

La première confession de Robert Lepage

André Caron

Number 180, September–October 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49601ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Caron, A. (1995). La première confession de Robert Lepage. *Séquences*, (180), 24–29.

La première confession de

ROBERT LEPAGE



Séquences: Vous appartenez maintenant au monde des grands metteurs en scène de théâtre qui ont fait le saut à la réalisation au cinéma, tels David Mamet, Sam Shepard, Tom Stoppard, James Lapine, Patrice Chéreau. Comment s'est effectuée pour vous cette transition du théâtre au cinéma?

Robert Lepage: Il y a déjà dans mon travail théâtral une grande influence du cinéma qui n'est pas seulement esthétique, pas seulement au niveau de l'image ou de la mise en scène, mais aussi au niveau de la trame narrative. La construction des histoires que j'écris pour la scène est très proche de la scénarisation pour le cinéma. Il y a effectivement dans vos pièces beaucoup de retours en arrière, de sauts temporels, de liens directs entre des époques et des lieux différents. Le récit est éclaté et complexe. On retrouve même l'équivalent de fondus enchaînés dans l'organisation des décors.

En effet, c'est ce qui me permet dans *Le Confessionnal* d'expérimenter avec des idées, pas nécessairement très audacieuses j'en conviens, mais auxquelles les gens de cinéma ne pensent pas souvent, comme déplacer la caméra de deux pouces et de changer d'époque. C'est le genre de raccourcis qu'on voit plutôt au théâtre

Mais, puisque vos pièces sont très éclatées, on pouvait s'attendre à plus de jeux temporels entre les époques 1953 et 1989. Par exemple, lorsque Pierre dépoussière le vieux taxi de son père, le véhicule pourrait servir de machine à voyager dans le temps, qui nous ferait passer sans crier gare d'une époque à l'autre. Pourtant, vous vous refusez ce procédé. Pourquoi? Pour déjouer les attentes?

Non, pas vraiment. Le taxi dans l'histoire représente le père et le passé. C'est le symbole qui

DEPUIS LE TEMPS QU'ON REVAIT DE POUVOIR S'ENTREtenir DE, ET AVEC, ROBERT LEPAGE! MAIS VOILÀ, SÉQUENCES EST UNE REVUE DE CINÉMA ET LE WHIZ KID S'OBSTINAIT À RESTER SUR SCÈNE, HORS DE NOTRE PORTÉE. MAINTENANT QUE LE SEPTIÈME ART LE COMPTE PARMIS SES ÉLUS, NOUS POUVONS ENFIN COMMUNIER À SON AUTEL... ET METTRE SA FOI À L'ÉPREUVE. ON VOUS INVITE DONC À SURPRENDRE LES MURMURES QUI SE SONT ÉCHAPPÉS DE NOTRE CONFESSONNAL ET QUI CONSTITUENT LA CHAIR DE NOTRE PREMIER DOSSIER SUR LE CINÉASTE.

Johanne Larue

unit les deux frères, Pierre et Marc. Donc, si tu utilises le taxi pour autre chose, tu épuises le symbole. Car l'histoire est assez simple: deux frères qui se retrouvent à la mort de leur père, dont l'un, adopté, demande à l'autre de l'aider à chercher son vrai père. La voiture, qu'ils nettoient et réparent, est le point de départ de leur amitié et de leur fraternité, car avant, ce sont deux gars très différents, chacun dans son monde. Une fois que tu as donné une certaine valeur à un objet, c'est difficile de le réutiliser

pour autre chose, pour jouer dans le temps comme Wenders le fait, par exemple, dans *Les Ailes du désir*.

Vous touchez ici à des éléments de la narration. En plus de réaliser, vous êtes l'auteur du scénario du *Confessionnal*. Vous a-t-il semblé plus complexe d'écrire pour le cinéma?

Non seulement plus complexe, mais aussi plus difficile, car l'écriture d'un scénario est un acte très solitaire. Peu importe combien de conseillers ou de *script doctors* le lisent et le triturent, à la base, tu es seul pour l'écrire. Le théâtre, c'est beaucoup plus un *happening* collectif. Même en travaillant avec un auteur, son texte passe toujours par le collimateur du metteur en scène et des acteurs. Tandis qu'au cinéma, ce que j'ai trouvé le plus dur, c'est de me retrouver tout seul avec mon histoire et mon film.

