisait partie de l'entente.

Non, non, c'est une petite chienne. Elle s'appelle Fanny.

Oui, elle est mignonne comme tout, mais elle est un peu agressive, il va falloir qu'on s'appriivoise. Et toi, comment ça se passe à Montréal ?

Est-ce que t'as trouvé du travail ?

Pourquoi t'appelles pas Jean-Claude ? Il travaille présentement sur une comédie musicale, il pourrait peut-être convaincre le metteur en scène de te voir en audition.

Oui, mais, Marie, si tu donnes signe de vie à personne à Montréal, comment tu penses pouvoir trouver du travail ?

Comment comptes-tu payer cet appartement-là toute seule ?

Je t'appelle pas pour te faire la morale...

Ben là, tu me donnes pas de nouvelles pendant deux mois, c'est normal que je m'inquiète un peu, non ?

Tu me permets tout de même de t'appeler de temps en temps ?

On peut rester amis quand même !

De toute évidence, je suis tombé sur un mauvais jour...

Je t'appelle pas pour t'espionner, c'est quoi, ça ?

Écoute, tout ce que je te demande, c'est de me donner des nouvelles de temps en temps, alors, si tu veux pas qu'on s'appelle, envoie-moi des courriels. Et si t'as besoin d'argent, il faut me le dire.

Bon, si tu le prends comme ça, on se reparlera quand tu seras « parlable ».

Il raccroche et sort de la cabine. Un temps. Il a l'air ennuyé. Il sort. Le rideau s'abaisse.

Promenade (1)

(Sous-titre : Jardin des Tuileries)

Trois troncs d'arbres aux diamètres différents. L'image d'une énorme pleine lune est projetée sur le rideau. Ambiance sonore d'un parc, la nuit. Frédéric entre, une laisse rétractable de couleur rouge dans une main et un petit sac en plastique dans l'autre. Au bout de la laisse s'agite la médaille d'un chien « invisible » qui court de tous côtés.

Fanny, va pas trop loin... Viens ici.

Il s'arrête à côté du plus gros arbre. Il sort de son sac une feuille de papier, trois petits pots de pilules et une tranche de pain qu'il dépose sur le cadre de scène. Tout en consultant la note, il sort une pilule de chacun des pots et les dépose sur la tranche de pain qu'il roule en boule.

Fanny, viens ici. Assis. Assis.

Il détache la chienne et lance la boule de pain.

Va chercher...

La chienne court vers la coulisse. Frédéric range la note, le sac et les pots de pilules dans ses poches. Il va vers le plus gros des arbres, touche l'écorce et pose une oreille sur le tronc. Puis il cherche Fanny du regard.

Fanny ! Fanny ! Ah merde ! Fanny !

La chienne revient.

Viens ici. Ici.

Frédéric attache la chienne et va vers le gros arbre.

Attends, va pas trop loin, c'est à mon tour de faire pipi.

Il se prépare à uriner. Apparaît la laisse d'un second chien « invisible » qui se précipite sur Fanny.

Fanny, calme-toi donc un petit peu, tu me fais faire pipi sur mes souliers.

Frédéric se retourne vers Fanny et aperçoit le chien en train de la monter.

Hey ! Hey ! Arrêtez ça ! Arrêtez ça !

Il essaie de les séparer. Il s'adresse à la coulisse.

Madame, tirez sur votre chien, s'il vous plaît. Pouvez-vous tirer sur votre chien ? Parlez-vous français ? The dog! Pull the dog!

Il repousse le chien.

Va-t'en ! Va-t'en, maudit chien laid !

Le chien s'enfuit. Fanny tente de le suivre.

Ici, toi ! Ici ! Reste ! Bon, regarde-moi...

Il examine la chienne et s'aperçoit qu'il est intervenu trop tard. Il sort.

La Dryade (2^e partie)

Voix de Frédéric.

À l'aube, alors que la lune pâlisait et que les nuages rougissaient, l'heure de l'accomplissement sonna. Des gens arrivèrent avec des pelles et des barres de fer. Ils creusèrent autour des racines de l'arbre, profondément, jusque tout en dessous.

Un des arbres tombe par terre dans un grand fracas.

L'arbre, avec ses racines, fut soulevé. Puis on le posa et l'attacha solidement sur une charrette tirée par des chevaux.

L'arbre est tiré dans la coulisse.

Il allait voyager, partir pour Paris et pousser là, dans la grande cité française, la ville des villes.

Les autres arbres disparaissent aussi dans la coulisse. Des images brouillées d'un film porno sadomasochiste sont projetées sur le rideau.

Peep-show (2)

Le rideau est levé sur les neuf cabines du peep-show dont les lumières rouges sont toutes allumées sauf celle de la cabine numéro 6. Bandes sonores de films pornos. Arnaud entre et s'adresse à la coulisse devant lui.

Je vous demande pardon... C'est bien ici le 96, Saint-Denis ?

Eh bien, dites donc...

Il y a des appartements à l'étage ?

Et comment on fait pour s'y rendre ?

Vous m'accompagnez, parce que c'est un coupe-gorge, par là, non ?

Frédéric Lapointe...

Non, non, c'est pas un black, ce serait plutôt le contraire, c'est un albinos...

Et d'habitude, il s'absente longtemps ?

Si c'est pour le chien, il est sûrement dans les environs...

Peep-show (2)

Écoutez, je l'attends quelques minutes : s'il arrive, il arrive, sinon, tant pis, je lui laisse une petite note que vous lui remettrez. Hein, on fait comme ça ?

Merci !

Arnaud traverse la scène, se poste juste à côté de la coulisse et regarde derrière le cadre de scène. Il en sort un fouet de cuir. Il l'examine et le remet à sa place. Il regarde à nouveau derrière le cadre et sort deux DVD. Il les regarde. Son téléphone portable sonne.

Oui, allo ?

Ah ! Justement, je vous cherchais, où êtes-vous ?

Bois de Vincennes... Nous sommes aux antipodes, mon ami. Je suis chez vous.

C'est plutôt étonnant, oui...

Eh bien, j'ai tenté de vous joindre sur votre portable toute la matinée, mais vous ne l'aviez pas ouvert. Il faut laisser votre portable ouvert, sinon comment voulez-vous que l'on communique ?

Qu'est-ce que c'est que ces histoires de bonne femme ? J'en ai un, portable, moi, depuis des années, et mon cerveau est parfaitement normal.

J'ai tenté de vous joindre parce que figurez-vous qu'il y a urgence. Hier soir, j'ai reçu un appel paniqué de mon homologue du Théâtre Royal de Copenhague, qui m'informait que les gens du English National Opera sont de passage au Danemark. Il en a profité pour les rencontrer. Il est un peu perplexe. Il dit qu'il sent la soupe chaude, il a l'impression que les Anglais veulent se retirer pour des raisons financières, mais également pour des raisons artistiques. Ils n'aiment pas le choix de *La Dryade*, ils auraient préféré quelque chose d'un petit peu plus connu, comme une *Petite Sirène*, ou un *Vilain Petit Canard*, vous voyez le genre... Et puis, ils ont l'impression qu'il

y a beaucoup trop de coproducteurs, que ça commence à ressembler de plus en plus à une espèce d'« euro pudding »... Alors, j'ai tenté de le rassurer. Je lui ai dit qu'il ne connaissait pas les Anglais, ils sont toujours un peu frileux quand vient le moment de s'asseoir à table, mais après deux bonnes bouteilles de bordeaux, ils sont les premiers à se rouler à poil sur la moquette... Je lui ai fortement conseillé de réunir tout ce beau monde dans un bon petit resto de Copenhague, mais le problème c'est que, demain soir, les Anglais ont une première de *Woyzeck*, ils doivent absolument être de retour sur Londres avant la fin de l'après-midi, et moi je pars ce soir pour Milan, je ne serai pas de retour à temps si ce meeting doit avoir lieu dans la matinée. J'ai donc pensé vous envoyer en émissaire. De toute façon, vous êtes celui qui, en ce moment, en sait le plus sur le projet, alors...

Il s'agit simplement pour vous d'aller faire un petit coucou à Copenhague, de défendre le choix de *La Dryade*, de leur exposer votre vision, de les charmer un peu avec votre accent canadien et le tour est joué !

Mais j'ai entièrement confiance en vous. Qu'est-ce que c'est que ces histoires ?

Il sort un papier d'une poche de son manteau.

Tout est arrangé. Un billet électronique vous attend demain matin au comptoir d'Air France. Votre place est confirmée sur le vol de 7 h 15, vous arrivez à Copenhague à 9 h 10. Une voiture vous attend pour vous conduire au Théâtre Royal. Il y aura un petit déjeuner, une petite visite des lieux; ensuite, on s'assoit bien gentiment autour d'une table et on discute. Après, s'il vous reste un peu de temps devant vous, vous pouvez toujours faire un saut au Musée Andersen, qui est à deux pas et dont on dit beaucoup de bien. Ensuite, on vous ramène à l'aéroport, votre place est confirmée sur le vol de 15 h 40, vous arrivez à Paris à 17 h 50, et c'est comme si vous n'étiez jamais parti !

Mais non, ça va très bien se passer, vous allez voir. Je vous souhaite un bon voyage. Bonne chance ! Faites-nous honneur ! Et n'oubliez pas de me rappeler à votre retour ! Allez ! Au revoir !

Il range son téléphone, se dirige vers la coulisse opposée en emportant les DVD et sort un billet de son porte-monnaie.

Vous pouvez me remettre la monnaie en petits jetons pour les cabines ?

On lui remet les DVD dans un sac ainsi que des jetons. Il entre dans la cabine numéro 6, dont la lumière s'allume. Le rideau s'abaisse. Projection d'images d'un film porno sadomasochiste.

Réunion

(Sous-titre : *Det Kongelige Teater København*)



Frédéric est assis sur un chariot qui est tiré d'un côté à l'autre de la scène, au milieu du sol. Le long de son trajet, il dépose cinq verres à égale distance les uns des autres sur le cadre de scène.

Tout le monde est arrivé ? Oui ? Je peux commencer ?

Pas de problème. Tout d'abord, bonjour tout le monde. Je m'appelle Frédéric Lapointe. Je suis de Montréal, mais je suis pas ici ce matin pour représenter la part canadienne de la coproduction. Je suis plutôt ici pour remplacer monsieur de la Guimbretière qui est retenu à Milan pour affaires. D'ailleurs, il vous envoie ses salutations et il m'a demandé de venir vous expliquer...

Pardon ?

My English is so so... Non, non, je peux essayer.

OK. Mister de la Guimbretière say to me... to come here to explicate my vision, so I explicate. OK. Ben là, il faut leur expliquer qu'il y a rien sur papier encore, donc on peut pas...

There's nothing on the paper encore because is very early in the processus but is cogiting! Alors, mon premier commentaire is that

je suis un peu surpris que vous vouliez que ce soit pour une voix seulement... because there's many personnages, you know...

Non, ce sont pas tous des êtres humains, mais chez Andersen, les animaux qui parlent, c'est important.

So, l'idée, c'est pas de rajouter des chanteurs. Mais je me disais qu'on pourrait peut-être engager un acteur, mature acteur, qui pourrait... he can do the rôle of Andersen, and he can agir as un narrateur pour les enfants. And if we get a good imitateur, he can do the voices of all the talking animals...

Non, ça serait pas de vrais animaux. It would be... the puppets.

Non, non, pas nécessairement des grosses puppets, ça peut être des petites puppets...

Ben, il y en a quelques-unes. There's the puppet of the hirondelle...

Hirondelle... Hirondelle ?

Je suis désolé, I don't understand... Why you want me to swallow? Because you don't hear me?

Ah ! c'est ça : swallow, c'est hirondelle !

Non, non, c'est juste parce que when I'm nervous, comme en ce moment, I forget to swallow ma salive and the people don't hear me and I have to drink the water...

Il boit une gorgée d'eau.

OK, so there is the puppet of the swallow mais, après ça, the Dryad come out of the tree and she visit les égouts de Paris... Paris sewer...

And when she visit the Paris sewer, she meet the rat. And the rat have a long monologue because he is nostalgique of the période

romantic because in the période moderne there's no place for the
because it is too clean and... He is nostalgique of la peste and les
brigands... After, the Dryad, she go to the Exposition universelle...
And she visit the pavilions...

Ben... des pavillons...

Non, pas des drapeaux, des pavillons : pavillon de la France...
pavillon du Danemark...

Non, il y avait pas de pavillon du Canada parce que 1867,
c'est la première année du Canada... And after, she go to the grand
aquarium des mers and there, she has the dialogue with the puppet
of the barbotte. There's also the puppet of the turbot... Mais il y a
aussi le grand... Celui qui est...

Il fait de grands mouvements avec ses bras.

Non, pas the monkey... is... une pieuvre...

Octopus, c'est ça, octopus.

Il boit.

Ben là, s'il y a pas de budget pour les marionnettes, on est baisé.

I say if there's no budget... No budget, no puppet...

Non, c'est pas important... On s'en fout des puppets... C'est
pas grave, ça peut être des jeux d'ombres. Or it can be just the voice
of the acteur.

Ben là, s'il y a pas de budget pour un acteur non plus...

Je dois vous avouer que je me sens un peu peinturé dans le
coin, comme on dit chez nous : je pensais pas qu'on allait parler de
production aujourd'hui...

I said I feel a bit paint in the corner because you want to discuss
de la mise en scène and de production... Moi, je suis pas le metteur

en scène, je suis le librettiste. Je pensais qu'on parlerait des problèmes
d'adaptation et des solutions dramaturgiques, you know. Et du thème.
What is the message we want to say to the children with *La Dryade*?

Yes, but you read *The Dryad*? Oui, mais, est-ce que vous l'avez
lu? Did you read it?

OK, you don't read, mais vous, vous l'avez lu? Non? Ben, s'il
y a personne qui l'a lu...

OK, OK... Ben, you should read, because *The Dryad* is presque
un conte érotique : une jeune nymphe vierge who come out of a tree
to go Paris to feel, smell, and taste... It's un conte very... sensuel...
It's like a métaphore for Andersen, who want to come out of the
closet and go to Paris to have sex with the boys and the girls and
tout ce qui bouge...

Oui, je sais, he never had sex in his life, but he had a lot of sex
dans sa tête, because he did a lot of... plaisir solitaire... five finger
solo?

Non, j'invente pas ça... In the journal personnel, il y a des traces
partout.

Non, non, des traces écrites... And he write : today, I do it and
it's good and today, not so good and I do it again... Because, selon
Andersen, la masturbation and storytelling, ça produit le même effet
chez les enfants : it développe their imagination and it help them to
go to sleep faster.

Il boit.

Non, we don't say to the children is OK to masturbate. C'est
pas ça que je dis.

Non, je comprends vos réticences. Plaisir solitaire is a very
delicate sujet... So maybe I should send you a "premier jet" and
you can...

Non, un premier jet... une première ébauche...

First draft, c'est ça. I send you first draft. I write it in the French and we translate in the English so you can see my intentions are very... kosher.

Alors on fait comme ça ? Ils auraient besoin de ça pour quand ?

Two weeks?

Ben là, deux semaines c'est un peu court ! Ça va être un petit premier jet... Non, non, it's OK. If it's important to reassure you...

So... it's my vision. I want to say is very important to me the project. I'm very happy to participate because it's first time opera, so I'm very excited.

So... Is there the questions?

Il boit. Le chariot est tiré vers la coulisse. Frédéric ramasse les verres.

Odense

(Sous-titre : Musée H. C. Andersen)



Le rideau est levé. Dans l'écran, une installation de valises et d'objets ayant appartenu à Andersen.

On entend une voix féminine enregistrée, au fort accent danois.

Commentaire numéro 7 : Les valises d'Andersen.

Hans Christian Andersen nourrissait une réelle passion pour les voyages. À partir de 1832 et jusqu'à la fin de sa vie, il a effectué une cinquantaine de déplacements, séjournant dans la plupart des grandes villes européennes. À l'époque d'Andersen, les trains roulaient à une vingtaine de kilomètres à l'heure. Cela nous paraît aujourd'hui d'une extrême lenteur, mais en ce temps-là, c'était considéré comme très rapide.

Fait à noter, il était terrorisé à l'idée qu'un incendie puisse éclater dans l'hôtel où il séjournerait, et il emportait toujours une corde dans ses bagages pour le cas où il aurait à quitter sa chambre par une fenêtre.

Commentaire numéro 8 : Jenny Lind.

Musique. Un mannequin de couturière, vêtu d'une robe du XIX^e siècle, apparaît.

En septembre 1843, Andersen fait la connaissance de Jenny Lind, une jeune cantatrice suédoise qui était surnommée le Rossignol du Nord.

Andersen, même chevelure que Frédéric mais habillé de vêtements d'époque, gants, redingote et haut-de-forme, entre du côté opposé et vient à la rencontre du mannequin.

Il a éprouvé pour Jenny Lind un vif sentiment amoureux, mais, comme toutes les femmes dont il s'est épris, elle était déjà fiancée et ne lui rendait pas son amour. Ils ont de nombreuses affinités; leur relation sera intense, mais restera platonique.

Au rythme de la valse, Andersen et Jenny effectuent un chassé-croisé pendant lequel l'homme retire son chapeau et sa redingote et déshabille peu à peu la femme. Puis, alors qu'il tente d'enlacer le mannequin dévêtu, celui-ci se dérobe et disparaît en coulisse.

Speed

(Sous-titre : Train København Köln)

L'acteur grimpe dans l'écran et remet le veston de cuir de Frédéric. Ambiance sonore de train en marche. Projection d'images en perspective d'un paysage qui défile, lentement d'abord puis de plus en plus vite. Frédéric s'assoit sur les valises, sort un carnet de son sac et commence à écrire. Il s'arrête, regarde sa montre et compose un numéro sur son portable.

Oui, bonjour, Rachid ?

Excuse-moi de te déranger, c'est Frédéric à l'appareil.

Écoute, je me demandais si c'était possible pour toi de garder Fanny un petit peu plus longtemps que prévu... C'est parce que, figure-toi donc, il y a une grève des contrôleurs aériens qui a été déclenchée en France à midi aujourd'hui et j'ai été obligé de prendre le train. Je suis quelque part entre Copenhague et Hambourg, je devrais arriver tard en soirée à Cologne mais, malheureusement, il y a pas de TGV pour Paris avant demain matin. Je serai pas à la maison avant midi.

Non, je passerai pas la nuit dans la gare de Cologne... Je vais me trouver un bar ou une discothèque... Inquiète-toi pas pour moi, inquiète-toi pour Fanny plutôt. Assure-toi qu'elle a de l'eau, un peu de

nourriture, puis il faudrait que tu lui donnes ses médicaments aussi...
Elle a trois bouteilles de pilules, avec une petite note explicative...

Ben, c'est ça, le problème, je sais pas où je les ai mises. Probablement sur le comptoir de cuisine. Sinon, va voir dans la salle de bains...

Qui ça ? C'est qui, ces gens-là ?

Écoute, j'entends mal, le signal est mauvais...

Des dealers de quoi ? Des dealers de drogue ?

Oui, mais, est-ce que tu leur as dit que Didier est au Canada en ce moment ?

Ah non ! Rachid, écoute, je commencerai pas à payer pour les dettes de drogue de Didier parce que les gars font des menaces !

S'ils reviennent, dis-leur que je vais leur parler demain quand je vais arriver. Ils me font pas peur, moi.

Oui, oui, je vais leur parler. T'inquiète pas. Bon, je vais te laisser, le train gagne de la vitesse et le signal commence à faiblir.

Je suis vraiment désolé de t'imposer ça, pauvre Rachid... Rachid ?
Rachid ?

En rangeant son téléphone dans son veston, il met la main sur les pots de pilules, qu'il sort de sa poche avec une mine exaspérée. Il les examine attentivement. Il ouvre l'un des pots et en tire une pilule qu'il avale. Musique techno. Il se remet à écrire dans son carnet tout en scandant le rythme. Le paysage défile de plus en plus vite, se transformant bientôt en images psychédéliques pendant que le volume de la musique augmente. Frédéric chante :

*It doesn't mean much
It doesn't mean anything at all
The life I left-behind me is a cold one
I've crossed the last line
From where I can't return*

*Where every step I took in faith
Betrayed me
And led me from my home
And sweet, sweet surrender
Is all that I can give*

*Sur un accent musical, Frédéric saute en bas du dispositif, traverse le cadre de scène et danse à la lumière saccadée d'un stroboscope. Noir.
Le rideau s'abaisse.*

La Dryade (3^e partie)

Projection de l'image d'une rue parisienne à l'aube. Ambiance sonore. La marionnette d'un cheval tirant une charrette dans laquelle est placé le petit marronnier s'avance latéralement sur la scène. On entend la voix de Frédéric.

« Où commence Paris et quand y serai-je ? » se demandait la dryade. Le fourmillement humain augmentait, le vacarme et l'agitation augmentaient, les voitures et les piétons se suivaient et, partout, boutique après boutique, musique, chansons, cris, conversations. La dryade était en plein Paris.

La marionnette s'immobilise.

Le chariot s'arrêta sur une place plantée d'arbres, entourée de hautes maisons où chaque fenêtre ouvrait sur un balcon. Les gens regardaient le jeune marronnier qu'on allait planter à la place de l'arbre mort, arraché, qui gisait sur le sol.

Le marronnier est soulevé et placé à la verticale derrière la charrette.

La dryade sentit qu'on soulevait son arbre et qu'on le mettait à sa future place. On cacha sous terre les racines de l'arbre, du gazon

La Dryade (3^e partie)

frais fut déposé par-dessus. L'arbre mort, tué par l'odeur du gaz, les vapeurs et l'air étouffant de la ville, fut mis sur le chariot et emporté.

Le cheval et la charrette sortent.

« Je suis heureuse, disait la dryade, et pourtant, je ne peux exprimer ce que je ressens ! Tout est comme je le pensais, et pourtant, pas comme je le pensais ! » Les maisons étaient si hautes, si proches. « Si seulement, pensait la dryade, ces maisons voulaient bien se déplacer, pour que je puisse voir Paris... » Les maisons ne se déplaçaient pas.

L'image s'assombrit. Les réverbères s'allument. On entend le chant des grillons.

Les réverbères s'allumèrent. Les lampes brillaient dans les boutiques, éclairaient les branches de l'arbre ; on eût dit un soleil d'été. Tout autour, c'était vacarme et mélodies, couleurs et lumières. La dryade ressentit une joie enivrante. « Quel bonheur, quelle merveille ! Je suis à Paris ! »

L'image passe de la nuit au jour, puis du jour à la nuit et ainsi de suite.

La journée et la nuit suivantes, ce fut encore le même spectacle, la même circulation, la même vie, changeante et pourtant toujours la même. « Maintenant, je connais tous les arbres, toutes les fleurs, ici, sur la place ! Je connais chaque maison, chaque balcon, chaque boutique. Où sont les arcs de triomphe, les grands boulevards et la fameuse merveille du monde ? Je ne vois rien de tout cela ! Où est donc tout ce dont j'ai entendu parler, tout ce qui m'a attirée ici ? Il faut que je fasse partie des vivants ! »

Le soupir de la dryade devint une prière. « Prenez les années que j'ai à vivre, donnez-moi la moitié de la vie d'un éphémère ! Délivrez-moi de ma prison, donnez-moi un court moment de vie humaine, rien

que cette nuit, s'il le faut, et puis punissez-moi ensuite de mon ardeur et de mon audace, de mon désir de vivre ! Laissez-moi sortir ! »

Le marronnier s'agite. On entend une bourrasque de vent.