En plus des règles très rigides à suivre, comme une page de texte qui équivaut à une minute de film.

Oui, toutes ces règles qui sont supposément des règles d'or qu'on ne peut pas enfreindre, mais en même temps, où l'intérêt réside justement dans la façon de les transgresser.

Mais au théâtre, la transgression se fait immédiatement à partir du texte qui se modifie au cours des répétitions, alors qu'au cinéma, ce travail doit se faire dès la scénarisation.

Même si tu ne tournes pas finalement le film que tu as écrit, même si tu ne montes pas vraiment le film que tu as tourné, il faut qu'il existe quelque part, sur la page, avant de le commencer, même si ce n'est pas celui-là qui aboutit sur l'écran. La grande différence entre le théâtre et le cinéma réside dans la fragilité de la construction du récit. Je m'en rends compte au montage. Tu coupes un *frame* et le film change.



La coupure peut affecter le rythme, la transition, la souplesse, la fluidité entre les plans. Et on ne parle que d'un vingt-quatrième de seconde.

Exactement. Au théâtre, les choses sont plus relatives, puisqu'on ne présente jamais la même pièce deux fois: les réactions du public changent d'un soir à l'autre, ce qui exerce une influence sur le rythme, sur la compréhension, sur l'appréciation. Le théâtre est une matière beaucoup plus malléable, beaucoup plus flexible. Tandis que le cinéma, c'est de la couture. D'ailleurs, les tables de montage rappellent les machines à coudre.

Vous sentiez-vous plus limité par l'aspect technique du tournage? Vous n'aviez sans doute pas le même loisir d'improviser qu'au théâtre.

Étonnamment, peut-être à cause de mon expérience d'improvisation, je me suis rarement senti mal pris sur le plateau. Je sentais que j'avais de l'espace pour respirer. Déjà, sur le tournage de *Jésus de Montréal* de Denys Arcand, j'ai été séduit par cette liberté. À cette époque, en tant qu'acteur, je m'attendais à ce que ce soit très rigide, puisque tout était écrit, prévu, bloqué d'avance. Mais au contraire, j'ai été étonné de constater comment le cinéma est un processus spontané. Avant d'arriver sur le plateau, tout est hyper-préparé, mais une fois sur place, il arrive un hasard incroyable, une convergence d'énergie, appelez-ça comme vous voudrez, qui fait que le plan est saisi, croqué sur le vif. Alors, je comptais là-dessus pour *Le Confessionnal*. Je pense qu'il faut que les réalisateurs se donnent cette spontanéité, sinon ils sont mal pris.

Avez-vous bien planifié le tournage? Avez-vous dessiné le film, par exemple?

J'ai élaboré un gros storyboard avec Zilon, un artiste de Montréal qui fait des graffitis, afin de faire un exercice de style à la Hitchcock. Vous savez, Hitchcock *storyboardait* tous ses films, dans les moindres détails. J'ai étudié ses découpages techniques et je m'en suis inspiré. Puis, je me suis dit que si j'étais pour faire un *trip* hitchcockien, je me devais de tenter l'expérience. En effet, ces dessins m'ont été d'un grand secours. Ça m'a fait comprendre beaucoup de choses.

Malgré votre formation d'homme de théâtre, on ne retrouve pas dans *Le Confessionnal* cette théâtralité gênante qui transparait souvent dans les premiers films de dramaturges. S'agit-il d'un effort conscient de votre part pour éviter ce piège?

Je n'ai pas nécessairement tenté de l'éviter, mais tout le monde me mettait en garde contre ça. C'est d'ailleurs une des réticences de beaucoup de producteurs à financer un film réalisé par un metteur en scène de théâtre. Ils se disent qu'il y a toute une éducation à refaire. Mais ceci dit, je pense qu'il y a une théâtralité dans le film, mais elle ne correspond pas à ce que l'on entend habituellement par ce terme au cinéma. Elle se retrouve dans des personnages, dans le récit parfois, mais pas de façon péjorative.

Le théâtre est une matière beaucoup plus malléable, beaucoup plus flexible. Tandis que le cinéma, c'est de la couture. D'ailleurs, les tables de montage rappellent les machines à coudre.

Certaines séquences du *Confessionnal* auraient pu conduire à une théâtralité artificielle et même complaisante. Dans le sauna, par exemple, avec le lent mouvement de caméra (un peu long, peut-être) au-dessus des isolements, qui est une idée de théâtre traitée cinématographiquement à l'aide de la caméra. Ou encore, l'épisode japonais, avec son bain rectangulaire qui rappelle la piscine des *Plaques Tectoniques*. Il y a aussi le mur du salon, dans l'appartement du père Lamontagne, que Pierre repeint en rouge, en vert, en bleu...

Oh oui, il y a même un cadre de scène dans ce salon. Je crois que le film doit porter la signature d'un gars de théâtre. Le théâtre a souvent été associé à des éléments négatifs ou péjoratifs au cinéma. Pourtant, Peter Greenaway, Lars von Trier, Francis Coppola ou Wim Wenders, tous des gens que j'admire beaucoup, sont extrêmement théâtraux au cinéma. Mais en même temps, ils se servent du cinéma pour en faire autre chose qu'un médium qui raconte uniquement des faits ou illustre une morale. Coppola, Wenders et les

autres l'utilisent comme un canevas de peintre. Un des meilleurs films que j'ai vu de ma vie est *Rumble Fish*, qui pourtant joue beaucoup sur la théâtralité. Toutes ces idées de fumée...

... comme la bagarre entre les deux gangs de jeunes, leurs chefs grimés sur une espèce de scène de théâtre, avec l'arrivée du train qui est suggérée par l'éclairage, la lumière et la fumée. Exactement. Ces gens-là acquiescent donc leur affiliation au théâtre. Dans *Le Confessionnal*, on retrouve cela dans le personnage de Jean-Louis Millette, qui est très théâtral. Je n'avais pas pensé rendre le personnage à ce point théâtral, mais Jean-Louis a commencé à le jouer comme ça. Pourtant, c'est un grand comédien de cinéma, il donne des cours de jeu pour le cinéma, il connaît tous les trucs du métier, mais là, c'est comme ça qu'il sentait le rôle. Au début, j'avais peur qu'il aille trop loin, mais au bout du compte, ça fonctionne parfaitement.

Le jeu de Millette est très précis, très contrôlé. En fait, cette idée de contrôle imprègne tout le film. Elle s'exerce aussi sur les émotions. Dans votre œuvre dramaturgique, l'émotion, quand elle surgit, sera le résultat d'une confrontation d'idées intellectuelles. C'est la prise de conscience du public de ce qui s'est produit qui fera surgir une intensité émotive. Le public doit donc partir de l'extérieur, de la distanciation créée par ces idées, pour atteindre l'intérieur et arriver finalement à l'émotion. Avez-vous adopté la même démarche pour *Le Confessionnal*?

Oui, car je trouve qu'il y a une attitude très naïve au cinéma qui se reflète dans la critique du *Variety* au sujet du *Confessionnal*. Le journaliste [Brendan Kelly, NDLR] a écrit une très bonne critique, mais il reproche au film son manque d'émotions, qu'il attribue au jeu sans passion de Lothaire Bluteau. Mais ce n'est pas à Lothaire de susciter l'émotion. L'émotion appartient au public et à personne d'autre, même pas au personnage que tu vois sur l'écran, sur scène ou dans un roman. Tout le monde travaille pour que l'émotion ait lieu dans la salle, le seul endroit où il faut une émotion véritable. Moi, j'ai toujours cru cela. Pourquoi est-ce que je trouve souvent le cinéma et le théâtre plates et ennuyants? C'est parce que les gens ont l'air bien ému sur la scène, mais toi, tu ne l'es pas. Les gens sur l'écran ont l'air de passer à travers des émotions incroyables, mais toi, tu fais: «O.K., on a com-

pris, mais nous autres, notre émotion, elle est où là-dedans?».

Et ils en mettent trop: la musique, les mouvements de caméra, les larmes en gros plan...

En plus, oui. Alors, je crois qu'il est très important d'exercer un contrôle là-dessus. L'émotion qu'ont les acteurs est bien différente de l'émotion du spectateur. C'est une chose sur laquelle on se méprend. On a appris à se dire: «Regarde comme c'est émouvant!», mais ce n'est pas parce que tu vois des gens pleurer que c'est émouvant. **Ce qui est le même phénomène avec le rire. On dit: «Regarde comme c'est drôle!», par consensus social.**

C'est ça. Ce qui fait pleurer les personnages, si ça ne te fait pas pleurer, ou si tu ne t'identifies pas à leur peine, à leur drame ou à leur joie, qu'est-ce que tu fais? D'ailleurs, avec le cinéma de Wim Wenders, c'est ce qui est fantastique.