Il y eut soudain un bruissement dans l'arbre, toutes les feuilles tremblèrent, comme si du feu les traversait. Une rafale passa sur la cime de l'arbre et au milieu de cette cime s'éleva une silhouette de femme, la dryade en personne.

Une petite marionnette habillée d'une robe verte s'élève au-dessus du marronnier puis se pose à son pied. Noir.

Psycho canine

(Sous-titre : Institut de psychologie canine de Paris)

Le rideau est levé. Frédéric est assis dans un fauteuil placé dans l'écran, face au public, la laisse de Fanny dans les mains. Il fait mine de caresser la chienne à côté de lui.

Je dois vous avouer que j'ai jamais fait ça, moi, de la psycho canine... Donc je sais pas trop comment on procède. Comment ça fonctionne habituellement avec Didier ? Je veux dire, vous posez des questions à la chienne puis c'est lui qui répond ou c'est dans l'autre sens ?

Non, non, je tourne pas ça en dérision, c'est juste que je sais pas quoi dire...

Ben, parce que c'est pas mon chien, alors je peux pas vraiment comparer avec des comportements antérieurs... Puis, de toute façon, elle me paraît pas être une chienne qui a des problèmes d'ordre psychologique, elle aime jouer, elle mange avec appétit, elle est affectueuse...

Non, elle est pas stressée du tout.

Ah, moi, ça ? Mon Dieu, pourquoi ? J'ai l'air stressé ou...

Ben, peut-être un petit peu, oui... Mais c'est circonstanciel parce que je suis plutôt d'humeur égale, habituellement.

Ben, je sais pas c'est quoi, j'imagine que c'est le dépaysement... Je suis pas de Paris.

Oui, ça s'entend.

Ben, Paris, c'est beau quand on visite, mais quand on y travaille, c'est un peu plus stressant. Pis je travaille dans un milieu qui est pas le mien. Je travaille pour l'Opéra de Paris.

Oui, moi, je viens du milieu du rock'n'roll et de la musique populaire, donc... C'est plus facile, moins protocolaire, c'est moins hiérarchisé. Là, il y a quelques jours, j'ai remis le premier jet d'un livret qu'on m'a commandé, donc je suis un peu dans l'expectative. Mais je me dis : pas de nouvelles, bonnes nouvelles !

Je sais pas pourquoi j'ai dit oui à ça... Peut-être parce que ça se refusait pas, une offre comme ça. C'est très prestigieux, ça se place bien dans une conversation, dire qu'on a travaillé à l'Opéra de Paris. Peut-être pas ici, mais à Montréal, ça produit son effet.

Mais aussi... J'en avais marre de faire de la poésie minute, j'avais envie de participer à quelque chose d'important, quelque chose de grand, de plus riche, quelque chose qui allait rester. Mais là, pourquoi vous voulez savoir ce genre de détails ? Vous avez peur que je communique mon stress à la chienne ou...

Parce que j'ai plutôt l'impression du contraire; c'est plutôt elle qui me communique son calme. Surtout la semaine dernière, j'ai passé des journées entières à écrire enfermé dans une chambre... Heureusement qu'elle demande la porte trois fois par jour, ça me permet de faire de longues promenades. Ça fait juste trois semaines que je suis à Paris et je connais tous les espaces verts, pour ne pas dire chaque arbre.

Et puis le soir, elle saute sur le lit. Je ne sais pas si c'est ce qu'elle faisait avec Didier, et comme je veux pas trop la contrarier, je la laisse dormir avec moi.

Ben, elle me lèche un peu et moi, je la caresse...

Oui, je la caresse. Je la caresse... comme on caresse un chien, je veux dire ! Où est-ce que vous voulez en venir exactement ?

Une carence affective de sa part ou de la mienne ?

Ben, je sais pas... Il y a peut-être un petit peu de ça, oui.

Ben, parce que je viens de sortir d'une relation et ça fait juste deux mois, alors c'est sûr que j'ai pas vraiment l'habitude de dormir seul. C'est peut-être un vieux réflexe... Peut-être que c'est ça, je sais pas.

Non, c'était une très bonne relation, c'était vraiment...

Ça a duré seize ans, donc ça devait être... C'est juste que ça s'est terminé de façon un petit peu abrupte. La relation s'est détériorée un peu vers la fin.

Pour toutes sortes de raisons qui sont pas vraiment intéressantes...

Ben, travailler dans le même milieu, aussi, c'est jamais très bon. C'est difficile pour le couple, ça.

Oui, c'est une chanteuse populaire... En fait, elle est plus chanteuse que populaire ! C'est un peu ça, le problème : elle, sa carrière a jamais vraiment levé; moi, ma carrière a levé assez rapidement. Donc, avec le temps, elle est devenue dépendante financièrement. Mais je la comprends. Elle approche les quarante ans, elle a envie de se prouver qu'elle est capable de faire les choses par elle-même, pis c'est correct. Je me dis que ça va lui passer et qu'elle va revenir..

Évidemment, elle, elle vous donnerait d'autres raisons. Parce qu'elle veut élever une famille, et moi, ça m'intéresse pas, alors...

Parce que j'aime pas ça, les enfants.

J'aime pas ça parce que j'aime pas ça, c'est tout.

Non, c'est pas parce que je veux éviter le sujet, c'est juste que je vois pas le rapport que ça peut avoir avec l'équilibre mental de Fanny.

Non, c'est juste que, là, je trouve qu'on bifurque beaucoup. Je pensais qu'on allait parler plus du chien.

Ben, parlons-en !

Non, c'est pas ce que j'ai dit. J'ai dit qu'elle m'apparaît pas comme une chienne qui a besoin d'aide d'ordre psychologique, mais elle a peut-être d'autres sortes de problèmes dont on pourrait peut-être discuter...

Ben, la dépendance aux médicaments, par exemple. C'est une chose qui me préoccupe un peu. En fait, c'est Didier, le problème. J'ai comme l'impression qu'il projette ses propres problèmes de dépendance sur sa chienne et puis je trouve ça malsain de faire ça.

C'est épouvantable, toutes les cochonneries qu'il faut que je lui donne en une journée. Je lui donne un demi-Valium avant qu'elle se couche et l'autre moitié le lendemain matin quand je vais la promener, mais il faut que j'espace ça un peu, parce qu'entre-temps, il faut que je lui fasse avaler du phénobarbital, pour son épilepsie. Et là, si je sens que ça l'aplatit trop, je dois lui donner une espèce de Ritalin pour chien. Mais si vous voulez mon avis, ça ressemble plus à de l'ecstasy...

Ben, il y a de quoi être préoccupé : elle prend plus de médicaments qu'Elvis Presley à la fin de sa vie ! Je vais la retrouver en surdose !

Oui, mais, est-ce que c'est vous qui lui prescrivez tout ça, ou si c'est son vétérinaire ?

C'est vous ?

Non, je suis pas d'accord.

Il faut avoir de la compassion, peut-être, mais c'est pas une raison pour leur passer toute notre cochonnerie. D'ailleurs, je trouve ça un peu douteux, cette tendance qu'ont les gens de traiter leurs animaux de compagnie comme s'ils étaient des enfants et leurs enfants comme s'ils étaient des animaux de compagnie.

Non, c'est vrai. L'autre jour, dans le métro, j'ai vu une mère gifler sa petite fille de cinq ans devant tout le monde et personne a réagi ! Moi, j'étais horrifié. C'est normal, on donne des coups, on engueule, on y va et c'est comme ça ! Ça peut bien faire des sociétés agressives...

Non, j'aime pas les enfants, mais c'est pas une raison pour les frapper.

Non, je serais incapable de lever la main sur un enfant, jamais.

De toute façon, je le saurai jamais parce que j'aurai jamais d'enfant. La question est réglée.

Vous êtes vraiment tenace.

Bon, d'accord, je vais vous le dire. Vous aimerez peut-être pas la réponse, mais tant pis. Moi, les enfants, je trouve pas ça inoffensif. Je les trouve méchants, cruels... J'ai été victime de leur méchanceté et de leur cruauté toute ma vie. Maintenant, je suis assez vieux pour me défendre, mais j'ai pas envie de m'entourer de marmots à qui il faut expliquer que c'est pas bien d'être raciste, que c'est pas correct de rire des infirmes, qu'il faut être tolérant... Ça me déprime de penser que, bientôt, j'ai une première où je serai entouré d'enfants qui, évidemment, vont me choisir comme leur tête de Turc et qui vont m'appeler l'albinos, l'ectoplasme, le fantôme de l'opéra...

C'est quand même incroyable. Je suis capable de faire face à des *dealers* de drogue baraqués comme ça, sans broncher, et un enfant se moque de ma condition, je perds tous mes moyens.

C'est sûr que je lui ai tout expliqué, à Marie, de long en large, mais elle peut pas me comprendre, elle est pas à ma place. Et moi, je suis pas à sa place, donc je peux pas comprendre quand elle dit qu'elle veut avoir un enfant pour des raisons de femme.

Elle dit que ça va achever d'épanouir son corps, que ça va ouvrir sa voix et que sa carrière va lever... C'est bien connu ça, hein ? Quand on a des enfants, notre carrière monte en flèche ! Elle s'était tellement

convaincue de ça qu'elle en oubliait de prendre la pilule, mais elle voulait pas de la pilule du lendemain parce qu'elle disait que ça marchait pas. Elle voulait pas prendre de précautions non plus. Alors, moi, j'ai décidé que je me ferais pas piéger, donc je suis allé me faire vasectomiser. Évidemment, j'aurais dû lui en parler avant...

Bon, ça a eu pour effet de mettre un terme à la relation... puis ça me tue.

Bon. La demi-heure, est-ce qu'on est obligé de l'utiliser toute ou bien, si on sent que l'animal en a assez, on peut comme...

Il fait un signe de la main.

Bon. Est-ce que je peux poser des questions, moi aussi ?

Quel âge avez-vous ?

Non, je vous drague pas. Vous êtes une professionnelle, vous devriez être capable de répondre...

Bon, d'accord, si vous voulez pas jouer le jeu, je vais deviner. Vous êtes dans la jeune cinquantaine.

Bon. La mi-quarantaine. Désolé.

Non, non, c'est les lunettes... Bon, est-ce que vous avez des enfants ?

Non ? Bon. Est-ce que vous vous sentez moins femme parce que vous êtes dans la jeune quarantaine et que vous avez jamais eu d'enfant ?

Ah, mon Dieu ! Quelle indiscretion, c'est épouvantable ! Quelle question indiscrète, c'est effrayant ! On peut étaler ma vie sexuelle et ma vie intime de long en large, ça, c'est pas indiscret ! Vous savez ce que vous êtes ? Vous êtes une manipulatrice ! Vous manipulez les pauvres gens qui ont des problèmes psychologiques, qui sont incapables de se l'avouer et qui se sentent obligés de passer par leur

chien pour avoir de l'aide d'une pseudo-psychologue canine qui a probablement même pas ses diplômes et qui fait ce qu'on appelle de la psychologie sauvage !

Je suis désolé, c'est sorti tout seul. Je sais pas ce qui m'a pris.

Non, je vous le dis, j'ai jamais fait ça. Je suis vraiment étonné. Vous êtes bonne, finalement.

C'est vrai, de toute évidence, vous avez réussi à me déstabiliser. Vous avez réveillé en moi un vieux système de défense que j'ai développé quand j'étais enfant.

Pas bébé, mais enfant... Quand j'ai commencé à aller à l'école et que j'ai compris que j'étais différent des autres...

Non, ça, c'est plus tard, quand ma mère m'a fait comprendre que si je voulais vraiment essayer de...

Musique. Le rideau s'abaisse.

Backstage

Projection de l'image de la salle du Palais Garnier. Arnaud entre en s'adressant à la coulisse devant lui.

Bon. Dès que les gens du Metropolitan Opera arrivent, je veux qu'ils entrent par le débarcadère, qu'ils passent ici, dans les coulisses, et vous les emmenez ensuite sur le plateau. Je veux absolument qu'ils voient l'arrière du décor, qu'ils voient le genre de miracles qu'on arrive à faire avec le peu d'argent qu'on nous donne. Ensuite, il faut les conduire dans le petit salon. Vous les faites patienter un peu, le temps qu'on fasse entrer les enfants dans la salle. Il faut ensuite les accompagner à leurs sièges. Il faut les asseoir pas trop à l'arrière parce qu'ils ne verront rien, et pas trop à l'avant parce que là, ce sont les enfants qui ne verront rien, qui vont se mettre à siffler, à leur lancer des petites boulettes de papier et c'est exactement le genre d'incident qu'il faut éviter à tout prix. Bon. Je sors une petite heure pour casser la croûte et me concentrer un peu et à mon retour, je veux que tout soit nickel. Allez !

Il s'apprête à sortir. Son portable sonne.

Oui, allo !

Ah, Nigel, how are you doing?

Backstage

How are things in London?

Good, good!

No, no, I could not be in Copenhagen because I was in Milan. I was negotiating with Fontana at the Scala. They want to postpone the coproduction of the *Ring* for 2012, 13, 14.

Yes, Fontana is afraid that before that, Placido might not be available. But I'm afraid that if we keep postponing, Placido might not be alive by then!

So tell me, Nigel, how was the meeting in Copenhagen?

Good! And what did you think of our albinos from Canada?

Ah bon ? Mais c'est une catastrophe !

Ah non, ah non, ah non ! Did you remind him that it is for the children? I mean...

Yes, I know it's for the preadolescents but it's not a reason to do a thing à la mords-moi-le-noeud-mon-cul-sur-la-commode !

No, listen : if you have a bad feeling, we get rid of him. I trust your artistic judgment, so if you don't like him, we zap him.

Yes, I know, I'm usually not so rapide sur la gâchette, but maybe this morning, it's a bit different because we might have a good sense solution to our budgetary problem with the Opéra de Montréal.

Yes, the people from New York showed up this morning unannounced because they want some invitations for the opening of *La Bohème*. So I sent them across the street to have breakfast with my assistant and when she innocently mentioned that we were working together on an Andersen project, they looked back at her with big bad bedroom eyes...

I don't know if they are serious or not, but according to my assistant, they sounded very interested.

Yes, but it would be a good opportunity to get rid of Opéra de Montréal et, du coup, of the albinos. I'm sure we can find a better writer in New York. I'm sure we can even get somebody from Broadway.

Yes, we had agreed on a certain amount but it was in Canadian dollars, so I just call them back and say that there was a malentendu, that it was in American dollars and they will never be able to afford it.

No, no, we do that all the time with the Canadians.

But Nigel, don't get excited too early. We have to continue as is, at least, for a couple of weeks because we have to let the American go back to New York and make their decision. You know how long that can be...

So don't speak about this to anybody. We will continue to work as if nothing has changed. And when it's time to make the move, we make the move.

Listen, I have to go. So I'll call you back in a few hours to give you a first impression. Take care and give my love to Betty. Au revoir!

Il sort.

Peep-show (3)

Le rideau est levé. Les neuf cabines du peep-show, vues de l'intérieur. Dans chacune d'elles, un siège de plastique orange placé latéralement. Arnaud entre dans la sixième cabine. Il dépose sa mallette, retire son manteau qu'il accroche sur la porte, sort ses papiers-mouchoirs et insère des jetons dans l'appareil vidéo. Bande sonore d'un film porno. Il s'assoit, détache sa ceinture et commence à se caresser. Son portable sonne. Il a un mouvement d'impatience puis il sort l'appareil de la poche de son manteau.

Oui, allo ?

Yseult ?

Mais qu'est-ce qui se passe, ma puce, pourquoi pleures-tu ? Tu es malade ?

Oui, mais cesse de pleurer et dis à papa ce qui se passe.

Eh bien, si maman n'est pas passée te prendre, c'est qu'il n'est que midi, ma puce ! Normalement, c'est à seize heures qu'elle passe te prendre...

Ah ! Eh bien, peut-être que maman a oublié que c'est Jeudi saint. Tu as tenté de la joindre sur son portable ?

Ah ça, c'est bizarre...

Bon, écoute, où es-tu ? Tu es devant ton école ?

Bon, retourne à l'intérieur de l'école, reste avec ta surveillante et papa va tenter de joindre maman.

Parce que je ne veux pas que tu attrapes la crève. Tu viens tout juste de te remettre d'une varicelle, je veux que tu sois en forme pour aller à Eurodisney lundi prochain.

Si maman ne peut pas y aller, papa ira.

Mais cesse de pleurer, ma puce ! Mais qu'est-ce que c'est que ces gros sanglots ?

Je te fais un gros bisou ! Papa te fait un bisou. Tu me fais un bisou ? Allez, à tout de suite.

Il termine l'appel puis compose un numéro.

Oui, bonjour, Romain ? C'est Arnaud.

Brigitte est chez toi ?

Écoute, Romain, entre gitans, on ne va tout de même pas se faire les cartes ! Donc, tu ne me racontes pas d'histoires et tu me passes ma femme.

Un temps.

Oui, Brigitte, écoute : je ne t'appelle pas pour t'embêter, je t'appelle pour te dire que je viens de recevoir un appel d'Yseult en larmes, elle était complètement paniquée, nous sommes Jeudi saint, tu devais passer la prendre à midi...

Qu'est-ce que tu as fait de ta bagnole ?

Alors, comment tu as fait pour te rendre aux Buttes-Chaumont ?

Ah ! Parce qu'en plus, il est passé te prendre à la maison ! Eh bien, vous êtes culottés, tous les deux !

Non, c'est impossible, je reçois des gens de New York, moi, cet après-midi.

Et moi, tu crois peut-être que ça m'amuse de savoir que ma petite fille de huit ans attend sous la pluie battante pendant que sa mère se fait culbuter par mon meilleur ami ?

Ce n'est pas ce dont on avait convenu ! Tu devais passer rue du Faubourg Saint-Honoré choisir une robe pour la première de *La Bohème*.

Ah non ! Tu ne vas pas encore me faire le coup, tu m'entends ?

Eh bien, parce que c'est important, figure-toi ! La femme du directeur général va encore me demander si tu existes !

Bon d'accord, j'y vais ! Mais ça ne va pas en rester là, tu m'entends ? Ça ne va pas en rester là !

Il termine l'appel, reboutonne son pantalon, remet son manteau et replace sa cravate tout en ne quittant pas l'écran vidéo des yeux. Il se rassoit et commence à se caresser à nouveau. La projection s'arrête brusquement. Il sort d'autres jetons de sa poche, puis regarde sa montre. Il hésite, puis se lève et quitte la cabine.

Rachid ouvre la porte de la cabine et y passe la vadrouille. Il referme la porte. Les cabines disparaissent en coulisse.

Café Internet

Le rideau est levé. Projection d'un @ sur l'écran, dans lequel sont placés six ordinateurs, une chaise de plastique orange faisant face à chacun. Ambiance sonore de bistro. Frédéric entre et s'assoit sur une des chaises, dos au public. Il tape sur le clavier de l'ordinateur. Un gros plan en direct de son visage est projeté sur l'écran, se superposant à l'image d'un site de courrier électronique. Il tape son adresse et son mot de passe. Il a un nouveau message, qu'il ouvre.

Bonjour Frédéric,
Juste un petit mot pour te dire qu'ici à Montréal la cure se passe mieux que je ne l'espérais. J'ai eu la chance de rencontrer Marie hier. Elle est passée chercher le reste de ses affaires. Nous avons bavardé un peu et elle m'a parlé de toi. Je la crois encore éprise. C'est vraiment une femme formidable. Tu as beaucoup de chance.
Didier

Frédéric tape :

Didier,
Tes dealers veulent être payés. Cette fois-ci, ils menacent de casser la baraque. Que faire ?
Fred

Café Internet

P.-S. — Je reviens de chez le vétérinaire. Fanny est en pleine forme, mais...

Il efface les derniers mots et tape à nouveau :

en bonne forme, mais...

Il efface encore et tape :

en forme, mais...

Il efface une autre fois et tape :

enceinte.

Il envoie le message. Son visage disparaît de l'écran. Il se lève et sort. Le rideau s'abaisse.

L'Ombre

Une petite table de chevet surmontée d'une lampe allumée. Arnaud entre.

Qu'est-ce qui se passe, ma puce ? Tu ne dors pas ?

C'est la télévision de maman qui t'empêche de dormir ?

Tu as soif, peut-être ? Tu veux que je t'apporte un verre d'eau ?
Non ?

Je sais que tu n'as pas d'école demain, mais il faut dormir, ma puce.

Il s'assoit sous la lampe.

Tu veux peut-être que papa te raconte une histoire ?

Il sort un gros livre.

Qu'est-ce que tu veux entendre ?

Ah non ! Pas « L'Ombre » !

Parce que si je te raconte « L'Ombre », tu ne vas pas dormir.

L'Ombre

Bon, d'accord ! Alors, tant pis ! Si, après, tu as peur, ce sera ta faute.

Alors... C'est l'histoire d'un homme savant qui venait des pays du nord et qui décida un jour d'aller visiter un pays du sud, où il faisait tellement chaud qu'il devait passer toute la journée dans sa chambre, portes et volets fermés. Il n'y avait que le soir, quand le soleil était couché, qu'il pouvait ouvrir les volets, respirer l'air frais et écouter les bruits de la ville qui renaissait.

Ambiance sonore.

Il y avait une maison juste en face de l'auberge où il logeait. C'était une assez belle maison, avec un grand balcon sur lequel il y avait des pots de fleurs. Mais on n'y voyait jamais personne. Pourtant, le soir venu, la porte du balcon était entrebâillée, et elle laissait s'échapper une douce musique, si belle qu'elle le faisait rêver.

Musique.

Alors, il se demandait : « Mais qui peut bien habiter cette maison ? » Un soir, alors qu'il voulait écrire dans sa chambre, il demanda qu'on lui apporte de la lumière.

Il retire l'abat-jour, place la lampe sur le cadre de scène et se tourne vers le public. Son ombre se projette sur le rideau derrière lui.

Alors qu'il écrivait, il remarqua que son ombre se projetait par la fenêtre sur le mur de la maison d'en face. Pour plaisanter, il dit à son ombre : « Pourquoi ne te rends-tu pas utile, ne te glisses-tu pas le long du mur et n'entres-tu pas par l'entrebâillement de la porte du balcon ? Va à l'intérieur. Va voir qui habite là et reviens me dire ce que tu y as vu. »

Il saisit la lampe et, en la faisant bouger devant lui, il fait bouger son ombre sur le rideau.

À sa grande surprise, son ombre se glissa le long du mur, entra par l'entrebâillement de la porte du balcon et disparut à l'intérieur de la maison.

Il place la lampe au-dessus de sa tête, faisant disparaître son ombre.

Le lendemain matin, alors qu'il était sous le soleil pour lire son journal et prendre son petit déjeuner, il remarqua que son ombre avait complètement disparu. Elle était entrée dans la maison d'en face et n'était jamais revenue. Il trouvait cela bien embêtant. Alors, il se mit à la chercher partout pendant des semaines et des semaines et, comme il ne la trouvait pas, il retourna chez lui, dans les pays du nord, sans ombre et couvert de honte.