C'est un cinéma d'une froideur incroyable, sauf que je suis ému sans arrêt par les lieux, les situations, l'économie de la parole. Dans *Paris, Texas*, quand Nastassja Kinski pleure, je pleure avec elle, car le gars [Harry Dean Stanton, NDLR] qui raconte l'histoire à ce moment-là n'est même pas ému! C'est moi qui suis ému. **Il y a un peu de cette scène dans *Le Confessionnal* quand Lamontagne, le chauffeur de taxi, raconte à Alfred Hitchcock son idée pour un suspense, qui est en fait son histoire, le drame de sa vie.**

Exactement.

Bien que, en principe, le spectateur doit avoir deviné l'issue de l'histoire bien avant, ce qui correspond à votre démarche de forcer le spectateur à reconstruire intellectuellement le récit. Car toute l'énigme entourant le vrai père de Marc se résoud quelques séquences auparavant.

Ah oui?

En fait, on devine le nom du père dès qu'on voit l'enfant de Marc, qui est lui aussi diabétique.

Vous l'avez peut-être compris, mais bien des gens ne le saisissent pas encore, même après la scène du taxi. D'ailleurs, même à la fin, certains ne comprennent pas. Un des acteurs du film est même venu me voir en parlant du jeune prêtre comme étant le père. Quelqu'un d'autre pensait que Pierre et l'enfant de Marc sautaient en bas du pont de Québec à la fin, alors qu'ils ne font que marcher en équilibre sur la rampe.

C'est bien là que réside la richesse du film: cette ouverture à l'interprétation, ces fausses pistes à la Hitchcock.

Pourtant, dans le marché cinématographique actuel, les gens veulent s'assurer que le public a tout compris. Ces gens oublient que le cinéma le

VOIX OFF

L'adrénaline des désirs

Oui! Il y a peut-être un préambule à toute cette histoire de **Confessionnal**. Une histoire excitante, fascinante, unique. Tout d'abord parce qu'il y a une espèce de cheminement qu'on essaie de contrôler, une marche à suivre tout en demeurant lucide. Après mûre réflexion, je me disais qu'en guise de réponse à mes doutes, peut-être bien que la solution se trouvait dans la polyvalence.

Le saut dans le vide. Presqu'aveuglément, sans détours, sans compromis. Oui, il y a derrière tout cela un bagage d'expériences: la radio, la télévision, le théâtre. Oui, ce cher théâtre. Mais surtout, et avant tout, il y a Lepage. Nos correspondances me permettent alors de dépasser les craintes et les angoisses que je ressens face à ce projet.

Je fonce. On tourne. Lorsqu'un gars comme Lepage t'appelle pour te demander de travailler avec lui, c'est un cadeau tombé du ciel, une occasion unique. Bien sûr, il s'agit d'un «premier» film à petit budget, et ambitieux par-dessus le marché (Cannes!). Mais Lepage, c'est aussi l'art de la préparation, le **work in progress** perpétuel qui finit par devenir ou se transformer, comme par enchantement, en une œuvre réfléchie, accomplie. Dans le cas du **Confessionnal**, pris par la pression du temps (car contrairement au théâtre, il faut faire vite), il ne recule devant rien et livre la marchandise avec des hautes distinctions. Au cinéma, il me semble qu'il prolonge en quelque sorte cette espèce de nouvelle «série» de metteurs en scène en voie de changer l'horizon de la cinématographie québécoise.

Et c'est en le voyant travailler que je suis de plus en plus persuadé d'un bien fondé de ma décision, et en même temps, je réalise que l'acteur est un individu privilégié. Parce qu'il vit dans un monde de poésie, non pas uniquement celle des mots, mais d'une sorte d'état de disponibilité totale et d'émerveillement absolu, comme s'il s'agissait des premiers émois d'un enfant. Avec Lepage, l'artiste est d'autant plus favorisé qu'il a la possibilité de voir un metteur en scène aborder un nouveau médium avec tact et sensibilité, tout en conservant son instinct, son intelligence, et bien sûr, son talent, magnétique, complice, complet.

Les incidents? On n'avait pas le temps d'y penser. Ça va trop vite. Il y a des pulsions supplémentaires qui nous poussent à aller plus loin de l'avant. C'est un défi, un **challenge** qu'on est prêt à affronter. Il faut avoir ce que je me permets d'appeler «l'adrénaline des désirs», c'est-à-dire des

envies, des ambitions inoffensives, des appétits créateurs, des espoirs d'avoir l'opportunité et le privilège de travailler dans le noyau de comédiens autour de Lepage. Un exemple, revoir et composer avec Bluteau.

Quant au rôle, ce n'est qu'après une troisième version qu'il s'impose à mon image. Je suis embarqué plus spontanément. J'y crois! La marge de manœuvre est assez souple pour que je puisse me précipiter.

Jean-Louis Millette



Jean-Louis Millette dans *Le Confessionnal*



plus intéressant et le plus existant, celui de notre jeunesse, reposait sur le mystère. Les Oiseaux, d'Alfred Hitchcock, sait-on comment ça finit? Personne ne peut dire ce qui se passe après la fin. Comme pour 2001 ou Persona.

Oui, un cinéma qui posait des questions fondamentales. Je n'ai pas la prétention que mon film pose ces questions-là, mais moi je me disais, les gens comprendront là où ils voudront bien, du moment qu'ils arrivent tous en même temps à la fin. Les scènes prennent ainsi une couleur différente selon le degré de compréhension du spectateur. Elles ne sont pas monolithiques, elles deviennent vivantes, elles ne racontent pas une seule chose. C'est exactement ce que j'aime de la fin. Pierre prend un risque et marche sur la rampe avec l'enfant. On ne sait pas où ils s'en vont, comme dans Les Oiseaux.

Et le Pont de Québec, qui symbolise à la fois le présent et le passé.

C'est ça. Alors si quelqu'un pense que Pierre et l'enfant se jettent en bas, il va croire que le film finit mal. Si une autre personne ne voit pas ça, elle va plutôt sentir de l'espoir. Mais *so what?* Il ne faut pas décider de ce que les gens font avec le film, leur conclusion leur appartient.

D'où l'intégrité de l'artiste face à la cohérence de son œuvre?

Absolument. De plus, il n'y a pas de règles. Il faut apprendre toutes ces règles du cinéma au début, mais ensuite, il faut apprendre à les contourner. Et c'est ce que j'admire chez Hitchcock, quand j'ai commencé à étudier son œuvre. Hitchcock connaissait tellement bien les règles supposées immuables du cinéma qu'il pouvait se permettre de tricher.

Il faut dire qu'il en a inventées plusieurs. Il a exploré comme personne d'autre les notions de point de vue et de voyeurisme au cinéma.

C'est sûr. Comme dans Psycho, le personnage principal [Marion Crane, interprétée par Janet Leigh, NDLR] meurt au milieu du film [à 47 minutes du début, NDLR]. Il change toutes les règles. C'est un peu ça le génie d'Hitchcock.

L'éclatement du récit dans Le Confessionnal va justement à l'encontre de la tendance actuelle du cinéma populaire, qui consiste à raconter des histoires d'une linéarité confondante. Dans un entretien récent diffusé à Radio-Québec, Jacques Godbout reliait ce phénomène à l'arrivée de MTV et de Musique Plus, qui exercent avec les vidéoclips une forme de brainwash vi-

suel, en court-circuitant les images de leur contenu, de sorte que le public recherche au cinéma la sécurité du récit chronologique. Il sent le besoin de tout se faire expliquer, se refusant l'effort de raisonner. En ce sens, votre film est en quelque sorte un retour aux expérimentations narratives des années 70, comme les films de Nicolas Roeg ou de Robert Altman.