Dix longues années passèrent. Un soir qu'il écrivait dans sa chambre, il entendit frapper à sa porte.

Il frappe trois coups sur le cadre de scène, se lève et place la lampe derrière son dos. La lumière l'éclaire en silhouette.

Il alla ouvrir et il découvrit la silhouette d'un homme élégant, qui portait un chapeau claqué et qui lui dit :

Il coiffe un chapeau claqué.

« Tu ne me reconnais pas ? Je suis ton ombre. Il y a dix ans, je suis allé où tu m'as dit ; j'ai tout vu, j'ai tout entendu et je sais tout. Car je suis entré dans l'antichambre de la poésie. Eh oui, c'était la poésie qui habitait dans la maison d'en face. Et tout ce savoir m'a rendu riche. Comme tu peux le voir, je me porte plutôt bien. Mais je ne peux pas en dire autant de toi. Tu as beaucoup vieilli, tu as l'air malade, tu es vraiment devenu l'ombre de toi-même... Pourquoi ne me suis-tu pas jusqu'à la mer ? Je suis convaincu que l'air salin te ferait du bien. »

Il retire son chapeau et place la lampe devant lui.

Alors l'homme savant suivit l'Ombre jusqu'à la mer.

*Il balais le public avec le faisceau lumineux de la lampe.
Bruit de vagues.*

Il y avait là-bas des centaines et des centaines de gens venus de partout dans le monde et, parmi eux, une charmante princesse d'un pays lointain.

Le mannequin de couturière, vêtu d'une longue robe blanche et surmonté d'une ombrelle, entre.

Elle remarqua l'Ombre et trouva que c'était un personnage plutôt singulier. Alors, elle le fit inviter à sa table. L'Ombre bavarda toute la journée avec la charmante princesse et, plus tard dans la soirée, il y eut un grand bal où il la fit danser. Où il la fit tourner.

Il fait tourner le mannequin sur lui-même.

Elle tourna, tourna, tourna... Elle se sentait si légère, aussi légère qu'une ombre. Et elle tomba follement amoureuse.

Il dirige la lampe vers le mannequin.

Mais elle se dit : « Il ne suffit pas d'être bon danseur, il faut également avoir des connaissances. » Alors, elle se mit à l'interroger sur une foule de sujets, des questions auxquelles il lui était impossible de répondre.

Il ramène la lampe devant lui, puis la dirige vers la coulisse.

L'Ombre pointa l'homme savant qui était resté à l'écart et dit : « Vous voyez l'homme là-bas, à l'air sombre. Eh bien, c'est mon

ombre. Posez-lui vos questions, il saura sûrement vous répondre, puisque nous partageons tout. Il me suit comme un petit chien depuis ma plus tendre enfance. »

La charmante princesse interrogea l'homme savant qui, évidemment, répondit de façon savante et intelligente. Et elle se dit : « Un homme qui a une ombre si intelligente et si savante serait une pure bénédiction pour mon peuple si je le prenais pour époux. » Alors, elle invita l'Ombre à la suivre dans son pays lointain.

Il coiffe le chapeau et place la lampe derrière son dos.

L'Ombre était si heureux de ce qui lui arrivait qu'il dit à l'homme savant : « Pourquoi ne nous suis-tu pas jusqu'au palais ? Viens vivre avec nous. Tu pourras te balader en carrosse si tu le veux, et je te donnerai un salaire de mille couronnes. Mais il faudra toujours que tu dises que tu es mon ombre. Et quand je sortirai sur mon balcon pour saluer mes sujets, tu te coucheras à mes pieds comme le font les ombres. »

Il retire son chapeau et place la lampe devant lui.

Alors, l'homme savant répondit : « Ah non, là, c'est trop fort ! Ce serait trahir la princesse et tout son peuple. Je vais te dénoncer, je vais dire que c'est moi, l'homme savant, et que c'est toi, l'ombre. »

Il pose le chapeau sur l'ampoule, dépose la lampe sur la table, puis il retire le chapeau, replace l'abat-jour sur l'ampoule et se rassoit.

Mais il n'eut pas le temps parce que l'Ombre le fit enfermer. Et l'Ombre épousa la charmante princesse et il y eût une grande réception, mais l'homme savant ne vit et n'entendit rien de tout cela puisque son ombre l'avait fait exécuter.

Il referme le livre.

Tu ne dors pas ?

La morale ? Je ne sais pas. J'imagine qu'Andersen tente de nous dire qu'il y a, en chacun de nous, une part d'ombre et que, si nous la laissons nous dominer, elle finit par nous détruire. Allez, bonne nuit, ma puce !

Il éteint la lampe. Noir.

Promenade (2)

(Sous-titre : Square Louvois)

*Les trois troncs d'arbres. Frédéric promène Fanny en parlant au téléphone.
Il s'arrête près du gros arbre.*

Oui, mais je comprends pas du tout ce qui se passe. Je lui ai envoyé mon manuscrit il y a plus d'une semaine et il m'a jamais rappelé. Il m'a pas fait de commentaires, pas donné de *feed-back*, rien...

Oui, mais, est-ce que vous êtes bien sûr que son assistante lui a remis l'enveloppe ?

Non, c'est une grande enveloppe blanche avec un cachet rouge. Je l'ai scellée parce que je voulais que personne d'autre le lise avant lui.

C'est ce que j'ai fait : je lui ai laissé message par-dessus message et il me rappelle jamais. J'ai même téléphoné d'un P. T. T. parce que je suis convaincu qu'il reconnaît le numéro de mon portable et qu'il veut pas répondre.

Alors, qu'est-ce que je fais pour avoir son attention ? Je fais la grève ? Est-ce que c'est ça qu'on fait ici quand on veut attirer l'attention ?

Je vous engueule pas, mais mettez-vous à ma place... Je sais plus comment procéder, moi !

Promenade (2)

Non, je l'appellerai pas chez lui, il veut pas qu'on le dérange chez lui !

Bon, je vais prendre mon mal en patience, mais si dans une semaine il m'a pas rappelé, je retourne à Montréal. Merci.

Il termine l'appel. La chienne est très agitée.

Fanny ! Veux-tu, s'il te plaît ! C'est pas le temps de jouer !

Il fait quelques pas. La chienne s'agite de plus en plus.

Bon, toi, t'as fini de m'énerver ! Viens ici ! Tu veux jouer ?

Il détache la chienne.

Ben, va jouer dans le trafic pis fais-toi donc frapper !

Il lance un jouet dans la coulisse. La chienne sort en courant.

Il compose un numéro.

Oui, allo ? Madame de la Guimbretière ? Je m'excuse de vous déranger, est-ce que votre mari est à la maison ?

Merci... Fanny ! Non. Reviens ici...

Oui, bonjour, excusez-moi de vous déranger, c'est Frédéric Lapointe à l'appareil. Je sais que vous aimez pas ça qu'on vous appelle à la maison, mais je considère vraiment que c'est une urgence. Ça fait une semaine que je vous ai remis mon texte et vous m'avez jamais rappelé, vous m'avez jamais fait de commentaires... De toute évidence, vous détestez ça. Mais c'est correct, vous pouvez m'en parler, moi non plus, j'aime pas ça...

Ah bon ?

Oui, mais vous auriez pu me dire ça il y a une semaine !

Je suis très heureux d'entendre ça. Mais si vous m'aviez dit ça il y a une semaine, j'aurais pas perdu le sommeil et j'aurais pas paranoïé... J'étais convaincu que vous vouliez me congédier.

Et qu'est-ce qu'ils en ont pensé, eux ?

Ah oui ? Mais... pas de commentaires ? Pas de longueurs, pas de coupures ?

Attendez un peu. Tout le bout en alexandrins, comment ils ont fait pour traduire ça en anglais ?

Si c'est plus musical... C'est vous qui le savez.

Écoutez, c'est extraordinaire ! On fait quoi, là ? Est-ce qu'on se rencontre la semaine prochaine ? Est-ce que...

Oui, mais vous allez m'appeler ?

Oui, je suis à votre entière disposition... J'ai rien d'autre à faire à Paris.

D'accord. Je vais attendre votre appel, et on essaie de se voir.

Encore une fois, désolé de vous avoir téléphoné à la maison, je me sens vraiment idiot. J'aurais peut-être pas dû. J'ai paranoïé un petit peu.

Oui, on me le dit souvent.

Je vous remercie. Allez, au revoir.

Un temps.

Fanny ! Fanny !

Il se dirige vers la coulisse.

Fanny ! Fanny !

Il revient.

Fanny ! Fanny ! Fanny !

Il passe derrière le gros arbre et disparaît.

Musique.

Sur un accent musical, le rideau est levé sur l'écran où sont projetées des images du Champ-de-Mars et des pavillons de l'Exposition universelle. Toujours dos au public, la dryade monte dans l'écran et se promène dans les images qui se succèdent devant elle, comme si elle visitait l'exposition. Devant la dernière image, celle d'un aquarium géant, elle s'assoit. Le rideau s'abaisse. Noir.

La Dryade (4^e partie)

Une femme vêtue d'une longue robe chatoyante apparaît, semblant sortir de l'arbre. Elle s'assoit, dos au public. Voix de Frédéric.

La dryade était au pied de l'arbre. Sa robe avait la délicatesse de la soie, verte comme les fraîches feuilles de l'arbre. Elle avait, dans ses cheveux couleur noisette, une fleur de marronnier; elle ressemblait à la déesse du printemps. Un court instant, elle resta immobile, puis elle atteignit le boulevard.

La dryade se lève. Les arbres disparaissent en coulisse. Des photos de rues de Paris en 1867 sont projetées sur le rideau. La dryade fait mine de se balader dans la ville. Ambiance sonore.

Un océan de lumière y déferlait, flammes des réverbères, boutiques, cafés. Y roulait un flot de voitures, de carrosses, y défilaient des cavaliers et des régiments. C'était l'artère principale de la ville mondiale. Ici résonnaient de douces mélodies italiennes, là, des castagnettes espagnoles, mais plus fort que tout, couvrant l'ensemble, l'orgue de Barbarie qui jouait des airs de cancan. La dryade dansait, flottait, volait... Elle était portée par le courant d'air comme le vent porte un pétale de rose. Sur la hauteur, devant elle, elle vit une flamme, une lueur scintillante au sommet d'une tour : la Fata Morgana du Champ-de-Mars.

Grand hall de l'Opéra

Projection d'une image du grand hall du Palais Garnier. Le rideau est levé. Arnaud est debout dans l'écran, dos au public. Il se retourne pendant que l'image pivote de 180 degrés. Arnaud monte l'escalier et se déplace en suivant le mouvement de la vidéo. Il semble nerveux. Son téléphone sonne.

Alio ? Vincent ?

Merci d'avoir rappelé si rapidement, mon vieux. Écoute, c'est possible de se voir, là ?

Oui, je sais que c'est Pâques, mais tu peux peut-être t'absenter une petite heure, non ?

Tu n'as qu'à dire à ta famille qu'il y a une urgence...

Écoute, Vincent, je ne peux pas parler, là.

Je ne peux pas parler, je te dis. Je suis en pleine rechute.

Si, je te le dis, j'ai rechuté.

Je ne sais plus... Vingt, trente fois... Je ne les compte plus. J'ai besoin de te voir.

J'ai fait ce que tu m'as dit, j'ai évité ce genre de quartier, je ne suis pas allé sur Internet depuis au moins six mois et puis, voilà, j'avais rendez-vous avec un type qui vit au-dessus d'un *peep-show* et c'est comme si je m'étais jeté dans la gueule du loup...

Oui, je sais, j'aurais dû t'appeler à ce moment-là, mais je n'y ai pas pensé. C'est qu'il se passe plein de trucs au boulot... Et il y a Brigitte qui a recommencé à voir Romain et elle menace de partir. À la limite, je m'en fous qu'elle se barre, mais c'est la petite, tu comprends... Et si elle apprend que j'ai rechuté, elle va s'en servir contre moi et je ne la verrai plus, la petite.

Ah non, tu ne la connais pas ! Elle en serait capable, je te le jure.

Écoute, tu peux me rappeler plus tard, peut-être ? Tu vois, le simple fait de te parler, ça me fait du bien.

Bon. Eh bien, Joyeuses Pâques !

Attends ! Vincent...

Tu as des consultations, mardi matin ?

Alors, on essaie de se voir mardi.

D'accord. Allez, je t'embrasse. Au revoir...

Il regarde sa montre, sort de l'écran et prend place sur un cube placé devant le dispositif.

Métro

L'image du grand hall se fond dans celle de la station de métro Opéra. On entend le signal de la fermeture des portes et le bruit d'une rame de métro qui redémarre. Le cube est tiré vers la coulisse, y faisant disparaître Arnaud. On entend le bruit d'une rame qui arrive. L'image de la station Opéra se fond dans celle de la station Invalides, pendant que le cube, sur lequel se tient Rachid, est ramené sur scène en sens inverse. Le cube s'immobilise au centre. Rachid sort du wagon et se retrouve dans l'écran. La rame repart. Rachid sort ses deux bombes de peinture et graffite le mur de la station : sous le mot « INVALIDES », il inscrit « mais pas sans valeur », puis appose sa signature. Il s'assoit un moment. Une autre rame arrive. Rachid se lève, prend place sur le cube et disparaît en coulisse. Le rideau s'abaisse.

Peep-show (4)

Les neuf cabines du peep-show. La lumière rouge de la cabine numéro 6 est allumée. Bande sonore d'un film porno. La lumière s'éteint. Silence. La porte s'ouvre et Arnaud apparaît, tout ensommeillé. Il se lève et sort de la cabine.

Excusez-moi... C'est la bonne heure, ça, quatre heures ?

Vous m'attendiez pour fermer ?

C'est ouvert toute la nuit, ici, non ?

Ah, c'est Pâques... Désolé, je me suis endormi.

Il referme la porte de la cabine. Il cherche son téléphone dans ses poches, en vain. Il jette un coup d'œil dans la cabine.

Je ne trouve plus mon portable... Vous pouvez m'appeler un taxi ?

C'est pour aller avenue Foch.

Non, il n'y a pas d'adresse, c'est pour le Bois de Boulogne. Vous pouvez lui demander de faire rapidement ? J'apprécierais.

Ça y est ? Merci.

Ça vous ennue si j'attends à l'intérieur parce qu'on se les gèle à l'extérieur, non ?

Je ne sais pas ce qui passe à Paris cette année, mais il n'y a pas de printemps ! C'est la flotte, la flotte, toujours la flotte !

En tout cas, ce n'est pas l'Algérie !

J'ai dit, ce n'est pas l'Algérie.

Vous êtes Maghrébin, non ?

Tunisie, alors ?

Ah bon, le Maroc. Alors, ce n'est pas le Maroc !

Oui, je connais bien le Maroc. On y allait tous les Noël avec ma femme. On allait plutôt du côté d'Agadir, Marrakech, Fez... Ensuite, avec la petite, il fallait se taper les beaux-parents à Lausanne mais, moi, je préférerais les chameaux de Marrakech.

Non, sûrement pas cette année...

Parce que tout ça, c'est terminé maintenant. C'est terminé parce que, figurez-vous que ce soir, ma femme s'est barrée avec ma petite fille et mon meilleur ami...

Si, elle s'est barrée.

Je ne sais pas, elle n'a pas dit.

Ah non, à cinquante ans, un homme ne refait pas sa vie comme ça. Et vous, vous avez une petite amie ?

Ah non ? Pourquoi ? Un beau garçon bien baraqué comme vous et vous n'avez pas de petite amie ?

Pourquoi ? Vous préférez les garçons ?

Non ?

Dommage.

Son d'un klaxon.

Ah, voilà le taxi ! Allez ! À bientôt, j'espère !

Il sort.

Rachid entre avec sa vadrouille et son seau. Il nettoie la cabine numéro 6. Il y trouve la mallette laissée là par Arnaud. Il referme la porte de la cabine et sort en emportant la mallette.

Dans le ciel, les nuages rougeoyaient tandis que le premier rayon de soleil tombait sur la dryade. Sa silhouette brilla de couleurs changeantes, comme la bulle de savon qui éclate, et qui ne devient qu'une goutte, une larme qui tombe au sol et s'évanouit. Pauvre dryade, disparue.

Le rideau s'abaisse.

La Dryade (5^e partie) *(Sous-titre : Jardin du Musée d'Orsay)*

Le rideau est levé. Dans l'écran, la statue d'une femme nue couchée, de couleur blanche, faiblement éclairée en contre-jour. Frédéric entre en s'éclairant avec une lampe de poche.

Fanny ! Fanny !

Il aperçoit la statue et dirige sa lampe de poche vers elle. Il s'assoit, la caresse longuement et l'embrasse sur la bouche. Puis il se lève.

Fanny ! Fanny !

Il sort.

Voix de Frédéric.

La dryade se sentait fatiguée. Elle éprouvait le besoin de se reposer sur les coussins et les tapis orientaux, ou sous le saule incliné vers l'eau limpide. Elle ressentait l'angoisse de la femme qui s'est ouvert les veines dans son bain, mais qui, en perdant son sang, voudrait continuer de vivre.

Promenade (3)

(Sous-titre : Bois de Boulogne)

Le plus gros des trois troncs apparaît. Andersen entre et se dirige vers l'arbre. Il pose son oreille sur le tronc. Il disparaît derrière l'arbre et Rachid apparaît de l'autre côté. Avec une bombe de peinture noire, il inscrit sur le tronc le A du signe « anarchiste » puis disparaît à son tour derrière l'arbre, et c'est Arnaud qui surgit, une laisse métallique accrochée au cou. Puis la laisse de Fanny apparaît; la chienne se dirige vers lui.

Qu'est-ce que tu veux, toi ?

Allez, barre-toi !

Barre-toi, je te dis !

Mais qu'est-ce qui se passe ? Viens ici.

Il est où, ton maître à toi ? Bouge pas.

Il se penche et regarde la médaille de la chienne.

Putain, c'est pas vrai ! C'est le chien de l'albinos...

Il détache la laisse de son cou et l'attache à celui de la chienne.

Viens, je te ramène chez toi.

Il se dirige vers la coulisse.

Viens, je te dis.

La chienne l'entraîne vers l'autre coulisse.

Où tu vas ? Déconne pas, c'est pas par là !

Ils sortent. L'arbre disparaît en coulisse.

C'est Rachid, le préposé à l'entretien du *peep-show*, qui a trouvé ça dans une des cabines. Je me demande bien comment elle s'est retrouvée là ! Il savait qu'on se connaissait, alors il m'a demandé de vous la remettre. Si vous cherchiez votre portable, il est à l'intérieur. Je l'ai ouverte parce que je voulais vérifier si c'était bien votre valise. Et je suis assez content de l'avoir fait, parce que j'ai trouvé ceci...

Il brandit une grande enveloppe cachetée.

C'est mon texte. De toute évidence, vous l'avez jamais lu parce que l'enveloppe a jamais été décachetée. Plutôt que de me raconter des sornettes, l'autre jour, au téléphone, vous auriez pu me le dire que vous aviez décidé de me remplacer par un auteur de Broadway. J'aurais pas perdu mon temps à attendre...

Non, ça va. Vous êtes pas obligé de faire semblant. On peut se dire les vraies choses, je sais tout.

Je sais tout parce que j'ai également mis la main sur votre correspondance avec le Metropolitan Opera, le English National Opera, les Danois... Pourquoi vous avez décidé de faire ça ? Parce qu'on vous oblige à travailler en anglais, ou tout simplement parce que vous avez jamais cru en moi ?

Non, parce que si c'est le cas, il faut me le dire. Je vous en voudrai pas. De toute façon, tout ça, c'est ma faute, parce que c'est moi qui suis venu à Paris pour les mauvaises raisons.

Je suis venu ici pour me faire valider... Parce que c'est ça qu'on fait, nous, les Québécois. Quand on veut être pris au sérieux, on vient se faire valider en France. Parce qu'on s'imagine que Paris est encore le centre du monde mais, de toute évidence, il l'est plus. Il faut juste se faire à l'idée.

J'ai pas honte de ça. C'est pour cette raison-là qu'Andersen venait à Paris, lui aussi. Chez lui, on l'adorait, on trouvait qu'il avait du talent, mais on le prenait pas au sérieux parce qu'il

Café de la Paix (2)

Projection de l'image du Palais Garnier. Table et chaise de bistro sur laquelle est assis Frédéric, Fanny à ses côtés. Un grand panier est posé sur la table.

Je me demande bien ce que Didier va faire avec tous ces petits chiens-là. Ils sont mignons comme tout.

Il jette un regard vers Fanny.

Mon Dieu, pauvre Fanny, t'es dans un état épouvantable ! Je pense que tu vas avoir besoin de passer un peu de temps chez le vétérinaire. Mais avant, je vais l'emmener voir un vétérinaire pour m'assurer que tout est sous contrôle. Vous savez, j'ai jamais eu de chien, moi. Je pensais pas qu'on pouvait s'attacher autant à un animal. Quand elle est partie, ça a créé un tel vide... Tiens, elle est belle.

Il pose le panier de chiots à côté de la chienne.

En tout cas, merci de me l'avoir ramené. Attendez un petit peu. Moi aussi, j'ai quelque chose à vous remettre.

Il pose la mallette d'Arnaud sur la table.

Le projet Andersen

écrites pour les enfants. Alors, il se sentait obligé de venir se faire
apprécier par les grands esprits de l'époque : Balzac, Victor Hugo,
Georges Sand... De toute façon, j'ai pas de leçons à donner
à personne.

Il lui tend l'enveloppe.

*Ce livre appartient maintenant. Faites-en bon usage. Et
cette fois-ci, oubliez pas votre valise, moi, il faut que j'aille faire
les magasins...*

Il se lève et attache la laisse au cou de Fanny.

Armand un peu, Fanny. Merci pour tout, sincèrement.

Il tend la main à Armand.

Qu'est-ce qu'il y a, vous avez peur d'attraper la varicelle ?

Il sort avec Fanny en emportant le panier.

P. T. T. (2)

*Les neuf cabines téléphoniques. Frédéric entre en courant et pénètre dans la
cabine du centre. Il décroche le récepteur et compose un numéro.*

Oui, bonjour, Marie ? C'est Frédéric. Est-ce que je te réveille ?

Mon Dieu, il est quelle heure à Montréal ?

Est-ce que tu préfères que je te rappelle plus tard ?

Non, il y a pas d'urgence. Je t'appelais simplement pour
t'informer que je vais revenir à Montréal pas mal plus tôt que prévu,
finalement.

Le projet sur lequel je travaillais se réalisera pas. En fait, il va se
réaliser, mais sans moi.

Je sais pas, probablement en début de semaine prochaine, ça va
dépendre des disponibilités sur les voies.

C'est seulement que... ça me met dans une drôle de position
parce que je voudrais pas mettre le pauvre Didier à la porte plus tôt
que prévu. Je me demandais si c'était possible que tu m'héberges
quelque temps ?

Non, non... Le temps que Didier finisse sa cure de désintoxication.
Et après ça, on verra.

Ben, on verra ce qui va se passer...

Ben... avec nous.

Marie, écoute-moi...

Laisse-moi parler un peu.