*Tu dois donc faire du
cinéma qui peut se lire à
l'endroit comme à l'envers,
en rewind ou en fast
forward, qui peut être
vérifié, comme
Le Confessionnal, qui
possède une trame en forme
de labyrinthe.*

Godbout dit ça, mais en même temps, si on regarde le cinéma qui est en train de se profiler, c'est Reservoir Dogs ou Pulp Fiction qui déboîtent toute la structure classique. Dans Pulp Fiction, un personnage tué auparavant [celui de John Travolta, NDLR] réapparaît à la fin. Ce type d'éclatement nous oblige à voir la réalité avec le vocabulaire que, justement, les vidéoclips et la pub nous inculquent. Au lieu de maudire ce vocabulaire, demandons-nous plutôt comment l'utiliser pour en faire une forme d'art. Cette loi du marché qui stipule que tout doit être compris du premier coup est dépassée. Le public est aujourd'hui amené à voir les films plus d'une fois. Les gens peuvent le voir une fois au cinéma. Ils se sentent forcés de le revoir à la télé. Puis des amis vont le louer, ils arrivent parfois en plein milieu du film, ou à la fin, et ils le recommencent au début. Ils peuvent l'acheter, le revisionner. Donc, tu ne peux plus monter un film comme à l'époque où les gens voyaient le film très brièvement, une fois, dans leur cinéma local. Aujourd'hui, tu zappes dessus, tu arrêtes, le téléphone sonne, tu recommences, tu passes à autre chose, tu reviens. Tu dois donc faire du cinéma qui peut se lire à l'endroit comme à l'envers, en

rewind ou en fast forward, qui peut être vérifié, comme Le Confessionnal, qui possède une trame en forme de labyrinthe. C'était d'ailleurs mon argument quand je montais le film avec Emmanuelle Castro, qui est une personne extrêmement jeune et moderne dans sa façon de travailler. Elle n'a pas d'idée préconçue sur le montage, mais elle disait souvent qu'un film, ça se voit une fois. Et moi je disais non, les gens vont revenir dessus. Je crois que les cinéastes vont maintenant devoir tenir compte d'une chose: le cinéma est en train d'acquiescer la même flexibilité que le roman, ce qui change les règles considérablement.

Peu de réalisateurs-comédiens résistent à la tentation de jouer dans leur propre film. Pourquoi ne vous êtes-vous pas donné un rôle dans Le Confessionnal? Celui d'André, par exemple, ou mieux encore, celui du jeune prêtre, ce qui aurait créé un lien amusant avec Jean-Louis Millette qui l'interprète trente-cinq ans plus tard.

J'ai un caméo à la Hitchcock dans le film, très bref. On me voit de dos et on entend ma voix. Mais comme c'est un premier film, je devais avoir un contrôle énorme sur ce que je faisais. C'était déjà beaucoup de l'écrire, le concevoir, le tourner, le monter. Par contre, je suis là, dans le film, puisqu'il est extrêmement autobiographique. Quand Woody Allen, par exemple, apparaît dans ses films, il joue souvent son propre rôle, il nous dit pratiquement sans transposition ce qu'il pense et ce qu'il ressent, sauf qu'il a changé l'occupation du personnage. Mais on reconnaît quand même Woody Allen. Dans Le Confessionnal, le personnage qui me représente est bicéphale: les deux frères, Pierre et Marc, ce sont deux aspects de ma personnalité. Ce sont deux recherches différentes, deux avenues différentes...

... un dédoublement de personnalité, en fait.

Oui. Au lieu de faire un personnage, je l'ai divisé en deux. Les frères représentent mes deux obsessions dans la vie.

C'était tout un pari de faire un film où le plus célèbre metteur en scène du monde est présent, sans qu'il ne devienne omniprésent. D'autant plus qu'il y a beaucoup de clins d'œil à ses films. Vous citez Psycho, Vertigo, North By Northwest et évidemment I Confess².

Il y a même des allusions à la série de télévision Hitchcock Presents.

Mais il n'y a pas de travail véritable sur la manière Hitchcock, sur son utilisation précise du langage cinématographique ou sur ses préoccupations voyeuristes. Donc, *I Confess*, pour vous, n'occupe-t-il qu'une fonction dramatique et thématique dans *Le Confessionnal*?

Oui, il y a des allusions mais pas tant que ça. Il s'agit après tout d'une histoire banale qui devient hitchcockienne malgré les protagonistes. Le personnage de Pierre qui revient à Québec pour les funérailles de son père et qui se retrouve mêlé à toute une histoire, ça, c'est très hitchcockien. C'est l'anti-héros coincé dans une aventure extraordinaire. Le personnage se voit transformé malgré lui.

Mais il n'y a pas l'élément de culpabilité qui se retourne contre le personnage.

Sauf avec Lamontagne, le vrai coupable qui s'arrache les yeux au bout du compte.