Écoute, si la seule chose qui peut nous ramener ensemble, c'est d'avoir un enfant, ben, allons-y, faisons-le, cet enfant-là, si c'est ça que tu veux. Une vasectomie, c'est pas irréversible... Je suis prêt à tout mettre en œuvre. Et si jamais ça marche pas, il y a d'autres méthodes. Pis si ça marche pas, on adoptera. Tout ce que je veux que tu saches, c'est que j'ai envie d'être avec toi. De toute façon, t'as raison : il faut qu'il y ait de l'espoir, il faut qu'on ait confiance dans les générations futures... C'est moi qui ai un problème avec ça, c'est à moi de le régler.

Ben non, il est pas trop tard, Marie. Voyons, pourquoi il serait trop tard ?

Mais pourquoi ?

T'as rencontré quelqu'un, c'est ça ?

Est-ce que je le connais ?

C'est Didier, c'est ça ?

J' imagine que j'ai pas besoin de me préoccuper de ses problèmes de logement si je reviens à Montréal plus tôt que prévu.

Est-ce qu'il est avec toi en ce moment ?

Je devrais peut-être vous laisser aller vous recoucher, alors...

Non, Marie, j'ai plus envie de parler.

Insiste pas, je saurais pas quoi dire.

*Il décroche et sort de la cabine, l'air bouleversé.
Un temps. Les cabines disparaissent en coulisse.*

Épilogue

Frédéric s'avance, traverse le cadre de scène, puis tourne le dos au public. Gros plan en direct de son visage superposé à l'image de la salle du Palais Garnier.

Alors, j'ai marché toute la nuit dans Paris, le long des quais, la rue de Rivoli, le boulevard Sébastopol, les Halles, la rue Saint-Denis... jusqu'à ce que j'arrive dans la mansarde, au-dessus du *peep-show*. J'étais tellement épuisé, mentalement et physiquement, que je me suis effondré sur le lit. J'ai dormi pendant des heures et des heures. C'est l'odeur de la fumée qui m'a réveillé. Quand j'ai ouvert les yeux, il y avait un épais nuage qui avait déjà envahi la chambre. J'arrivais pas à comprendre ce qui se passait... Est-ce que c'étaient les *dealers* de drogue de Didier qui avaient décidé de mettre leurs menaces à exécution ? Ou est-ce que c'était un problème électrique dans les systèmes vidéo du *peep-show* qui, à force de diffuser de la porno vingt-quatre heures sur vingt-quatre, avaient fini par surchauffer ? Ou est-ce que c'était tout simplement Rachid, qui en avait eu assez d'essuyer les sécrétions corporelles des autres parce que la société avait rien d'autre à lui offrir pour gagner sa vie ?

J'ai été pris de panique. Je me suis rendu dans le corridor, mais les flammes avaient déjà gagné la cage d'escalier. Comme il y avait

Le projet Andersen

pas d'ascenseur, je suis retourné à la fenêtre, je l'ai ouverte : c'était beaucoup trop haut pour sauter, il m'aurait fallu une corde...

Des flammes commencent à envahir l'image.

Je suis resté planté là, comme un imbécile, à me demander comment tout ça allait finir... Si j'allais mourir cramé, ou en me rompant le cou sur le trottoir, six étages plus bas. C'est là que j'ai eu une pensée pour Fanny, bien en sécurité chez le vétérinaire avec ses petits, et je me suis dit, ironiquement, que tout ça allait se terminer cruellement, comme dans un conte d'Andersen, où les êtres humains qui ont de trop grands désirs et de trop grandes ambitions sont toujours punis et où seuls les animaux sont heureux et ont beaucoup d'enfants.

Même musique qu'au début. La salle de l'Opéra et le visage de Frédéric disparaissent doucement, tandis que les flammes brûlent de plus belle.

Fin.

070

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MAI 2007
SUR LES PRESSES DE MARQUIS IMPRIMEUR INC.
SUR PAPIER SILVA ENVIRO
100 % POSTCONSOMMATION



PERMANENT



LA FACE CACHÉE
DE LA LUNE

LA FACE CACHÉE
DE LA LUNE

Robert Lepage

préface d'André Brassard

Aussi dans la collection « L'instant scène » :

Lentement la beauté, pièce du Théâtre Niveau Parking

La trilogie des dragons, pièce de Marie Brassard, Jean Casault,
Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud,
en coédition avec Ex Machina

Robert Lepage, l'horizon en images, essai de Ludovic Fouquet

La librairie, pièce de Marie-Josée Bastien

Le projet Andersen, pièce de Robert Lepage

Chez le même éditeur :

Robert Lepage : quelques zones de liberté, entretiens menés par
Rémy Charest

Em

L'instant même

Maquette de la couverture : Anne-Marie Jacques
Illustration de la couverture : Christian Irlès pour Studio Ex-Centris Inc. 2003
Photocomposition : Richard Ouellette
Chargée de projet - édition (Ex Machina) : Ève-Alexandra St-Laurent

Distribution pour le Québec : Diffusion Dimedia
539, boulevard Lebeau
Montréal (Québec) H4N 1S2

Distribution pour la France : Distribution du Nouveau Monde

© Les éditions de L'instant même et Ex Machina 2007

L'instant même
865, avenue Moncton
Québec (Québec) G1S 2Y4
info@instantmeme.com
www.instantmeme.com

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Lepage, Robert, 1957-

La face cachée de la lune

(L'instant scène)
Pièce de théâtre.
Publ. en collab. avec: Ex Machina.

ISBN 978-2-89502-244-2

I. Ex Machina (Compagnie théâtrale). II. Titre. III. Collection:
Instant scène.

PS8573.E62F32 2007 C842'.54 C2007-940920-2
PS9573.E62F32 2007

L'instant même remercie le Conseil des Arts du Canada, le gouvernement du Canada (Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition), le gouvernement du Québec (Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres - Gestion SODEC) et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec.

Préface

cher Robert,

notre culture regorge de contes et de légendes qui nous montrent
la curiosité punie
qu'il s'agisse d'Adam et Ève
de l'épouse de Barbe-Bleue
de la boîte de Pandore
ou de Michey Mouse dans *Fantasia*

il semble que vouloir en savoir plus est un péché

toi,
ou tu n'as pas lu ces histoires
ou tu ne les a pas crues

ton imagination et ta curiosité t'ont fait ouvrir cette grosse boîte
(qui nous a fait - aux gens de ma génération -, je l'avoue, très peur)
tu as pris à bras-le-corps tous ces moyens que t'offrait la technologie
et tu les as domptés
tu les as mis au service de ton Art, de ta sensibilité, de ta Création

la recherche n'a sans doute pas été facile
tu as peut-être trébuché à quelques occasions

(ce qui nous confortait dans la condescendance que nous avons éprouvée pour les «bébelles à Lepage»)

mais, mon grand tabarnouche de génie, tu as réussi, tu nous a eus tu m'as ému, émerveillé, réveillé même

et c'est pour ça que je te tire mon chapeau bien bas

le TEXTE que j'ai entre les mains ne me fera jamais oublier le spectacle

tes prouesses d'acteur, de décorateur, de magicien
mais il témoigne néanmoins d'une pensée, d'une quête
d'une tentative de comprendre l'Humanité, sa place dans l'Univers
son rapport avec ses semblables, parfois si différents

je crois que la seule chose qui nous soit commune, à nous tous,
c'est justement la différence

il ne me reste qu'à souhaiter que ce texte circule
et qu'un jour, un autre fou souhaite le remonter à sa façon
juste à partir des mots

je te salue avec toute l'admiration, le respect, et la tendresse que
j'ai pour toi

André Brassard

p.s. y faudrait bien qu'on finisse par faire de quoi, ensemble...

La face cachée de la lune a été présentée pour la première fois au Théâtre du Trident, à Québec, le 29 février 2000.

Conception et mise en scène :	Robert Lepage
Interprétation :	Robert Lepage ou Yves Jacques
Consultant à l'écriture :	Adam Nashman
Collaboration artistique et idée originale :	Peder Bjurman
Assistance à la mise en scène :	Pierre-Philippe Guay
Composition et enregistrement de la musique :	Laurie Anderson
Assistance à la scénographie :	Marie-Claude Pelletier
Assistance à la conception des éclairages :	Bernard White
Conception des costumes :	Marie-Chantale Vaillancourt
Conception des marionnettes :	Pierre Robitaille, Sylvie Courbron
Manipulations :	Pierre Bernier ou Éric Leblanc ou Marco Poulin
Consultant scénographique :	Carl Fillion
Réalisation des images :	Jacques Collin, Véronique Couturier
Montage sonore :	Jean-Sébastien Côté
Agente du metteur en scène :	Lynda Beaulieu
Direction de production :	Louise Roussel
Adjointe à la production :	Marié-Pierre Gagné
Direction de tournée :	Caroline Dufresne Tammy Lee Louise Roussel
Coordination technique :	Michel Gosselin
Direction technique :	Dany Beaudoin
Direction technique (tournée) :	Paul Bourque Serge Côté Patrick Durnin Marc Provencher
Régie générale :	Martin Genois Nicolas Marois
Régie des éclairages :	Richard Côté Nicolas Descôteaux Marc Tétrault

Régie son : Jocelyn Bouchard
Jean-Sébastien Côté
Tristan McKenzie

Régie vidéo : Francis Leclerc
Steve Montambault
Gil Lapointe

Régie des costumes et accessoires : Nadia Bellefeuille
Catherine Chagnon
Isabel Poulin

Chef machiniste : Paul Bourque
Éric Michaud
Mathieu Thébaudeau

Machiniste : Emmanuelle Nappert

Construction du décor : Les Conceptions Visuelles Jean-Marc Cyr

Voix des animateurs : Bertrand Alain, Lorraine Côté
Normand Bissonnette, Martine Rochon (version anglaise)

Musique additionnelle : Beethoven
John Coltrane
Led Zeppelin

Images soviétiques de l'espace : Ultimax Group, Inc.

Production : Ex Machina

En coproduction avec : Aarhus Festuge, Aarhus
Bergen Internasjonale Festival, Bergen
Berliner Festspiele, Berlin
BITE:03, Barbican, London
Bonlieu Scène Nationale, Annecy
Cal Performances, University of California at Berkeley
Change Performing Arts, Milan
Cultural Industry Ltd., Londres
Deutsches Schauspielhaus, Hambourg
Dublin Theatre Festival
Espace Malraux Scène Nationale Chambéry-Savoie, Chambéry
Festival de Otoño, Madrid
FIDENA, Bochum
Göteborg Dans & Teater Festival, Göteborg
Harbourfront Centre, Toronto
La Coursive, La Rochelle
Le Manège Scène Nationale, Maubeuge
Le Théâtre du Trident, Québec
Le Volcan Maison de la Culture, Le Havre
Les Cultures du Travail – Forbach 2000, Forbach

Le Mailion – Théâtre de Strasbourg, Strasbourg
Les Célestins, Théâtre de Lyon
Maison des Arts, Créteil
Northern Stage at Newcastle Playhouse, Newcastle
Pilar de Yzaguirre – Ysarca, Madrid
Schauspielhaus Zurich
Setagaya Public Theater, Tokyo
Steirischer Herbst, Graz
Théâtre de Namur, Namur
Teatro Nacional São João, Porto
Théâtre d'Angoulême, Scène Nationale, Angoulême
The Henson International Festival of Puppet Theater, New York
The Irvine Barclay Operating Company, Irvine
The Royal National Theatre, Londres
The Sydney Festival, Sydney
TNT – Théâtre National de Toulouse, Toulouse
Tramway Dark Lights, Glasgow
UC Davis Presents, Davis

Producteur délégué, Europe, Japon : Richard Castelli

Producteur délégué, Royaume-Uni : Michael Morris

*Producteur délégué, Amériques,
Asie (sauf Japon), Océanie, NZ :* Menno Plukker

Producteur pour Ex Machina : Michel Bernatchez

Ex Machina est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires extérieures et du Commerce international du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Ville de Québec.
La création de ce spectacle a été soutenue par le Fonds du nouveau millénaire pour les arts du Conseil des Arts du Canada.

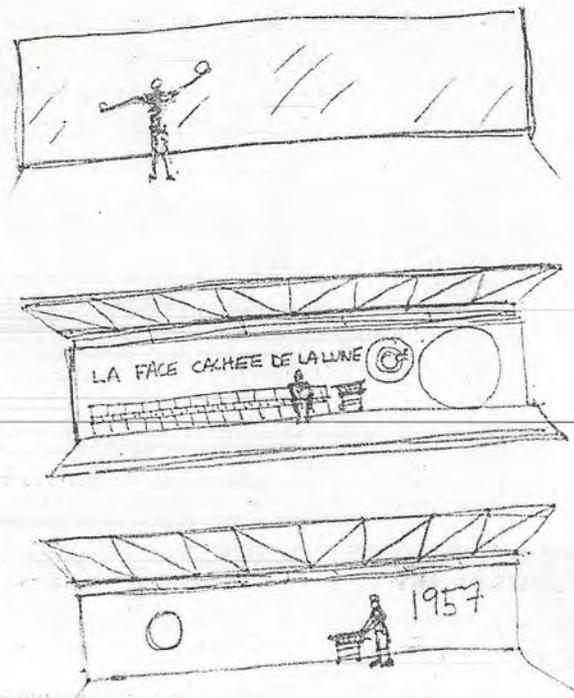
Texte établi pour l'édition par Marie Gignac, Nicolas Marois, Martin Genois et Ève-Alexandra St-Laurent.

Les photographies sont tirées de la création sur scène de la pièce (interprète : Robert Lepage), de la reprise de la pièce par Yves Jacques, et du film réalisé en 2003 par Robert Lepage.

La face cachée de la lune

Les lecteurs sont invités à considérer le texte comme les spectateurs voyaient le spectacle, notamment en ce qui a trait à l'entrée des personnages, interprétés par un comédien unique. Aussi leur apparition ou leur transformation sur scène précède-t-elle parfois leur identification. L'interlignage accru au sein d'une même réplique indique une brève pause.

La face cachée de la lune



Le dispositif scénique sur trois scènes différentes. Esquisse de l'auteur. © Archives Robert Lepage

Le dispositif scénique est composé d'un mur pivotant, fait d'une douzaine de panneaux rectangulaires dont une des surfaces est réfléchissante, ainsi que d'un autre mur fait d'une quinzaine de panneaux également rectangulaires, recouverts d'ardoise, indépendants les uns des autres et installés sur un rail à la manière de rideaux. Un de ces panneaux comporte une ouverture sur laquelle est fixé un hublot de machine à laver à chargement frontal. Les deux murs couvrent toute l'ouverture de la scène.

Musique. Le dispositif bascule vers le haut, faisant apparaître le mur recouvert de miroirs.

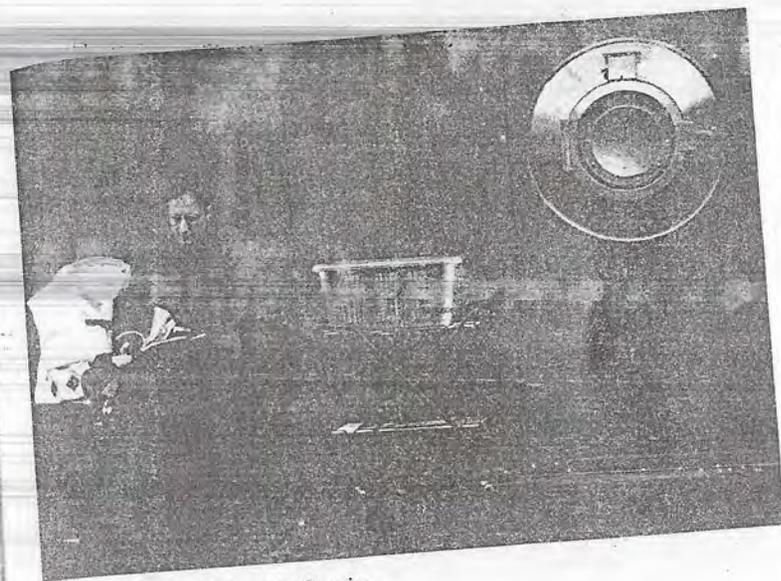
Prologue

Il est debout face aux miroirs, dos au public ; il s'adresse à sa propre réflexion, tantôt à celle des spectateurs.

Jusqu'à l'invention du télescope et aux premières observations de Galilée, le monde croyait que la Lune était un immense miroir et que les montagnes et les océans que l'on pouvait distinguer sur sa surface lumineuse n'étaient en fait que la réflexion de nos propres montagnes et de nos propres océans.

Beaucoup plus tard, au XX^e siècle, quand la première onde soviétique à faire le tour de la Lune nous renvoya des images de la face qui ne nous est jamais visible, le monde fut stupéfait de découvrir que la Lune possédait un deuxième visage, beaucoup plus marqué et blessé par les nombreuses collisions de météorites et les autres intempéries de l'espace ; même que certains scientifiques de la NASA se plaisaient à l'appeler « la face défigurée de la Lune ». Mais il est évident que cette ironie des Américains était due au fait que, dorénavant, il faudrait nommer tous les cratères qui parsèment la face cachée de la Lune par des noms de cosmonautes soviétiques, de visionnaires et de grands écrivains russes.

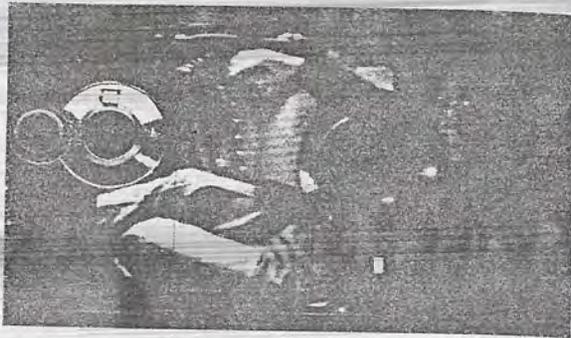
Il se tourne vers le public.



Robert Lepage - © Sophie Grenier

Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité.

Le dispositif bascule à nouveau, découvrant l'intérieur d'une laverie automatique : quelques chaises alignées contre le mur d'ardoise, un grand sac à dos posé sur l'une d'elles, un panier à linge sur roulettes, une distributrice d'eau et, au mur, le hublot de la machine à laver. Philippe, dos au public, insère des vêtements dans la machine et ajoute du savon à lessive ; une image vidéo, légèrement grossie, vue de l'intérieur de l'appareil, est projetée sur le mur à sa droite. Il replace les vêtements, referme la porte, démarre l'appareil et s'assoit, face au public. Il feuillette un magazine. Projection vidéo de l'eau qui s'agite dans la machine ; le générique du spectacle défile sur le mur de l'autre côté. Après un moment, Philippe se lève, va



Robert Lepage – © Sophie Grenier

*ouvrir la laveuse, passe sa tête à l'intérieur, puis y pénètre tout entier.
Projection d'images vidéo de son corps en apesanteur.*

*Son et projection d'images d'archives de l'Agence spatiale russe
du lancement du premier satellite orbital, et projection du surtitre:
1957, Spoutnik 1. Les Soviétiques lancent le premier satellite
orbital.*

Présentation de thèse

*Projection du surtitre: Université Laval, Québec, 1999.
Philippe, vêtu d'une canadienne bleue, inscrit sur le mur à la craie:
Tsiolkovski 1857-1935. Puis il s'adresse au public.*

Bon après-midi. Merci d'être venus. Je sais qu'une tempête de neige fait rage à l'extérieur, alors j'apprécie grandement le fait que vous vous soyez déplacés en si grand nombre pour ma présentation de thèse. La théorie que je défendrai cet après-midi pour l'obtention de mon doctorat tentera de démontrer que les programmes d'exploration spatiale du xx^e siècle ont été motivés non pas par la curiosité et la soif de savoir, mais bien par le narcissisme. Et pour

faire la démonstration de cette théorie, je me référerai à l'œuvre du grand ingénieur russe Konstantin Tsiolkovski. Alors si vous allez à la page vingt-cinq du document que je vous ai fait parvenir la semaine dernière, vous y trouverez une photo de Tsiolkovski à l'âge de cinq ans.

Projection d'une photographie de Tsiolkovski enfant.

Évidemment, comme la plupart des gamins de son âge, il était fasciné par les contes pour enfants, mais il semble que, dès son jeune âge, il ait aussi manifesté un intérêt marqué pour les manuels d'ingénierie que possédait son père. Malheureusement, à l'âge de dix ans, Tsiolkovski a perdu l'ouïe, ce qui l'a amené à se replier sur lui-même, et il semble que ce serait justement cet enfermement et cette surdité qui auraient contribué à faire de lui un grand visionnaire.

C'est Tsiolkovski qui a mis au point la formule mathématique qui nous permet aujourd'hui de nous arracher à la force gravitationnelle de la terre.

Projection d'équations mathématiques manuscrites.

C'est également lui qui avait imaginé que le premier voyage dans l'espace se ferait à bord d'une fusée à combustion liquide ayant la propriété de se détacher en morceaux lors des diverses étapes de son ascension. Et, très conscient des dangers que pouvait représenter pour l'être humain une sortie dans l'espace, il avait conçu la première combinaison spatiale.

En 1895, alors qu'il visitait la tour Eiffel, à Paris, Tsiolkovski avait imaginé une structure assez haute pour dépasser la stratosphère et se rendre jusque dans l'espace.

Dessine une tour Eiffel, puis un cercle surmonté d'une plus

Cette structure serait munie d'un petit ascenseur qui permettrait de transporter la population civile jusque dans une galerie d'observation, au sommet de la tour qu'il avait baptisée « le château de l'espace ». Alors, on voit très clairement ici l'influence que certains contes pour enfants ont pu exercer sur son travail d'ingénieur. La seule chose qui empêche la construction d'une telle structure est le fait qu'il n'existe pas présentement sur terre de matériaux assez solides pour supporter une telle charge. Mais si cet obstacle devait être contourné, on estime qu'il en coûterait aujourd'hui approximativement quarante dollars américains en électricité pour chaque ascension, comparativement aux quatre cents millions de dollars américains que coûte habituellement chaque lancement d'une navette spatiale.

et les chiffres au tableau.



© Ramon SENERA Agence Bernard

Tsiolkovski est célèbre pour avoir dit: « La terre est le berceau de l'homme, mais l'homme ne va quand même pas passer toute son existence dans son berceau. »

Alors, sur ces bonnes paroles, j'aimerais maintenant procéder à l'argumentation principale de ma théorie.

Il dessine un rectangle contenant plusieurs cercles, puis appuie sur l'un d'eux. Son d'un ascenseur en marche. Les deux panneaux devant lui s'ouvrent latéralement. Philippe pénètre dans l'ascenseur, et les portes se referment sur lui.

Maison de retraite

Les panneaux coulissent et s'ouvrent sur un coin séjour: une fenêtre garnie d'un rideau, une petite table sur roulettes sur laquelle est posé un bocal où nage un poisson rouge, et, au fond, une grande étagère de métal noir garnie d'objets hétéroclites, parmi lesquels un petit téléviseur. Philippe est au téléphone, debout devant la fenêtre.

Oui, André? C'est Philippe. Où est-ce que t'étais?

C'est impossible, mon vieux, parce que je t'ai attendu pendant une demi-heure devant le *lavomat* pis tu t'es jamais présenté!

Non, je pouvais pas t'attendre plus longtemps, j'avais une présentation de thèse, moi, à l'université, à deux heures, cet après-midi.

Oui, c'est important, André.

Parce qu'on fait pas don à l'Armée du Salut de vêtements ayant appartenu à des personnes défuntées sans les

avoir lavés au préalable. C'est une simple question de décence et de savoir-vivre !

Non, je suis pas chez moi, je suis chez maman, j'attends les déménageurs.

J'ai décidé de faire ça aujourd'hui parce que je veux pas que ça traîne pendant des semaines et pis je le sais que tu le feras pas, toi. Bon, est-ce qu'il y a des objets ou des meubles que tu voudrais garder en souvenir pis que tu veux pas que je déménage ?

Quelle étagère ? Tu veux dire la grosse étagère noire en métal qui était dans notre chambre quand on était petits ?

Oui, elle s'en servait encore. Mais si tu veux l'avoir, il faut que t'apportes un coffre à outils pis que tu la démontes parce que ça rentre pas dans l'ascenseur. Et pis il faut que tu viennes la chercher avant dimanche soir parce que je viens de parler au gérant, pis il faut qu'on ait vidé l'appartement au plus tard lundi matin, parce qu'ils ont déjà loué à une autre convalescente.

Oui, ben, qu'est-ce que tu veux que je te dise ?... Bon, écoute, quand veux-tu qu'on se voie pour le testament pis la signature des documents pis tout ça ?

Les panneaux coulissent dans l'autre sens, découvrant une partie du séjour où se trouvent un fauteuil roulant et un mannequin de curatrice.

Non, je peux pas mercredi matin, je passe toute la journée à Montréal.

Non, c'est pas un rendez-vous gaiant. Il y a une exposition au Cosmodôme qu'il faut que je voie pour ma thèse. Mardi ?

À quelle heure tu finis ton émission ? Écoute, ça va te prendre moins d'une demi-heure, je te le promets. J'ai besoin de deux signatures.

Ben, parce qu'elle avait plus rien, pauvre vieux. Elle avait environ cinq mille dollars en bons d'épargne de la Caisse populaire, pis elle avait même pas d'assurance-vie.

Philippe retourne à la fenêtre.

Non, laisse faire le café, je vais le faire, moi, le café, apporte les croissants. Ah oui, pis, euh... est-ce que tu me rendrais un service ? Est-ce que tu prendrais son poisson rouge ?

Oui, elle avait un petit poisson rouge dans un bocal, qu'elle avait gagné au bingo.

Écoute, André, t'es allergique quand tu manges du poisson, pas quand tu nourris un poisson !

Parce que c'est la dernière chose vivante qui appartenait à maman et que je me vois pas balancer ça dans les toilettes !

Mais qu'est-ce que ça peut lui faire, c'est ta maison !

Pourquoi ? Est-ce qu'il a décidé d'emménager officiellement avec toi ?

Écoute André, j'ai pas le temps de négocier ça au téléphone. Veux-tu, on va en parler mardi ?

Mardi matin, dix heures, comme on a dit. Et cette fois-ci, est-ce que tu peux, s'il te plaît, te présenter au rendez-vous ?

Musique.

Leonov

Les panneaux coulissent à nouveau, découvrant le mannequin maintenant revêtu de l'uniforme de l'Armée rouge. La « marionnette » est manipulée par derrière. De chaque côté, projection d'images vidéo de la mission soviétique qui avait envoyé des animaux dans l'espace. Voix masculine s'exprimant avec un fort accent russe.



Timbre de l'ancienne République démocratique allemande en hommage au cosmonaute soviétique Leonov.

Bonjour, je m'appelle Alekseï Leonov et je suis très honoré d'avoir été invité ici, au Cosmodôme de Montréal, pour inaugurer cette extraordinaire exposition sur les programmes spatiaux soviétiques.

En 1959, après avoir envoyé plusieurs animaux dans l'espace, les responsables du programme spatial soviétique a pensé, il est temps d'envoyer être humain. Aussi, je suis très fier d'avoir été partie du groupe des vingt premiers cosmonautes à explorer espace. Avant mon service militaire, j'ai fait des études en peinture, à l'École des beaux-arts de Saint-Petersbourg, et j'étais très surpris de

découvrir que mon métier de cosmonaute ne m'a jamais empêché de m'exprimer artistiquement. Au contraire, lors de mes nombreux voyages dans espace, j'ai emporté des crayons pour faire des croquis qui, plus tard, sont devenus les tableaux que vous pourrez voir dans cette exposition.

Souvent, on me demande comment une personne peut être à la fois un cosmonaute et un artiste et je réponds que, pour moi, il n'y a pas différence, car les deux doivent avoir courage, sens de curiosité et aventure.

Je vous remercie de votre attention et je vous déclare cette exposition sur les programmes spatiaux soviétiques officiellement ouverte.

Applaudissements.

Son et projection d'images d'archives de l'Agence spatiale russe de la première mission spatiale habitée, et projection du surtitre : 1961, Vostok 1. Iouri Gagarine, premier homme en orbite autour de la Terre.

Météo

Projection d'une image satellite de la Terre, montrant les deux continents américains. André, complet marron, cravate, et arborant une barbichette, entre et s'approche de l'image.

Alors si on jette un petit coup d'œil sur notre image satellite, on peut voir très clairement ce système de perturbations qui sévit présentement sur la presque totalité du territoire nord-américain et qui a pour effet, évidemment, d'amener des pluies diluviennes sur le sud-ouest des États-Unis avant de se transformer en tempête de neige une fois rendu chez nous. Le système va continuer à se déplacer vers l'est au cours de la nuit prochaine, se



Robert Lepage – © Sophie Grenier

transformant en pluie verglaçante. Alors, si vous habitez la péninsule gaspésienne, on vous conseille fortement de prendre congé demain matin ou du moins de vous déplacer prudemment sur les routes de l'est du Québec.

Image de l'est de l'Amérique du Nord. André inscrit à la craie les températures prévues.

Alors, un peu plus près de chez nous maintenant, comme on pouvait s'y attendre, les températures sont bien au-dessus des moyennes saisonnières. À commencer par un maximum de zéro dans la région de Toronto, moins un pour la région d'Ottawa, un peu plus froid pour le nord de l'Ontario, moins cinq, moins quatre à Chicoutimi, moins un également à Montréal et un douillet moins deux pour la région de la Vieille Capitale. Mais il ne faut pas s'emballer trop rapidement, chers téléspectateurs, parce qu'un peu plus tard au cours de la semaine, il y a ce

système de basse pression ~~se~~ ~~présente~~ ~~présentement~~ au-dessus du nord de l'Ontario qui, comme à son habitude, va pousser tout ce mauvais temps vers le sud du Québec, nous apportant des températures beaucoup plus proches des moyennes saisonnières.

Image stylisée du soleil accompagnée des heures de son lever et de son coucher.

Mais il faut s'encourager, parce qu'à partir de demain, les journées commencent à allonger avec un soleil qui va se lever à 7 h 35 pour se coucher à 16 h 15.

Alors, voilà, c'est tout pour aujourd'hui et, de la part de tous les employés de la chaîne Météo, j'aimerais en profiter pour vous souhaiter un très, très joyeux temps des Fêtes...

Déjeuner avec André

Tout en parlant, André se déplace vers l'autre côté du plateau où se trouvent le téléviseur maintenant placé sur la petite table à roulettes ainsi qu'une planche à repasser sur laquelle sont posés un fer et le bocal du poisson rouge.

... et te conseiller de prendre cet argent-là pour faire un petit voyage dans le Sud ! T'as quarante-deux ans, Philippe, pis t'as jamais mis les pieds dans un avion. C'est pas normal ! Sors, bouge un peu, fais de l'exercice, abonne-toi à un gym ! Je veux dire, c'est cinq mille dollars, qu'est-ce que tu veux que je fasse avec cet argent-là ? Garde-le pour toi, fais-toi un cadeau, merde !

Chaque fois que j'essaie de t'aider, c'est toujours la même chose, t'essaies toujours de me désamorcer. Tu sais

c'est quoi, ton problème ? T'as trop d'amour-propre, mon gars. T'es trop orgueilleux. Bon, où est-ce que je signe, moi ?

Il signe des papiers posés sur la planche à repasser.

Est-ce qu'elle lui avait donné un nom, au poisson ?

Beethoven, elle l'appelait Beethoven ! Pourquoi, parce qu'il est sourd comme un pot, ou bien il joue la *Neuvième* quand tu le nourris ?

Puis, comment ça s'est passé, ta présentation de thèse ?

Quand est-ce que tu vas savoir ?

Écoute, mon vieux, t'es pas mal plus courageux que moi, parce que, moi, je te dis qu'après deux refus comme ça, ça ferait longtemps que je t'aurais tout calicé ça là. Tu sais ce que je pense ? Moi, je suis convaincu que c'est pas le contenu de ta thèse qui est problématique, c'est ta présentation qui doit laisser à désirer.

Parce que chaque fois qu'il y a plus de deux personnes dans une pièce, tu te mets à trembler ! Tu bredouilles, tu bafouilles, tu marmottes pis tu t'énerves ! Il faut que t'aies un peu plus confiance en toi, mon gars ! Tu sais ce que tu devrais faire ? Tu devrais faire cet exercice qu'on faisait, nous, quand on était à l'école des annonceurs. Tous les matins, il fallait qu'on se place devant la classe puis qu'on répète haut et fort : « Je parle fort, mais je ne suis pas ridicule, je parle fort, mais je ne suis pas ridicule. » Et tu répètes autant de fois que t'en as besoin pour accumuler l'énergie jusqu'à ce que tu sentes que t'as assez de tonus pour livrer la marchandise.

Alors, qu'est-ce qui va se passer si t'obtiens pas ton doctorat ? T'as l'intention de passer le restant de tes jours sur des prêts et bourses pis des subventions gouvernementales, c'est ça ? T'as pas besoin de doctorat, Philippe. Tu sais ce dont t'aurais besoin ? T'aurais besoin d'un bon conseiller financier, pis si t'étais pas si frileux, je te présenterais une femme qui est extraordinaire. Non seulement c'est une bonne conseillère financière, mais tu sais ce qu'elle fait ? Elle lit dans les portefeuilles, mon gars, comme une cartomancienne ! Elle vérifie si tu respectes l'argent. Parce que si tu respectes pas l'argent, lui, l'argent, il va pas te respecter. Alors, elle regarde l'état de ton portefeuille. Est-ce qu'il est neuf, est-ce qu'il est vieux, est-ce que c'est de la cuirette, est-ce que c'est du cuir véritable ? Pis ensuite, elle regarde le contenu de ton portefeuille, mais elle, elle se fout pas mal de la quantité d'argent que tu trimalles avec toi. Non, elle, ce qu'elle vérifie, c'est l'état des billets, si les billets sont neufs, s'ils sont froissés, s'ils sont bien rangés, si les cinq sont avec les cinq, les dix avec les dix, les vingt avec les vingt. Ensuite, elle t'aide à faire le ménage de ton portefeuille pour te débarrasser, tu sais, de toutes ces choses que tu traînes avec toi pis dont t'as pas vraiment besoin, comme des cartes de crédit périmées, des choses comme ça, pour t'aider à faire de la place pour accueillir ton nouvel argent, comprends-tu ? Parce que, elle, elle croit que l'argent c'est comme un visiteur, s'il se sent pas bienvenu quelque part, ben, il reste pas, tabarnac ! Bon, c'est ça, sa théorie.

Mais oui, mais, pauvre con, si t'as pas de portefeuille, où est-ce que tu mets tes cartes de crédit ?

Mais si t'as pas de cartes de crédit, où est-ce que tu mets ton argent ?

Ben, t'en aurais, de l'argent, Philippe, si tu prenais ces cinq mille malheureux dollars que je t'offre aujourd'hui sur un plateau d'argent ! T'es beaucoup trop respectueux de ce petit bout de papier, Philippe. Je veux dire, maman, elle est décédée. Elle se fout pas mal que ses dernières volontés soient exécutées ou pas. Tout ce qui lui appartenait, là, ses meubles, ses vêtements, son foutu poisson rouge, au lieu de faire une belle ventê de garage avec ça pis de te faire un peu d'argent de poche, ben non, toi, t'as décidé de prendre tout ce bataclan et d'amener ça ici, dans ce petit appartement où ça respire pas. Je veux dire, tu fais pas de place pour que les choses t'arrivent, Philippe. Tu fais pas de place pour que la chance te visite ! Où est-ce que t'as mis mon manteau ?

Il fait glisser un des panneaux, découvrant des boîtes et des vêtements entassés.

Regarde-moi ce placard ! Moi, si j'étais de l'argent, je pourrais pas survivre dans un placard comme ça !

C'est ça, salut ! Tu me rappelleras quand tu seras parlable !

Il enfle son manteau et sort.

SETI

Le téléviseur est allumé. Philippe entre en peignoir éponge bleu, lunettes sur le nez, transportant un panier à linge. Il branche le fer, pose une chemise sur la planche, l'humecte avec l'eau du bocal et la repasse tout en écoutant la télé.

L'ANIMATEUR – Question sérieuse maintenant : sommes-nous seuls dans l'univers ou existe-t-il quelque part une autre forme d'intelligence qui se pose la même question que nous ? Alors ce matin, je reçois madame Marie-Madeleine Bonsecours, du Bureau canadien du programme SETI, qui va nous dire ce que signifie « SETI » – je vais en apprendre autant que vous. Elle va nous parler d'une toute nouvelle approche pour tenter de répondre à cette question sur la vie extraterrestre. Madame Bonsecours, bienvenue à l'émission. Tout d'abord, évidemment, que désigne exactement le sigle SETI ?

M.-M. B. – En fait, SETI signifie Search for Extra Terrestrial Intelligence, c'est-à-dire la recherche d'une intelligence ou de formes d'intelligence extraterrestre. C'est un organisme qui a été créé en 1959 par deux physiciens de l'Université Cornell aux États-Unis, qui croyaient qu'à l'aide de puissantes ondes radio, il nous serait possible de communiquer avec d'autres systèmes solaires.

L'ANIMATEUR – Cette fois-ci, votre démarche vous amène à solliciter la participation du public de façon différente...

M.-M. B. – Oui. Jusqu'à maintenant, le programme s'est concentré surtout sur l'écoute des éventuels signaux envoyés par les différentes civilisations extraterrestres, alors que maintenant, nous demandons à la population d'envoyer ses messages en nous faisant parvenir des vidéos maison destinées à des civilisations inconnues.

L'ANIMATEUR – Ah, vraiment ? Donc, je pourrais vous envoyer la vidéo de mon fils s'endormant sur son cornet de crème glacée... C'est ce que vous voulez ?

M.-M. B. – Non, pas vraiment. En fait, nous allons faire une sélection assez sérieuse puisqu'il s'agit d'un concours.

Nous allons choisir dix de ces vidéos que nous allons conformer en code binaire et envoyer dans l'espace.

L'ANIMATEUR – Mais pourquoi précisément des messages du public et non pas des messages de scientifiques ?

M.-M. B. – Oui, c'est une bonne question. En fait, nous avons déjà, dans le passé, envoyé de nombreux messages scientifiques, mais nous avons toujours eu la crainte qu'ils puissent être interprétés de façon négative par des civilisations peut-être hostiles à notre présence dans l'univers. Alors, nous avons cru qu'il serait sage de permettre à des citoyens ordinaires de montrer comment on vit ici, sur la Terre.



© Archives Robert Lepage. « De la Lune, impossible de voir les divisions territoriales, les guerres, les conflits. Le drapeau américain marque la première forme de division du grand fromage lunaire. Après le Suisse voici que commence l'ère du chèvre américain cendré. »

L'ANIMATEUR – Donc, pour participer, je vous donne une adresse : SETI Project, 267, Cactus Drive, Box 105, Phoenix, Arizona, code postal 95020.

Philippe note l'adresse.

Je répète : 267, Cactus Drive, Box 105, Phoenix, Arizona, 95020. Merci beaucoup, madame Bonsecours, vous nous avez appris beaucoup et je vous souhaite bonne chance dans tous vos projets.

Ne nous quittez pas, chers téléspectateurs, après la pause, le cuisinier Albéric de Thiers nous fera une démonstration de cuisine norvégienne, et, je vous dis, ça sent déjà le saumon dans le studio. Alors, restez avec nous !

Philippe éteint la télé, ouvre le placard et en sort un sac d'où il tire une caméra vidéo.

Noir. Musique. Son et projection d'images d'archives de l'Agence spatiale russe du premier homme à marcher dans l'espace, et projection du surtitre : 1965, Voskhod 2. Alekseï Leonov, première sortie dans l'espace.

Tour guidé

Philippe réapparaît, tenant la caméra devant lui. Il se déplace derrière le mur dont quelques panneaux sont ouverts.

Alors, nous, les habitants de la Terre, quand on veut se protéger des éléments extérieurs, on se réfugie dans ce qu'on appelle des maisons. Mais les gens moins fortunés, comme c'est le cas ici, se réfugient dans ce qu'on appelle des appartements loués. Alors ça, c'est le corridor de mon appartement loué. Je peux peut-être vous le faire visiter...

Alors, il y a une première pièce, ici, qu'on appelle le *living*, pour parler français. Disons qu'à l'époque, il y avait des familles entières qui habitaient dans des petits appartements comme le mien. Alors, ici, c'était l'endroit où ils se rassemblaient le soir après le travail, devant un feu de foyer. Ils se racontaient des histoires puis ils se racontaient leur journée. Évidemment, aujourd'hui, c'est la télévision qui a remplacé le feu de foyer, donc, c'est la télévision qui raconte les histoires, c'est la télévision qui raconte sa journée.

Ça, c'est ce qu'on appelle un sofa. C'est un meuble qui est très pratique quand on a de la visite, alors, s'il vous vient l'idée de me visiter dans un avenir prochain, c'est probablement là que vous allez passer la nuit, donc, c'est un pensez-y-bien !

Parce que, voyez-vous, dans mon appartement, il y a une seule chambre à coucher, donc, ça veut dire que, potentiellement, il y a un seul lit, comme vous pouvez voir ici. Évidemment, il y a toutes sortes de lits. Des lits simples, des lits doubles, des lits jumeaux... Et c'est pas parce qu'on dort dans un lit simple que ça veut nécessairement dire qu'on est seul dans la vie, puis c'est pas parce qu'on dort dans un lit double que ça veut nécessairement dire qu'on fait partie d'un couple. Puis, quand c'est des lits jumeaux, c'est assez rare que c'est parce qu'on est des jumeaux, ça veut plutôt dire qu'on fait partie d'un couple, mais qu'on regrette amèrement l'époque où on était seul dans la vie.

Ça, c'est la cuisine. La cuisine est une pièce très importante, parce que c'est ici qu'on prépare tous les éléments essentiels à notre nutrition. Mais, habituellement, une cuisine, c'est pas mal plus impressionnant que ça, parce qu'il y a toutes sortes d'appareils ménagers. Moi, le seul appareil ménager que j'ai, mais qui est essentiel à mon alimentation,

c'est le téléphone, parce qu'il me permet de me faire livrer de la pizza et des mets chinois. Il est très pratique pour le travail aussi, parce que comme je suis encore aux études, il faut que je joigne les deux bouts, alors, les fins de semaine, je fais un peu de sollicitation par téléphone.

Et puis au bout du corridor, ici, c'est les toilettes. Évidemment, on vous dira que c'est plus élégant d'appeler ça une salle de bains, mais quand c'est petit et malpropre comme ça, parce que ça n'a pas été refait depuis quarante ans, moi, j'appelle ça des toilettes.

Alors, voilà, c'est à peu près tout. C'est ici que j'habite, que je travaille. Évidemment, il y a toutes sortes de placards que je vous montrerai pas parce que c'est sans intérêt. À part celui-là, ici... Celui-là, je peux peut-être vous le montrer.

Il ouvre le placard.

C'est un placard qui contient toutes sortes de vêtements qui appartenait à mes parents. Il y a des chemises et des vestons qui appartenait à mon père, des robes qui appartenait à ma mère... Une boîte à chapeau, une paire de souliers de femme...

Il sort du placard une paire de chaussures à talons hauts, qu'il dépose par terre devant lui.

Évidemment, à l'époque, ma mère en avait des dizaines et des dizaines parce que c'était une femme très élégante et c'était très important pour elle que chaque paire de souliers soit assortie à la robe qu'elle allait porter ce soir-là. Parce qu'elle sortait beaucoup. C'était une femme très populaire, dotée d'une personnalité extraordinaire. Donc, elle se faisait inviter dans toutes sortes de galas et de cocktails.



Robert Lepage - © Sophie Grenier

Mais ça, évidemment, c'était à l'époque où elle avait une vie sociale, parce que, quand mon père est décédé, il a fallu qu'elle se mette à travailler pour nourrir ses enfants. Alors, disons que, le soir, elle était trop fatiguée pour aller danser, puis le temps a passé, puis, bon, elle s'est débarrassée de

toutes ses robes de soirée... Et même ses beaux souliers, elle ne pouvait plus les mettre, parce qu'elle n'avait plus de pieds pour les porter. Les docteurs ont commencé par lui enlever les orteils, puis ensuite les pieds, puis, à un moment donné, ç'a été les jambes, coupées juste en dessous du genou. C'était assez catastrophique parce que ma mère avait de très belles jambes. C'est d'ailleurs la partie de son anatomie dont elle était le plus fière. Mais bon! Ici, sur Terre, c'est le genre d'épreuve à laquelle on est confronté, et, comme disait un grand philosophe du XX^e siècle qui préfère garder l'anonymat: «La vie sur Terre, c'est une beurrée de merde et, plus ça va, moins il y a de pain.»

Il éteint la caméra, la dépose dans le placard et chausse les escarpins de sa mère. Musique. Le dispositif bascule vers le bas, dissimulant l'acteur.

La mère

Le dispositif bascule vers le haut. L'acteur réapparaît, maintenant vêtu d'une robe fluide dans les tons turquoise, coiffé d'un foulard et portant des lunettes noires. Les panneaux coulissent, réintroduisant le hublot de la laveuse. La mère pousse le panier à linge devant elle jusqu'au hublot, qu'elle ouvre et dont elle tire quelques vêtements qu'elle dépose dans le panier. Puis, elle sort de la sècheuse une marionnette de la taille d'un jeune enfant, représentant un cosmonaute vêtu d'une combinaison blanche branchée à un long tuyau comme à un cordon ombilical. Elle détache le tuyau, prend la marionnette par les pieds et lui donne quelques tapes dans le dos, comme on fait à un nouveau-né. Puis, elle la place dans le panier qu'elle fait tourner autour d'elle. Elle serre l'enfant dans ses bras, le berce, lui donne des baisers, le fait marcher sur le sol puis l'assoit sur ses genoux et lui désigne

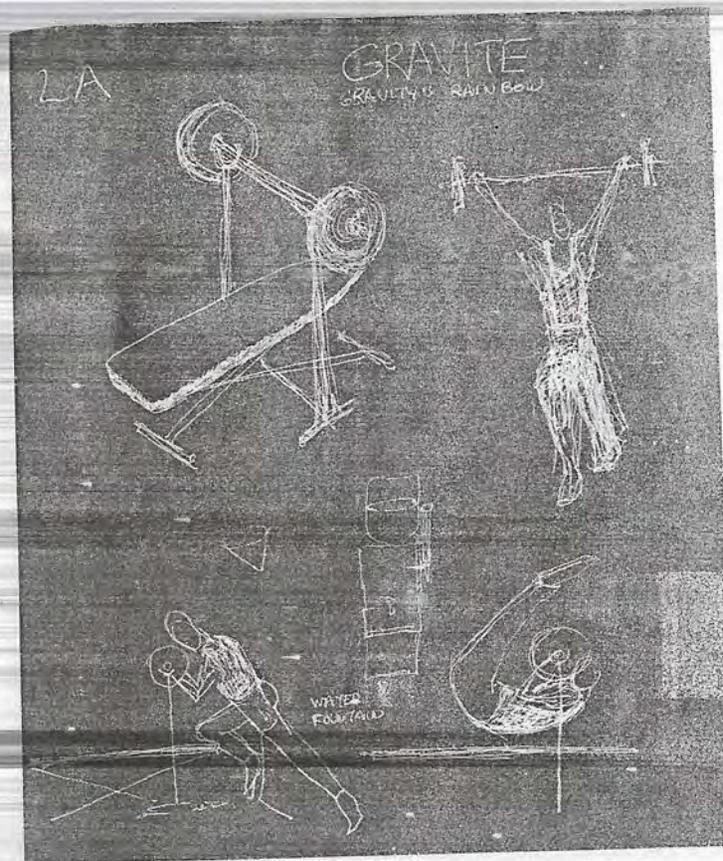


Robert Lepage – Yves Jacques – © Sophie Grenier.

quelque chose au-dessus d'eux. Le dispositif bascule à nouveau. Le petit cosmonaute flotte maintenant dans les airs, au-dessus du dispositif qui bascule une autre fois.

Gym

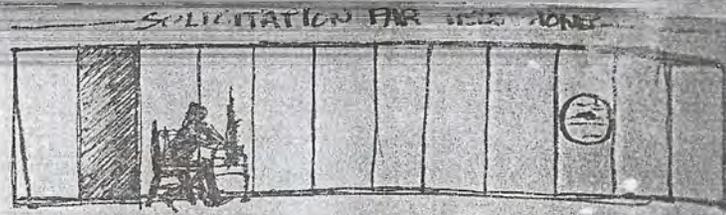
Miroirs. Ambiance sonore de gym : bruit des appareils. Philippe, vêtu d'un short et d'un débardeur, une serviette autour du cou, se regarde un moment dans la glace, tâtant ses muscles. Puis, en utilisant la planche à repasser, dont il modifie chaque fois la position, il exécute différents exercices de conditionnement physique. Il replace ensuite la planche en position normale, pose dessus un grand sac, en sort une bombe de mousse à raser dont il s'enduit le visage. Il s'arrête, fait mine de s'examiner dans une glace, puis se met à imiter les gestes de son frère faisant les prévisions météorologiques à la télé. Noir. Musique.



© Archives Robert Lepage

Travail à la maison

Projection d'une image vidéo du poisson nageant dans son bocal. Philippe, en peignoir, entre et s'assoit devant la petite table à roulettes sur laquelle sont posés un téléphone, un annuaire, un thermos, une boîte cylindrique contenant des croustilles, une bouteille de jus et une salière. Il grignote une croustille, consulte l'annuaire et compose un numéro.



© Archives Robert Lepage

Oui, bonjour, j'aimerais parler à la maîtresse de maison, s'il vous plaît.

Oui, bonjour, vous êtes madame Rémi Brochu ?

Oui, bonjour, madame Brochu, j'appelle de la part du journal *Le Soleil*. Nous sommes présentement en campagne d'abonnement et on offre à la population la possibilité de recevoir le journal *Le Soleil* gratuitement pendant deux semaines. Et si, après ces deux semaines, l'abonnement vous intéresse, vous avez droit à une réduction de 15 % sur le prix total de l'abonnement annuel. Est-ce que c'est une offre qui pourrait vous intéresser ?

Non, madame, ça, c'est le *Journal de Québec*. Nous, c'est le journal *Le Soleil*.

Non, eux, c'est un tabloïd, nous, c'est un vrai journal.

Oui, c'est ça, le grand format.

Ça n'entre pas dans votre boîte aux lettres...

Non, non, je comprends, c'est une excellente raison pour ne pas s'abonner. On en prend bonne note, madame ! Merci, au revoir !

Il raccroche, consulte l'annuaire à nouveau et compose un autre numéro.

Oui, bonjour, j'aimerais parler à la maîtresse de maison, s'il vous plaît.

Pas de problème, monsieur, je peux vous parler à vous. Vous êtes monsieur Roger Brochu ?

Bonjour, monsieur Brochu. Je vous appelle de la part du journal *Le Soleil*. Nous sommes présentement en campagne d'abonnement et... Monsieur Brochu ?

Il raccroche et compose encore une fois un numéro.

Oui, bonjour, j'aimerais parler à la maîtresse de la maison, s'il vous plaît.

Non. Maman. Va chercher maman. Maman.

Oui, bonjour, vous êtes madame Rodrigue Brochu ?

Oui, bonjour, madame Brochu, j'appelle de la part du journal *Le Soleil*. Nous sommes présentement en campagne d'abonnement, et on offre à la population la possibilité de recevoir le journal *Le Soleil* gratuitement pendant deux semaines...

Pardon ?

Oui, c'est Philippe... Qui parle ?

Non, j'en ai vraiment aucune idée ! C'est qui ?

Nathalie qui ?

Euh, non... Écoute, je suis confus, Nathalie.

J'essayais pas de te rejoindre du tout. J'essayais simplement de rejoindre une madame Rodrigue Brochu.

Comment ça, c'est ton nom ?

Tu t'es mariée quand ?

Non, je le savais pas. Personne me l'a dit.

J'ai dit : personne me l'a dit.

Non, j'ai la même adresse, pis le même numéro de téléphone.

Non, ça, c'est le numéro de téléphone de ma mère. En fait, c'était le numéro de téléphone de ma mère parce qu'elle est décédée, il y a deux semaines.

Non, non, c'est correct. C'est mieux comme ça.

Disons qu'elle avait plus tellement une belle qualité de vie à la fin.

Non, c'était ses reins, elle faisait de l'insuffisance rénale, donc elle était dialysée trois fois par semaine.

Ben, il fallait qu'elle calcule la quantité d'eau qu'elle pouvait absorber en une journée et j'imagine qu'un matin, elle a mal calculé puis elle s'est retrouvée avec l'équivalent d'un grand verre d'eau sur ses poumons, puis sur son cœur.

Parce que, quand tes reins fonctionnent pas, c'est là que l'eau s'accumule, c'est comme si tu te noyais dans ta propre...

...urine, oui, c'est ça.

Non, non, je vais être correct, ben oui.

Oh ! Ça, je le sais pas. Il est pas facile à comprendre...

Oui, même à Canal Météo !

Il rit.

Écoute, c'est une coïncidence incroyable !

Non, c'est un travail de fin de semaine. Tu sais, c'est de la sollicitation par téléphone.

Ah non ! Ah mon Dieu ! Ça fait au moins deux ans que j'ai pas enseigné !

Ben, c'était de la suppléance, alors, c'était pas très très payant. Pis, tu me connais, j'ai jamais eu aucune espèce d'autorité devant une classe, alors ça prenait pas cinq minutes pour que les étudiants s'essuient les pieds sur moi. Ça fait que... Mais toi, est-ce que t'enseignes encore ?

Ben, 950, avenue des Braves, avec une adresse comme ça, tu dois plus vraiment avoir besoin de travailler, je veux dire...

Non, non, c'est pas une farce amère... Prends pas ça comme ça ! C'est juste un constat. T'as pas besoin de te sentir coupable si t'as frappé le gros lot.

C'est pas ce que j'ai dit.

Peut-être, mais c'est pas du tout ce que j'ai voulu dire. Je pense que tu me prêtes des intentions, encore.

T'es peut-être encore un peu paranoïaque, aussi ?

Nathalie, veux-tu, on va arrêter ça là ?

Non, mais je sais comment la conversation va se terminer, puis disons que c'était pas dans mon agenda aujourd'hui de me faire donner de la merde par mon ancienne blonde.

Non, c'est mieux comme ça. Écoute, c'était quand même bien d'avoir de tes nouvelles. Je te souhaite d'être heureuse. Salut !

Il raccroche brusquement. Il referme la boîte de croustilles et la pose sur la table. Il verse un peu de café dans le couvercle de son thermos et en boit quelques gorgées. Il dépose le thermos sur la boîte de croustilles, sur laquelle il ajoute la bouteille de jus puis la salière, construisant ainsi une petite fusée.

Sur la Lune

Bande sonore du compte à rebours du décollage d'une fusée Apollo au centre de contrôle de la NASA. Philippe se lève, fait rouler la table jusqu'à l'avant-scène et fait mine de faire décoller sa fusée. L'image du bocal se transforme en celle de la Terre vue de l'espace. Apparaît une petite voiture où sont placées deux marionnettes représentant les astronautes roulant sur la surface lunaire. Bande sonore d'archives de conversations entre les astronautes américains sur la Lune.

Bar

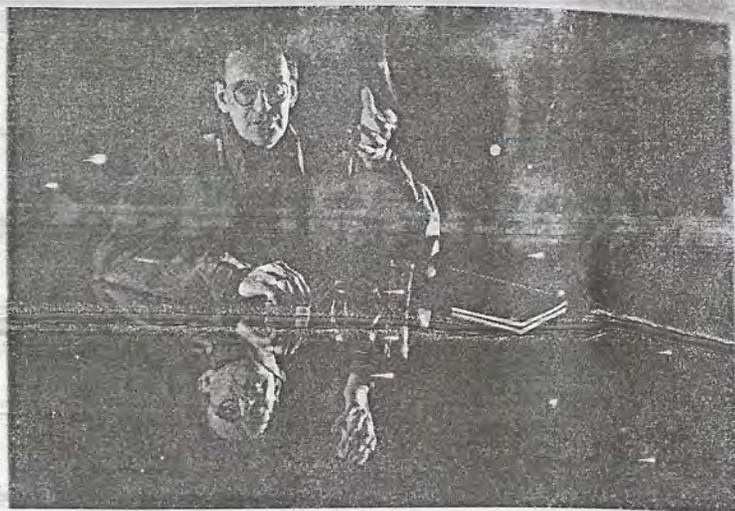
Projection dans le hublot d'une horloge lumineuse dont les aiguilles avancent à vitesse accélérée puis s'arrêtent à 12 h 20. Philippe, vêtu de son manteau bleu, est accoudé à la surface réfléchissante du dispositif, placée à l'horizontale, devant un verre, un cendrier, un paquet de cigarettes, un briquet et un document. Il fume une cigarette. Musique d'ambiance.

Excuse-moi, est-ce que c'est la bonne heure, ça ?

Merci. Le bar, ici, est-ce que c'est le seul endroit dans tout l'hôtel où les gens peuvent prendre un verre ou bien s'il y a des lounges, pis d'autres endroits comme ça ?



Robert Lepage – © Cylla Von Tiedemann



Éves Jacques – © Sophie Grenier

C'est ici que ça se passe...

C'est que j'ai donné rendez-vous à quelqu'un à dix heures, ici, ce soir, puis de toute évidence, la personne ne présentera pas.

Non, je suis pas de Montréal, je suis de Québec, pis la personne en question vient de l'extérieur du pays, et c'était le seul point de repère qu'elle avait à Montréal, sinon j'aurais choisi une autre place. Pas parce que c'est pas correct...

Non, je l'aurais reconnu tout de suite, c'est quelqu'un de très connu. J'avais rendez-vous avec Alekseï Leonov.

Répète le nom du cosmonaute en détachant les syllabes.

Alekseï Leonov.

Non, non, c'est pas un joueur de hockey, c'est un ancien cosmonaute russe. Tu sais, il est venu inaugurer la grande rétrospective sur le programme spatial soviétique au Cosmodôme.

Oui, ils avaient un programme spatial, eux aussi.

À peu près en même temps que les Américains.

Ben, je sais ça parce que tout le monde sait ça!

Non, je suis pas un cosmonaute, j'étudie en philosophie de la culture..

Oui, j'ai écrit une thèse sur les phénomènes scientifiques et leur impact sur la culture populaire au XX^e siècle. J'espérais la lui remettre pour qu'il la lise et je voulais lui demander qu'il m'écrive une lettre de recommandation pour m'aider à obtenir mon doctorat.

C'est sûr que je suis déçu! Quand est-ce que ça adonne que tu peux prendre un verre avec un cosmonaute, toi? Et lui, c'est vraiment quelqu'un de bien. En plus d'être un scientifique, c'est un artiste peintre. Alors son point de vue sur toute la question de l'exploration spatiale est vraiment très intéressant. Quand j'étais jeune, ce gars-là, c'était mon idole.

Ben, parce qu'il a fait toutes sortes de choses courageuses. Je veux dire, il est allé dans l'espace plusieurs fois. Il a été le premier homme à sortir de sa capsule et à marcher dans l'espace, à faire une marche dans l'espace. Il a aussi participé au rendez-vous Soyouz-Apollo avec les Américains. Tu sais, c'est lui, le gros Russe qui ouvrirait la trappe pour tendre la main à l'Américain.

Tu l'as pas vu...

Pis si les Russes avaient pas perdu la course vers la Lune, ben, c'est lui qui avait été pressenti par les Soviétiques pour être le premier homme à marcher sur la Lune. Peux-tu imaginer l'amertume que ce gars-là pouvait éprouver ! On pense qu'on a des problèmes d'amour-propre, nous autres. Je veux dire, il faut que tu sois zen en calice !

Non, non, c'est pas un astronaute, c'est un cosmonaute.

Ben, parce que c'est pas la même chose.

Ben, parce qu'un astronaute, c'est un Américain, pis un cosmonaute, c'est un Russe.

Non, mais les mots veulent pas dire la même chose. Étymologiquement, le mot *astronaute*, ça veut dire «navigateur à la recherche des étoiles» et *cosmonaute*, ça veut dire «navigateur à la recherche du cosmos».

Ben, je m'excuse, c'est pas la même affaire pantoute.

Parce que le mot «cosmos», c'est un mot très précis, c'est le contraire de chaos. Souvent on va entendre : «chaos-cosmos, cosmos-chaos».

Ça veut dire l'ordre, le système. Même que les anciens Grecs utilisaient ce mot-là pour décrire la beauté, parce que, pour eux, l'ordre harmonieux de l'univers, c'était synonyme de beauté. C'est pour ça que le mot «cosmétique», par exemple, ça vient de la même racine que le mot «cosmos».

Non, ça n'en fait pas des «navigateurs à la recherche de cosmétiques», ça en fait des «navigateurs à la recherche de la beauté».

C'est quoi que tu comprends pas, au juste, depuis le début ?

Non, non, ce que je veux dire, c'est que, par définition, un cosmonaute, c'est quelqu'un d'inspiré, pis un astronaute, c'est quelqu'un de très bien financé !

C'est sûr que j'aurais aimé le rencontrer pour la lettre de recommandation, mais j'aurais surtout aimé le connaître, pas seulement pour des affaires d'ordre scientifique, mais, je sais pas, pour lui parler de... comment il vit son quotidien... Comment tu fais pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel ? Par exemple, comment tu fais pour trouver la motivation de continuer à vivre quand t'as accompli de grandes choses mais que, bon, l'Histoire va se souvenir de toi comme d'un numéro deux, comme de quelqu'un qui a manqué sa chance. Je sais pas, j'aurais aimé savoir comment il gère son amertume, parce que l'amertume, c'est le principal obstacle à la réconciliation. Tu peux pas réconcilier deux peuples ou deux individus si t'entretiens constamment de l'amertume.

Ça m'intéresse parce que, moi aussi, j'ai des problèmes de réconciliation. Comme tout le monde...

Ben, pas avec tout le monde, là !

Ben, là, avec qui ! Un muffin avec ça ?

Moi, j'ai un frère.

Non, il est plus jeune. Mais, des fois, on pense que c'est le contraire parce que monsieur a réussi, pis parce qu'il parle avec un accent français, la bouche en cul de poule, le monde pense qu'il a de la culture.

Ben, c'est probablement le dernier lien de sang encore vivant que j'ai sur terre, alors je sens le besoin de me réconcilier avec lui, mais j'arrive pas à trouver la motivation, c'est tout.

Parce que c'est un trou du cul. C'est un bourgeois fini. C'est un menteur compulsif. C'est un gars qui parle d'argent sans arrêt, il est vaniteux, il a un gros char pis une grosse maison à la campagne qu'il partage avec son « copain », son fameux copain...

Eh, oh, non, non, non ! J'ai rien contre le fait qu'il soit gay, mais comme la plupart des homosexuels que je connais, il est insouciant, riche pis chanceux.

Il fait la météo. Canal Météo. Celui avec le bouc. Le bouc. Le bouc du Canal Météo ! Pis il est pathétique, pathétique ! Il est là devant son image satellite pis, là, monsieur est convaincu que, vue de l'espace, la Terre, ça ressemble à ça ! Qu'il y a des pointillés pis des petites flèches pour t'aider à comprendre comment les choses sont placées, qu'il y a des frontières, vues de l'espace, que tu les vois ! Ça, ici, c'est le Kosovo, pis là, ça, c'est la Serbie. Ça, c'est l'Afrique du Sud pis ça, c'est la bande de Gaza. Ça, c'est la province de Québec avec toutes les autres provinces canadiennes, pis toutes les affaires sont à leur place dans leurs petits compartiments ! Pis la pire chose qui peut nous arriver, c'est qu'il

tombe de la pluie englaçante ou ben qu'il grêle, calice ! Il a pas l'air de se rendre compte qu'il y a des affaires qui sont pas mal plus compliquées, qu'il y a des affaires qui sont pas mal plus difficiles à comprendre, pis que la Terre, vue de l'espace, c'est comme une grosse pizza où les gens ont de la difficulté à se réconcilier, justement !

C'est sûr que je suis jaloux. Je suis pas jaloux de son cash pis de sa maison à la campagne, je suis jaloux de son peu de conscience universelle, de son peu de culture, de son peu d'éducation pis de son peu de curiosité. Toutes les affaires qui me rendent malheureux, comme ma grande conscience universelle pis ma grande compassion humaine... Lui, comprends-tu, la compassion, ça lui passe là, là ! En tout cas...

La musique s'arrête et les lumières s'allument.

Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire, ça ?

Ben, là, minuit et demi, *last call*... Je veux ben prendre des grandes gorgées pour donner une petite chance au staff, mais bon... Je veux dire, Montréal est-il encore au Québec, ou bien si, à cause des fusions, c'est déménagé en Ontario ?

Alors, c'est quoi, le problème ? Je suis plate ?

Non, non, tu peux me le dire, je suis plate ! Écoute, ça fait quarante ans que je me fais dire que je suis plate !

Je le sais que je parle fort, criss, mais il y a personne dans la place !

Non, non, je m'excuse, « je parle fort, mais je ne suis pas ridicule » !

Il sort. L'image de l'horloge se transforme en celle de la Terre vue de l'espace. Une voiture miniature où prennent place deux petites marionnettes roule sur l'arête du mur. Bande sonore de conversations entre les astronautes sur la Lune.

Systeme solaire

L'image de la Terre fait place à celle de vêtements tournant dans une sècheuse. Philippe, en peignoir, démarre la caméra qui est installée au-dessus de la planche à repasser, où il place une orange et neuf cailloux de couleurs et de grosseurs différentes. L'image vidéo, légèrement grossie, est projetée en direct sur le mur derrière lui.

Il m'est venu à l'idée que, si jamais vous vouliez venir nous visiter, vous auriez probablement besoin de nous repérer, alors j'ai décidé de vous faire une petite démonstration pour vous aider à nous localiser. Disons que la première chose qu'il faut savoir, c'est que, selon les scientifiques, notre système solaire est tout à fait quelconque



Scène du film - © La Face Cachée de la Lune Inc.

et qu'il est situé un peu en banlieue de notre galaxie et que notre galaxie elle-même est tout à fait quelconque et qu'elle est située quelque part en banlieue de l'univers. Alors, à en croire les scientifiques, vous n'avez qu'à tourner à gauche après le centre commercial et vous allez nous trouver. Si jamais il vous arrive de rencontrer un alignement planétaire qui ressemble à celui que vous voyez présentement, vous devez savoir qu'on est la troisième planète à partir du Soleil. Évidemment, si vous empruntez la route panoramique, là, c'est sûr qu'on habite la... un, deux, trois, quatre, cinq, six, septième planète du système solaire. De toute façon, vous pourrez pas nous manquer parce que c'est une planète qui est bleue. D'ailleurs, on l'appelle la planète bleue. Ça, c'est à cause du maelström de tous les éléments organiques qui permettent à la planète d'avoir une forme de vie intelligente. Je me demande d'ailleurs pourquoi on appelle ça comme ça, parce que, si on était si intelligents, ça ferait



Robert Lepage - © Sophie Grenier

longtemps qu'on aurait trouvé une façon équitable de répartir les richesses de la planète. En plus, c'est surpeuplé. Il y a plus de six milliards d'habitants, ici. Alors, je vous conseillerais d'essayer de vous trouver du stationnement sur les planètes avoisinantes parce que, disons qu'ici, les places sont chères. Mais là, pour bien se comprendre, ça, ce n'est qu'une représentation du système solaire. L'échelle est tout à fait approximative. Ça, c'est pas le Soleil, c'est une orange de la Floride. Ça, ce sont pas vraiment des planètes, ce sont des pierres, en fait, des minéraux qui faisaient partie d'une collection que mon frère avait quand il était jeune et qu'il m'avait offerte en cadeau quand je suis tombé malade à l'âge de treize ans et que je suis entré à l'hôpital et que tout le monde pensait que j'allais mourir. Alors, j'imagine que c'était sa façon à lui d'attirer mon attention une dernière fois avant que je trépasse.

Il range les cailloux dans une boîte, déplace la planche à repasser puis s'adresse directement à la caméra au-dessus de lui.

Parce que, voyez-vous, ici, sur Terre, on est prêts à faire bien des bassesses pour attirer l'attention d'un être cher. C'est probablement la raison pour laquelle je suis tombé gravement malade. Mon père venait de mourir et ma mère avait jeté tout son dévolu sur mon jeune frère, alors j'étais jaloux. Un matin, je me suis réveillé avec un mal de tête terrible. J'avais une douleur aiguë derrière mon œil droit. J'essayais d'ouvrir mon œil parce que je pensais qu'il était fermé mais, en fait, il était ouvert. Je voyais plus rien de cet œil-là. J'avais de la difficulté à calculer les distances, je tombais partout et j'ai failli me faire frapper par une voiture, alors ça a fonctionné très bien parce que ma mère est devenue très inquiète et elle a pensé qu'il fallait absolument que j'aille voir un médecin.

Il enlève son peignoir, sous lequel il porte un sarrau blanc. Il met des lunettes à grosses montures noires puis installe la planche à repasser à la verticale, face au public.

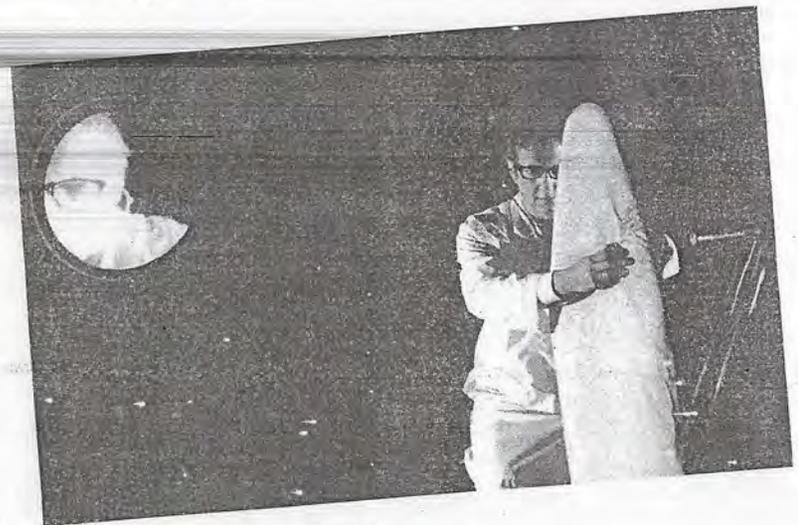
Chez le médecin

Le médecin s'assoit sur une chaise, derrière la planche, et procède à l'examen avec une petite lampe de poche. Projection vidéo dans le hublot du point de vue de Philippe enfant, à l'aide d'une petite caméra fixée à la planche à repasser.

Regarde vers le haut. Vers le bas. L'autre œil maintenant. Vers le haut. Vers le bas. Qu'est-ce qui arrive quand je mets ma main comme ça ?

L'image vidéo disparaît.

Et si je bloque l'autre œil ?



Robert Lepage - © Sophie Grenier

L'image réapparaît.

Bon, écoute, Philippe, on a reçu les résultats des examens qu'on a faits ce matin. Il y a quand même de bonnes nouvelles, t'es pas en train de devenir aveugle. Mais disons que, sur la radiographie, on a repéré une masse, juste en dessous de ton cerveau et juste au-dessus de ton œil droit, qui pousse sur ton nerf optique, et c'est ça qui t'empêche de voir correctement. Alors, on va essayer de voir comment on va faire pour aller chercher cette... euh... tumeur, n'ayons pas peur des mots. Donc ça devrait ôter un peu de pression sur ton nerf optique et, dans quelques semaines, tu devrais pouvoir recouvrer la vue dans cet œil. Évidemment, c'est une opération délicate, alors, il va falloir du courage, hein, Philippe, t'es assez vieux pour savoir de quoi on parle. Bon, tu vas m'attendre ici puis je vais aller chercher ta maman pour lui expliquer tout ça. Je vais t'aider à te rhabiller. Tu avais une chemise bleue puis une casquette, c'est ça ?

C'est à toi, les cailloux ?

Comme ça, t'es un collectionneur de cailloux ?

Tu ferais un bon astronaute alors, parce que c'est la seule chose qu'ils ont réussi à faire sur la Lune, ramasser des cailloux. Tourne-toi.

Il installe la chemise sur la planche à repasser, pose une casquette sur le dessus et enfle ses bras dans les manches de la chemise, faisant ainsi apparaître une « marionnette » représentant le petit Philippe, qui retire sa casquette, passe une main sur son crâne et remet ensuite sa casquette. Noir.

Dans l'ascenseur...

Le panneau de commande de l'ascenseur clignote. Son de l'appareil en marche. Lumière. Les portes s'ouvrent. André pousse l'étagère dans l'ascenseur, mais les portes se referment, coinçant le meuble. Il appuie sur plusieurs boutons, en vain. Il tire de sa poche un calepin et compose un numéro sur son téléphone cellulaire.

Oui, bonjour ! Vous êtes le concierge ?

Excusez-moi de vous déranger. Écoutez, pouvez-vous monter me dépanner ? Je suis pris au 17^e étage, je suis dans l'ascenseur.

Non, je suis un des fils de la convalescente qui était dans la chambre 1701.



Scène du film – © La Face Cachée de la Lune Inc.

Oui, mon frère a vidé l'appartement ce week-end et moi je devais venir chercher une étagère qui restait. J'ai pas réussi à la rentrer complètement dans l'ascenseur puis les portes se sont refermées dessus, et le système de retour automatique n'a pas fonctionné, et je connais rien en mécanique. Est-ce que vous pouvez venir m'aider ?

Non, je manque pas d'oxygène, pourquoi ? Vous pouvez pas monter tout de suite ?

Dans combien de temps alors ?

Quarante-cinq minutes ? Je ne peux pas attendre quarante-cinq minutes, moi, monsieur, il faut que je sois au studio dans une demi-heure. Vous pouvez pas monter tout de suite ?

Oui, mais où êtes-vous, là ?

Mais qu'est-ce que vous faites à Charlesbourg ? C'est quoi ce numéro-là, c'est pas censé être la conciergerie ? C'est votre cellulaire, j'imagine ?

Mais oui, mais c'est un scandale !

Mais oui, mais écoutez, mon pauvre monsieur, qu'est-ce qu'ils font, les petits vieux, pendant le week-end, quand il y a des urgences ? Ils vous téléphonent sur votre cellulaire, puis là, il faut qu'ils attendent que vous ayez terminé votre partie de golf ? J'ai jamais entendu parler d'une chose pareille !

Il n'en est pas question, je vous le dis, je peux pas attendre quarante-cinq minutes, il faut que je sois en studio dans une demi-heure.

Écoutez, je fais la météo, moi, monsieur ! J'ai une grosse tempête de neige à annoncer, alors c'est une question d'intérêt public que vous me sortiez d'ici le plus rapidement possible !

Oui, mais il y a pas une personne responsable dans votre entourage qui peut me dépanner en attendant ?

Comment il s'appelle, votre neveu ?

Mais c'est sûr que je vais l'attendre, où est-ce que vous voulez que j'aille ? Pouvez-vous lui dire de faire ça le plus rapidement possible ?

Il termine l'appel et compose un autre numéro.

Oui, bonjour Carl, excuse-moi de te déranger, je sais que t'aimes pas ça quand je t'appelle au bureau, mais écoute, il faut que tu m'aides, mon gars ! Imagine-toi donc que je suis pris dans un ascenseur !



Robert Lepage – © Emmanuel Valette

Non, au foyer pour vieillards, là où habitait maman.

Oui, je le sais que tu peux rien faire, mais écoute, est-ce que tu peux me rendre un petit service, au moins ? Est-ce que tu peux téléphoner au studio et leur dire que je vais pas pouvoir me rendre à temps ?

Non, non, ils ont l'habitude. Ils ont juste à me trouver un remplaçant. Qu'ils demandent à Huguette, ça fait longtemps qu'elle veut le faire.

Parce que si j'appelle moi-même et que je leur dis la vérité, ils vont pas me croire.

Parce que la dernière fois que je leur ai fait le coup, je leur ai dit que j'étais pris dans un ascenseur.

Je sais pas, dis-leur que je suis pris dans le trafic, que j'ai eu un petit accident. Il va y avoir une tempête, là, ils vont fermer les deux ponts. Dis-leur que je suis pris sur la rive sud.

Ben alors, invente quelque chose de ton cru, merde !

Non, non, c'est pas mentir, ça, tu sais pas c'est quoi, mentir. Moi, je le sais, pis c'est pas ça, mentir. Ça, c'est juste un petit mensonge de dépannage !

Je sais pas comment ça s'est passé. J'étais en train de déménager une grosse étagère que mon frère avait installée dans notre chambre, quand on était petits, pour diviser la chambre en deux. parce qu'il voulait pas que j'aie fouiller dans ses affaires. Ma mère appelait ça «le mur de la honte» ! Alors imagine-toi la situation : je suis dans un

ascenseur au 17^e étage d'un foyer pour vieillards avec «le mur de la honte» qui m'empêche d'aller faire la météo !

Oui, oui, je vais laisser mon cellulaire allumé, tu me rappelleras pour me dire comment ils ont pris la chose.

Non, je serai pas de retour avant dix-neuf heures. Qui va être là ?

Vous commencerez le repas sans moi. Bye !

Il retire son manteau, le plie, le dépose par terre et s'assoit dessus, en tailleur, face à l'étagère. Il fait mine d'allumer une télé. Bande sonore d'une émission pour enfants des années soixante. Il regarde la télé un moment puis déplace des choses sur la tablette du milieu, se glisse à travers l'étagère et passe de l'autre côté de la chambre. Il met un disque. Musique. Il joue d'une guitare basse imaginaire. Il allume un joint, fume, s'étouffe. Il extirpe un magazine caché sous la tablette du bas, en arrache la page centrale, la fixe au mur, défait son pantalon et commence à se caresser. Les portes de l'ascenseur s'ouvrent brusquement. André remonte son pantalon, ramasse son manteau, pousse l'étagère et sort. La marionnette de l'astronaute apparaît un moment. Noir.

À mobylette



Robert Lepage - © Sophie Grenier

Philippe, vêtu de son manteau et coiffé d'un casque, place la planche à repasser à l'envers sur le sol. Il installe sa caméra sur un des pieds. Bruit de moteur. Philippe

enfourche la mobylette. Sur le mur du fond défilent des images vidéo en négatif du parc des Champs-de-Bataille.

Alors, à défaut de pouvoir vous montrer la campagne environnante, j'ai pensé vous faire visiter le parc des Champs-de-Bataille, qu'on appelle aussi les plaines d'Abraham. question de vous donner une petite idée de ce à quoi ressemble la nature. Le parc des Champs-de-Bataille, comme son nom l'indique, a déjà été un endroit de combats et d'affrontements mais, aujourd'hui, c'est devenu un endroit très paisible. C'est un immense parc au milieu de la ville. C'est le genre d'endroit où vous pouvez emmener votre famille, l'été, pour faire un pique-nique, ou faire voler des cerfs-volants le week-end, ou faire du jogging. Mais moi, je dois vous avouer que je préfère venir ici l'hiver parce qu'il y a pas mal moins de monde, puis aussi parce que les plaines d'Abraham sont un endroit privilégié pour observer les étoiles. Je me souviens très bien de la dernière fois que je suis venu ici. En fait, j'avais quinze ans, c'était le 11 décembre 1972, et la raison pour laquelle je me souviens de la date si précisément, c'est que c'était le soir où Apollo 17 s'était posé sur la Lune. Comme c'était la dernière mission Apollo, le public avait l'impression d'avoir déjà tout vu, donc, même les grandes chaînes de télévision américaines ne diffusaient plus les images.

Il stoppe la mobylette et en descend. Les images vidéo et le bruit du moteur s'arrêtent.

Philippe regarde vers le ciel.

Alors la meilleure chose à faire, c'était d'éteindre la télévision et de venir ici, sur les plaines d'Abraham, observer la Lune en silence et essayer de repérer l'endroit exact où la mission s'était posée. Ce soir-là, la Lune était

rouge. Et comme c'était l'époque où j'expérimentais beaucoup avec le LSD, j'étais convaincu que c'était parce qu'elle saignait! Je me disais que c'était probablement tous les drapeaux américains qui avaient été plantés par les dernières missions qui la faisaient saigner comme ça. Je me disais que si la Lune était capable de saigner, c'est qu'il existait peut-être une espèce de lien de sang ou de lien de famille entre la Lune et tous les éléments qui composent l'univers. Et je me suis interrogé sur mon propre lien de sang avec le reste du cosmos. Je me souviens que c'est à ce moment précis que j'ai pris conscience que j'étais fait de la même matière que les étoiles que je pouvais voir briller dans la nuit, que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste. Comme si j'avais un rôle à jouer dans l'univers, comme si j'étais moi-même une petite idée à l'intérieur d'un immense cerveau. C'était une constatation tellement vertigineuse que j'ai eu soudainement très peur et que j'ai décidé de retourner à la maison où les liens de sang et les liens de famille sont plus faciles à mesurer et à comprendre.

Des images psychédéliquies apparaissent sur le mur, de chaque côté de la grande étagère.

Une fois arrivé à la maison, j'ai trouvé mon frère qui dormait sur mon lit, dans ma moitié de chambre. C'était évident qu'il avait fouillé dans mes affaires. Il y avait de la cendre partout, des canettes de bière vides sur l'étagère. Il était même pas encore adolescent et il était complètement saoul. Mon frère et moi, on a sept ans de différence. Aujourd'hui, ça veut plus rien dire, mais à l'époque, c'était comme si plusieurs générations nous avaient séparés. Il faisait très froid dans la chambre.

Philippe passe de son côté de la chambre.

Quand je me suis approché de lui, j'ai réalisé qu'il avait fait pipi dans son pantalon et j'ai eu tout à coup très peur qu'il attrape froid. Je l'ai pris dans mes bras. Il était tellement petit, comme un petit animal humide. Et là, il s'est passé une chose terrible. Dans mon délire, je me suis mis à le trimballer partout dans la maison pour essayer de trouver un coin assez chaud pour pouvoir l'assécher.

Musique. Philippe se dirige vers le hublot, l'ouvre et dépose son petit frère dans la sècheuse qui se met à tourner dans la lumière d'un stroboscope. Noir.

Son et projection d'images d'archives de l'Agence spatiale russe du lancement de la sonde Luna 15, et projection du surtitre : 1969, Luna 15. Les Soviétiques envoient une sonde sur la surface lunaire, mais échouent dans leur tentative de la ramener sur Terre.

Éclipse

Philippe, en peignoir, est debout devant le téléviseur, un livre à la main. À côté de lui, le fauteuil roulant de sa mère.

Si jamais, un jour, vous captez mon message, il y a de fortes chances que vous ayez déjà capté des centaines de milliers d'heures d'émissions de télévision en provenance de la Terre. Mais sachez que la télévision n'est qu'un miroir déformé de ce qu'est la vie sur Terre. Pour moi, la seule chose vraiment capable de dépeindre avec justesse les méandres et les contradictions de l'âme humaine, c'est la poésie. Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de place pour la poésie à la télévision, ces temps-ci, alors, j'ai choisi de vous réciter un poème écrit par un de nos

plus grands poètes québécois de la période romantique. Il s'appelait Émile Nelligan et le poème s'intitule « Devant deux portraits de ma mère ».

Il lit.

Ma mère, que je l'aime en ce portrait ancien,
Peint aux jours glorieux qu'elle était jeune fille,
Le front couleur de lys et le regard qui brille
Comme un éblouissant miroir vénitien !

Ma mère que voici n'est plus du tout la même ;
Les rides ont creusé le beau marbre frontal ;
Elle a perdu l'éclat du temps sentimental
• Où son hymen chanta comme un rose poème.

Aujourd'hui, je compare, et j'en suis triste aussi,
Ce front nimbé de joie et ce front de souci,
Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années.

Mais mystère de cœur qui ne peut s'éclairer !
Comment puis-je sourire à ces lèvres fanées ?
Au portrait qui sourit, comment puis-je pleurer ?

Noir. On ne voit plus que l'écran lumineux du téléviseur qui semble se déplacer dans l'espace. Lumière. Une vieille dame aux cheveux blancs portant des lunettes noires est assise dans le fauteuil roulant. Noir.

Scan

Le médecin entre, coiffé d'un bonnet blanc, une grande enveloppe à la main qu'il dépose sur la planche à repasser, placée sous le hublot. Projection d'un graphique sur le mur.

Philippe, ma secrétaire a finalement retrouvé la radiographie de ton dernier examen annuel, alors on va pouvoir comparer avec celle de cette année. Étant donné que tu as déjà rempli le questionnaire d'usage, enfile la jaquette d'hôpital, installe-toi sur la table, puis on va passer au scan. Ah, au fait, Philippe, je voulais t'offrir mes condoléances. J'ai su pour ta mère.

Écoute, j'étais pas mal peiné parce que c'est une femme que j'admirais beaucoup. Je pense que c'était une femme très courageuse. Je suis parti en vacances trois semaines, je suis revenu il y a trois jours, puis j'ai rencontré son médecin traitant à la cafétéria. Il m'a dit comment ça c'était terminé. Qu'est-ce que tu veux, c'est mieux comme ça, hein? Surtout quand ils sont rendus à couper des morceaux, ça prend pas de temps que les patients se découragent, puis habituellement, ils deviennent suicidaires beaucoup plus tôt que ça. Et puis, je pense quand même que ta mère a été exemplaire dans sa souffrance, puis je trouve que son geste désespéré est un geste tout à fait compréhensible vu les circonstances. Et je ne pense pas que personne puisse vraiment la juger dans sa décision...

Oui, c'est ce que j'ai dit.

Philippe, on va pas commencer à jouer sur les mots, je veux dire, on va appeler un chat un chat, puis un chien un chien... Selon son médecin personnel, elle semblait vivre dans un environnement contrôlé, donc ça peut juste avoir été un geste délibéré, tu crois pas? Est-ce que tu as parlé avec son médecin lors du décès?

Bon, puis qu'est-ce qu'il t'a dit?

Oui, mais sur un acte de décès, Philippe, on écrit les causes physiologiques, on va pas commencer à écrire des détails du genre «la patiente a mis fin à ses jours à l'aide d'un grand verre d'eau»! Faut avoir une certaine cohérence. On essaie d'être discret, on discute avec la famille, et on espère que la famille va poser les bonnes questions. Je comprends pas pourquoi c'est moi qui ai cette conversation-là avec toi, alors que tu aurais dû parler de ça avec son médecin il y a longtemps! Je suis désolé de te mettre dans un état pareil, Philippe.

Ben oui, mais attrape le téléphone puis prends rendez-vous avec lui, parce que ça peut pas rester comme ça! Il va probablement être à la clinique cet après-midi, alors, si tu veux, on pourrait remettre l'examen à plus tard. De toute façon, je viens de revenir de vacances, ça me donnerait une chance d'arriver!

Tu veux passer l'examen quand même?

OK, c'est toi qui décides, hein, c'est à toi, les oreilles! Alors, enfile la jaquette, installe-toi sur la table, puis on va procéder au scan. Et cette fois-ci, Philippe, veux-tu, s'il te plaît, ne pas oublier d'enlever tes lunettes avant de mettre ta tête dans l'appareil!

Il retire son bonnet et son sarrau, sous lequel il porte une «jaquette» d'hôpital bleue. Philippe s'étend sur la planche à repasser. Projection en direct d'un gros plan de son visage, superposé à des images de films de famille où l'on voit Philippe enfant pendant la fête de Noël. Musique. Philippe pleure. Puis il se redresse et remet ses lunettes.

Est-ce que je peux me rhabiller?

Merci. Docteur, je voulais vous demander. Est-ce que c'est vrai que c'est dangereux de prendre l'avion quand on a déjà été opéré au cerveau ?

Je sais pas si c'est du folklore, c'est un reportage que j'ai vu à la télévision, l'autre jour. C'est un groupe de spécialistes qui disaient que, si on a déjà subi une intervention chirurgicale à la tête et qu'on se retrouve dans un endroit pressurisé, il y a des vaisseaux sanguins qui peuvent éclater.

Oui, j'ai à me déplacer en dehors du pays dans deux semaines.

Je vais à Moscou.

Non, c'est pas des vacances. Vous savez la thèse que j'étais en train d'écrire ? J'en ai envoyé une copie à un cosmonaute russe qui devait m'écrire une lettre de recommandation, pis, bon, j'en ai pas entendu parler pendant des semaines, pis il semble qu'il m'ait référé à l'Institut Tsiolkovski. Ils font une espèce de grande conférence internationale, pis ils m'ont invité à prendre la parole. J'ai jamais mis les pieds dans un avion, pis là je m'en vais à Moscou ! C'est tout un baptême de l'air !

Non, j'essaie pas de trouver un prétexte pour pas y aller, docteur. Je m'informe, c'est tout.

Merci.

Il s'apprête à sortir, puis se retourne. Il est ému.

Docteur, vous êtes sûr de ce que vous dites à propos de ma mère ?

Projection et projection d'images d'archives de l'Agence spatiale russe des astronautes Stafford et Leonov se serrant la main dans l'espace, et projection du surtitre : 1975, Apollo-Soyouz. La course vers la Lune terminée, Soviétiques et Américains se serrent la main dans l'espace.

Aeroflot

Les chaises sont regroupées et placées en rangs, de façon à figurer la cabine d'un avion. Projection d'images représentant les consignes de sécurité. Philippe est assis près du hublot, regardant le carton où les consignes sont illustrées. Son de l'extinction de la consigne des ceintures de sécurité. Philippe s'étend sur les sièges. La Lune passe devant le hublot. Puis, apparaît le petit cosmonaute, qui ouvre le hublot. Philippe se redresse, prend le cosmonaute par la main et disparaît avec lui par l'ouverture.

Salle de conférence

Les panneaux s'ouvrent sur un grand rideau rouge, devant lequel sont toujours placées les quelques rangées de chaises. Philippe se glisse par l'ouverture du rideau, des papiers à la main. Il regarde l'horloge, puis sa montre. Il chiffonne avec humeur les feuilles de papier puis va se placer devant le micro.

Excusez mon retard... Je dois vous avouer que je me sens un peu soulagé que vous ayez décidé de ne pas m'attendre, parce qu'à parler franchement, je sais pas comment j'aurais fait pour trouver le courage de venir vous adresser la parole. Voyez-vous, je suis une personne assez timide, donc j'ai plutôt l'habitude d'entendre l'écho de ma propre voix dans des salles vides comme celle-ci ! Mais tout de

même, j'imagine que c'était enfin ma chance d'exposer mes idées à un public intéressé et intelligent, et surtout de manifester toute mon admiration pour Konstantin Tsiolkovski, avec qui je partage l'opinion qu'ici, sur terre, on vit tous nos vies comme des poissons dans un bocal ! On se déplace de long en large avec cette absurde illusion que, tous les jours, on découvre de nouveaux horizons alors que tout ce qu'on fait, c'est tourner en rond. Et quand on ose regarder vers le ciel, on s'attend à ce qu'il nous renvoie notre propre image ! Ce ne sont là que quelques-unes des raisons pour lesquelles il faudrait construire l'ascenseur de l'espace de Konstantin Tsiolkovski, et comme je sais qu'il n'existe pas présentement sur terre de matériaux assez solides pour supporter une telle charge, j'allais proposer qu'on le construise sur la Lune, là où la force gravitationnelle équivaut au sixième de celle de la Terre. Et surtout, j'allais proposer qu'on le construise sur la face cachée de la Lune, là où c'est pratiquement impossible de voir la Terre. De cette façon, on serait obligés d'arrêter de se regarder le nombril. Et on serait forcés de se contempler dans le vide et de faire l'expérience d'un ultime vertige. Un vertige comparable à celui qu'on éprouve quand on a perdu ses parents et qu'on découvre que, sans le vouloir, ils nous cachaient la vue et nous empêchaient de voir l'horizon ! Je vous remercie beaucoup.

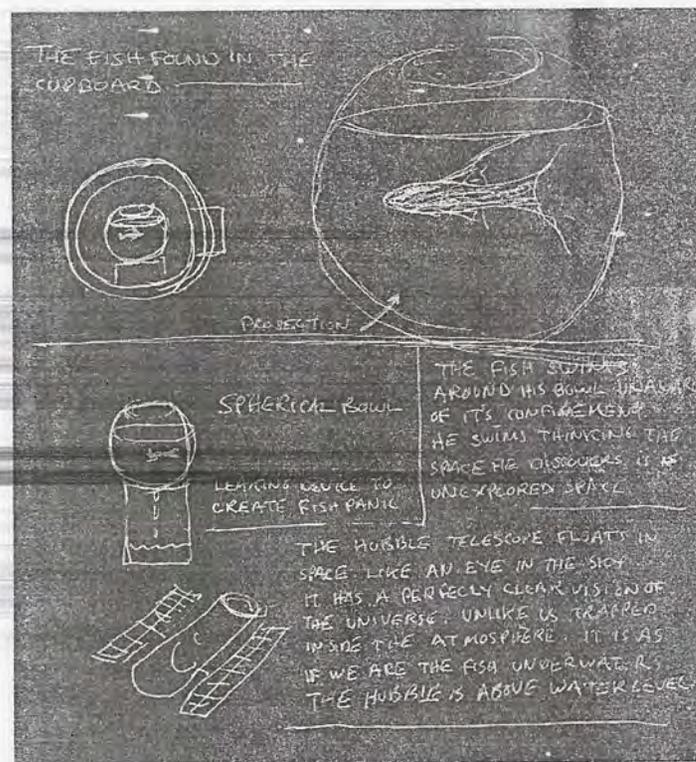
Musique. Philippe sort par l'ouverture du rideau. Noir.

Chez Philippe

Projection dans le hublot de l'image vidéo du poisson rouge dans son bocal. L'eau baisse peu à peu, et le poisson se retrouve inanimé au fond du bocal. Lumière sur la petite table sur laquelle

est posé le téléphone. André entre, quelques enveloppes à la main. Il remarque de l'eau par terre, puis aperçoit le poisson. Il saisit le combiné et compose un numéro.

Oui, salut Carl. Excuse-moi de te déranger, je sais que t'aimes pas ça quand je t'appelle au bureau, mais écoute, il faut que tu m'aides, mon gars !



«The fish swims around his bowl unaware of it's confinement. He swims thinking the space he discovers is unexplored space. The hubble telescope floats in space like an eye in the sky. It has a perfectly clear vision of the universe. Unlike us trapped inside the atmosphere. It is as if we are the fish underwater. The hubble is above water level.» - © Archives Robert Lepage

Non, je suis pas à la maison, je suis à l'appartement de Philippe. Je suis venu ramasser le courrier et nourrir le poisson rouge. Ben, imagine-toi donc que le foutu poisson est mort.

Je te le dis, il est mort! Je suis entré dans l'appartement pis il y a une flaque d'eau par terre, grande comme le lac Victoria. Il doit y avoir une fissure dans le bocal. Je suis venu, il y a deux jours, pis il était plein, pis là, il est vide, pis le poisson est couché sur le côté.

Ben, en revenant du travail, est-ce que tu peux arrêter dans un *pet shop* pis essayer de trouver un poisson rouge qui mesure environ entre quinze et vingt centimètres de long avec la queue? Puis c'est un poisson qui a été suralimenté, c'est un poisson qui est gras. Explique que c'est un poisson rouge gras de vingt centimètres qui souffre de boulimie.

Ben, pour remplacer celui qui est mort, imbécile! Qu'est-ce que tu veux que je fasse avec, que je lui fasse le bouche-à-bouche?

Non, je vais pas lui dire la vérité. Il est incapable de la prendre, la vérité.

Je le sais parce que c'est mon frère! Écoute, il va me décapiter. Il va m'accuser d'avoir négligé son foutu poisson rouge.

Écoute, j'ai pas besoin de ton sermon sur la montagne, ce matin, alors va me chercher le foutu poisson rouge, puis je m'occupe du reste!

Parce qu'il est non négociable!

Ben, parce qu'il pense que je suis un trou du cul.

Qu'est-ce que t'as dit?

Non, ce que t'as dit juste avant? Quand j'ai dit qu'il pensait que j'étais un trou du cul, t'as eu comme un petit borborygme, là, un petit marmonnement...

Oui, mais toi, est-ce que c'est ça que tu penses? Non, mais tu veux jouer à monsieur vérité, alors vas-y, c'est ça que tu penses?

Ah oui? Et ta sœur, elle? Ta sœur, elle bat le beurre? Ben, quand elle battra la merde, tu lécheras le bâton, mon gars!

Il raccroche brusquement. Le téléphone sonne.

Écoute, si tu penses que je vais me laisser parler sur ce ton, tu te trompes!

Ah, Philippe?

Non, je pensais que c'était Carl. Il vient de téléphoner pis je pensais que c'était lui qui rappelait.

Non, non, tout est sous contrôle. T'es encore à Moscou?

Peux-tu me rappeler demain? Je peux pas te parler, là, j'ai pas le temps de te parler.

Non, non, j'ai un taxi qui m'attend en bas.

Philippe, rappelle-moi demain. Je te parlerai demain matin.

Oui, t'as reçu trois enveloppes. Je les ai mises sous le téléphone comme convenu.

Ben, il va bien ! Euh... il a son air un peu étonné, là, mais il va bien.

Bon, écoute, Philippe. Philippe... Je sais pas comment te dire ça, là, mais... Beethoven est mort.

Non, pas le compositeur, le poisson rouge de maman.

Il est mort pis je le sais pas, ce qui s'est passé ! Pis avant que tu dises quoi que ce soit, laisse-moi parler ! Je suis entré dans ton appartement pis il y avait une flaque d'eau par terre, grande comme l'océan Pacifique pis je le sais pas, ce qui s'est passé, pis le poisson est mort, pis c'est pas de ma criss de faute, OK ? C'est pas de ma foutue faute ! Pis je trouve que tu devrais apprécier mon courage pis mon honnêteté, parce qu'au moins je te dis la vérité ! Parce que j'aurais pu être vraiment *cheap*, OK ? J'aurais pu vraiment être bas. J'aurais pu aller dans un *pet shop*, pis j'aurais pu aller chercher un criss de poisson rouge pour le remplacer, puis tu t'en serais jamais rendu compte ! Pis je sais que tu vas me dire que c'est la dernière chose vivante qui appartenait à maman. Ben imagine-toi donc que, maintenant, c'est moi la dernière chose vivante qui appartenait à maman, OK ? Pis c'est à toi de t'occuper de moi maintenant, et t'as intérêt à changer ta maudite attitude ! M'entends-tu, Philippe ?

Philippe ? Tu pleures pour vrai ou bien c'est de la *bullshit* ?

Pourquoi tu pleures ? Écoute, tu vas pas pleurer pour un maudit poisson rouge, non ?

Alors pourquoi tu pleures ?

Veux-tu, s'il te plaît, arrêter de pleurer comme un bébé et me dire ce qui se passe ? Écoute mon vieux, tu m'inquiètes ! C'est pas juste, t'es aux antipodes, puis je peux rien faire pour toi. Alors dis-moi ce qui se passe !

Oui, la conférence, comment ça s'est passé ?

Oui, puis ?

Non, ça se peut pas ! Non, dis-moi que c'est pas vrai !

Ben, écoute, c'est formidable ! J'ai jamais entendu parler d'une telle déveine. Écoute, j'en reviens pas ! T'as vraiment une aura de merde !

Ben, je sais pas ce que tu peux faire. T'es à Moscou, va au cirque et demande qu'ils t'engagent comme clown parce que c'est un vrai numéro, ton affaire ! Tu pouvais pas changer l'heure en descendant de l'avion ?

Il y avait personne à l'hôtel qui pouvait te faire un *wake up call* ?

Ben, là, fais avec, mon gars !

Ben, profite-en, t'es à Moscou, va magasiner.

Ben, je le sais qu'il y a rien à acheter, qu'est-ce que tu veux que je te dise d'autre ? Quand il pleut du vinaigre, on fait de la vinaigrette !

Veux-tu arrêter ça, y en aura d'autres foutues conférences. Je te le dis, moi.

Ben oui, il y en aura d'autres. Parce que t'es un type intelligent, t'as des idées intéressantes, moi, je les comprends pas toujours, mais il y a des gens pour ça.

Oui, mais, la preuve, c'est qu'il y a des gens qui t'ont invité! Ben puis, il y en aura d'autres conférences. Ça, c'est la première d'une longue série de conférences.

Ben, c'est la seule façon de voir ça, mon gars! Alors débarrasse-toi de cette énergie de *looser* et accouche mon vieux, accouche!

Oui, je le sais bien, si j'en avais, des nouvelles encourageantes, mais il y en a jamais de nouvelles encourageantes dans ton univers!

Oui, mais, c'est des comptes, le téléphone, puis, bon, Hydro-Québec, tu veux quand même pas savoir ton compte d'électricité en plein hiver? Ça, ça va te remonter le moral!

L'Université Laval? Oui. C'est une lettre recommandée.

Comment ça, c'est ta réponse?

Oui, mais pourquoi ils t'envoient ça par la poste? Ils sont pas censés te rencontrer en personne pour te dire si t'as eu ton acceptation? Est-ce qu'ils ont peur que tu leur sautes au visage?

Il ouvre l'enveloppe, déplie la lettre et lit.

Écoute, Philippe, je sais pas ce qui se passe, j'arrive pas à ouvrir l'enveloppe...

Non, non... Ben oui! C'est écrit noir sur blanc, là, t'es refusé!

Philippe, parle-moi!

Ben oui, je compatis, voyons donc, qu'est-ce que tu penses? C'est pas parce que je fais de la basse pression que j'ai pas de cœur!

L'autre enveloppe? Écoute, t'es masochiste ou quoi?

Ben, je sais pas, là, c'est un organisme que je connais pas. Ça vient des États-Unis.

Je le sais parce qu'il y a la tête d'Elvis sur le timbre! Est-ce que t'as fait une demande d'immigration?

Ben, écoute, mon vieux, je connais pas toute l'étendue de ton désespoir!

Il ouvre la lettre et lit.

«Cher Monsieur, nous avons le bonheur de vous annoncer que le message vidéo que vous avez produit dans le cadre du projet SETI a été choisi parmi des centaines de propositions et fera partie des dix messages qui seront transcodés et diffusés dans l'espace, dans le but d'être captés un jour par des civilisations extraterrestres»...

Veux-tu ben me dire quelle calice d'affaire que c'est ça?

Ben oui, mais quand est-ce que t'as fait ça, ce vidéo-là? Avec quel équipement?

« L'originalité de votre démarche et la
de vos propos ont fait l'unanimité de notre jury
scientifiques et de cosmologues de réputation
internationale. Pourriez-vous nous contacter le plus rapide-
ment possible afin que nous vous expliquions les procédures
pour la mise en orbite de votre message. Dans
une réponse hâtive, je demeure, Marie-Madeleine
directrice du Bureau canadien du programme
SETI. »

« Quoi ? Search for Extra Terrestrial Intelli-
gence ? Des cacahuètes pour cocoa puffs, mon gars ! »

« Félicitations, mon vieux ! »

« C'est sincère, félicitations. Félicitations ! »

« Tu veux que je te le dise ? Merde !
Écoute, c'est ton premier vidéo, puis tu
en fais un autre. »

« Mais tu ne plains toujours qu'il y a jamais per-
sonne pour écouter tes idées, et là, il y a tout le cosmos
à t'écouter. »

« Tu reviens quand de Moscou ? »

« Tu reviens quand ? »

« Montréal ou par Toronto ? Parce que si tu reviens
de Montréal, je pourrais aller te chercher en voiture, puis
te ramener à Québec, on pourrait arrêter dans un
restaurant. C'est agouflet que tu prends ? »

Ben, tu vas être affamé, mon gars !

Ben, je sais pas, il y a un nouveau quartier qu'ils sont
en train de construire, là, tu sais, le truc multimédia avec
plein de boutiques puis de restaurants branchés ?

Ben, on serait mieux d'y aller maintenant parce que
dans six mois, ça va tout être fermé !

Qu'est-ce que t'aimerais manger ?

Mais comment veux-tu que je réserve dans un bon
restaurant si tu me dis pas ce que tu veux manger ?

Non, non, c'est toi qu'on fête, c'est toi qui décides.
Vas-y, qu'est-ce que t'aimerais manger ?

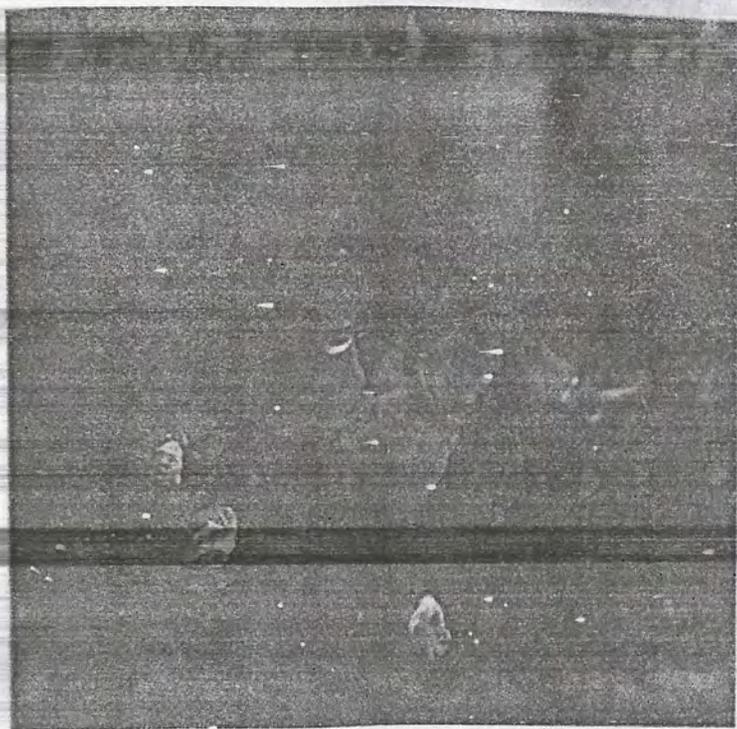
Il jette un regard au bocal.

Des sushis, ça te plairait ?

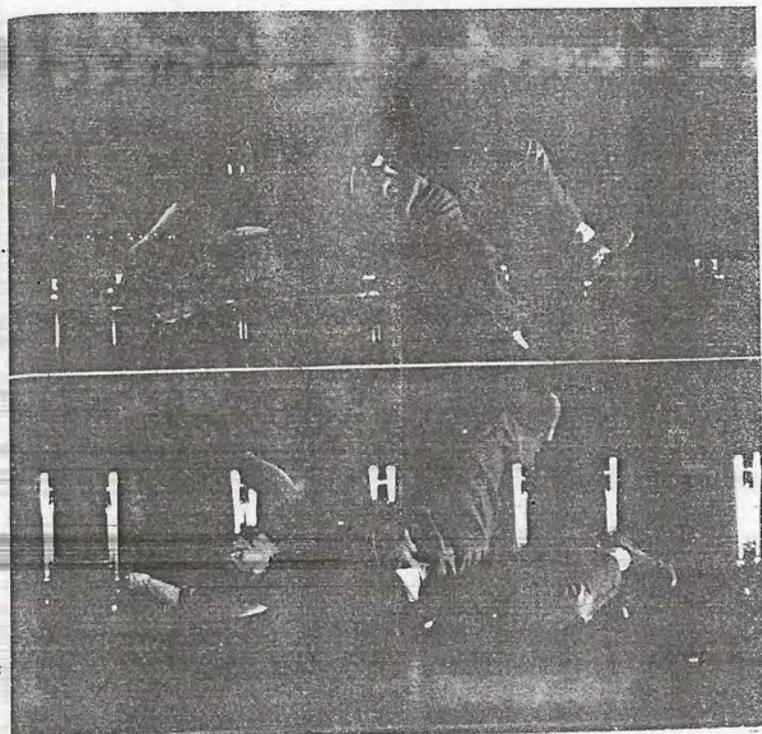
Aéroport

Musique. Philippe est assis sur une des chaises, qui sont alignées
contre le mur. Puis, il roule doucement sur le sol. Son image se
reflète dans les miroirs placés au-dessus de lui. Il effectue un
enchaînement de mouvements au ralenti, donnant l'impression
qu'il se meut dans un état d'apesanteur.

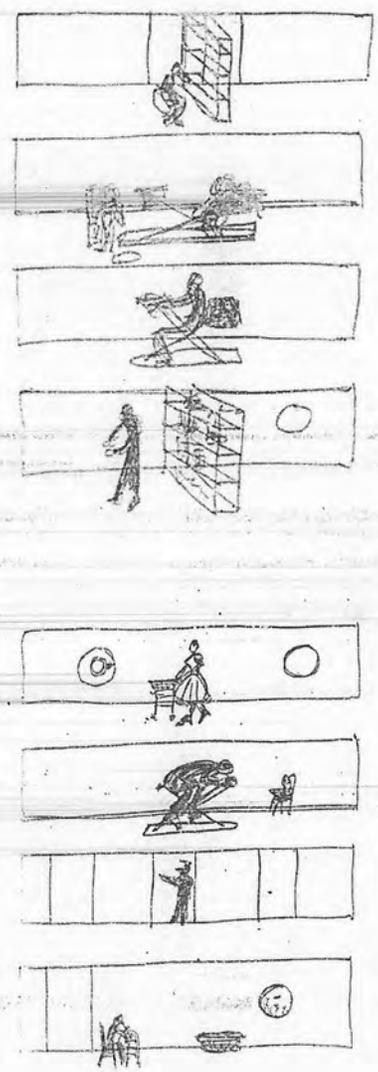
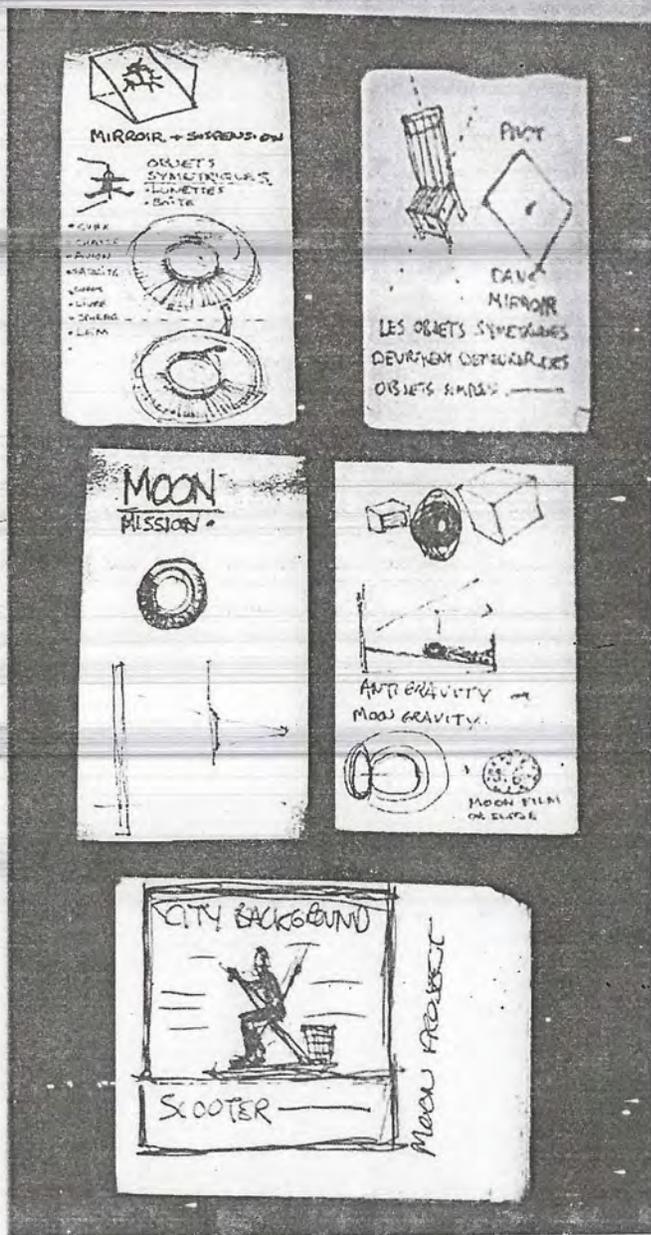
FIN



Scène du film - © La Face Cachée de la Lune Inc.

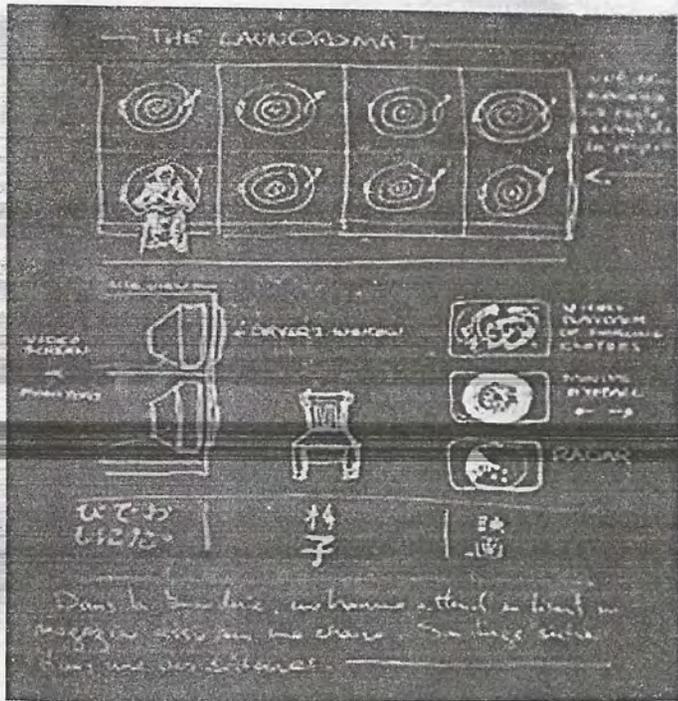


Robert Lepage - © Sophie Grenier

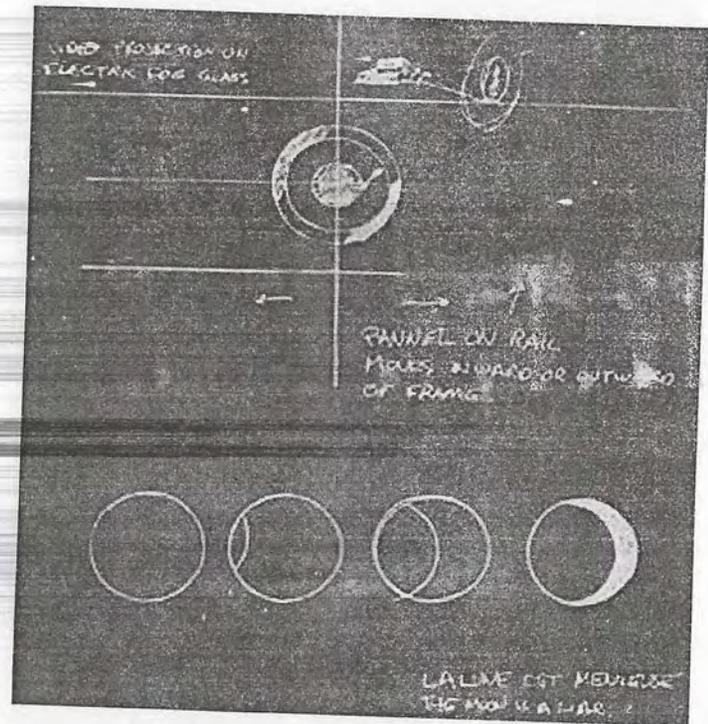


Archives Robert Lepage

© Archives Robert Lepage



© Archives Robert Lepage



© Archives Robert Lepage

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JANVIER 2009
SUR LES PRESSES DE MARQUIS IMPRIMEUR INC.
SUR PAPIER SILVA ENVIRO
100 % POSTCONSOMMATION