Mais cela aurait alors exigé un changement de point de vue ou d'emphase que vous ne pouviez plus vous permettre arrivé à la fin du film.

Peut-être, mais moi, ce qui m'intéressait vraiment, c'est la mythologie bien particulière qui entoure le tournage du film d'Hitchcock à Québec. Le monde se targue d'avoir été baptisé dans la fameuse église où il a tourné.

De quelle église s'agit-il, exactement?

Saint-Zéphirin de Stadacona. On a longtemps pensé que c'était celle de Saint-Jean-Baptiste ou celle de Saint-Cœur-de-Marie. J'ai été baptisé à Saint-Cœur-de-Marie et ma mère m'a toujours dit que c'était l'église d'*I Confess*.

Une véritable légende s'est créée autour de l'événement.

Ah oui, incroyable. De plus, le tournage précédait ma période de quelques années. Je suis né en 1957, alors je suis issu des années 50. Comme je connaissais peu cette époque particulière de l'histoire de Québec, j'ai voulu en savoir plus. Le film *I Confess* est un point de départ idéal. À l'avant-plan, on voit des vedettes: Anne Baxter, Montgomery Clift, Karl Malden. Ce sont des stars hollywoodiennes qui tournent un film en 1952, qui sont habillées selon la mode de 1953-54, qui conduisent des autos de 1955. Ils représentaient l'avant-garde, la fine pointe. Tandis que le *backdrop*, le décor, les figurants et tout, c'est Québec. Mais ces gens-là sont habillés comme en 1945-46. Donc, ce contraste-là me parlait. C'est le Québec duplessiste sous le joug de la religion.

LEPAGE/HITCHCOCK:



Lothaire Bluteau

Nous avons vu *Le Confessionnal* pour ce qu'il est: un premier film. Une première œuvre d'un génial homme de théâtre, soit: une réalisation commise par un metteur en scène renommé pour les effets cinématographiques de ses créations, d'accord; mais de là à tourner un grand film à son premier essai... Soyons sensés, cela aurait été surprenant. *Le Confessionnal* n'est pas un chef-d'œuvre. Ce n'est même pas un film parfaitement réussi. Son rythme est un peu lourd, sa facture maniérée, et à trop vouloir contrôler, Lepage étouffe parfois l'émotion qui aurait dû venir nous

Oui, qui vit encore à la fin de la guerre 39-45. Hitchcock avait vraiment compris cette situation du Québec à l'époque, qu'il a traduit visuellement par une atmosphère gothique, évidente dans sa façon de cadrer le Château Frontenac.

Il avait saisi l'esprit, le mystère, la violence de la ville de Québec. Il y a, derrière cette belle ville historique en sucre pour les touristes, une grande noirceur, un grand trouble que je voulais explorer.

D'où l'idée d'en pervertir les lieux communs: le Capitot, le Château Frontenac, le restaurant circulaire de l'Hôtel Le Concorde.

C'est ça.

Le Confessionnal suggère que l'époque duplessiste et l'Église continuent d'avoir des répercussions sur notre société, et sur Québec en particulier, ce qui est très actuel en considérant les récents scandales de pédophilie chez les

prêtres et le cas des enfants de Duplessis. Mais croyez-vous que l'Église ou la religion catholique exerce toujours un pouvoir, une influence sur le peuple québécois?

Non, aucune. Vraiment aucune, un peu parce que l'Église a été bafouée par le peuple qui ne veut plus rien savoir. Mais, en même temps, on vit le paradoxe d'Édipe. Comme Hitchcock le dit à la fin du *Confessionnal*, on vit en pleine tragédie grecque. On a poignardé notre père, car c'est l'Église catholique qui a gardé la culture québécoise en vie pendant une couple de siècles. Quand les Anglais sont arrivés, à cause des droits de l'Église, ils ont laissé le champ libre à la culture francophone. Alors, tout en subissant le joug de la religion, nous lui devons notre survie culturelle. Par contre, on ne peut pas épouser aujourd'hui les préceptes de la religion catholique, qui ne propose rien de bien intéressant. Donc, on est extrêmement parricide. Je voulais faire

LEÇONS D'HISTOIRE(S)

chercher. Malgré tout, son film nous apparaît si riche d'idées, visuelles et scénaristiques, si stimulant intellectuellement, si audacieux parfois, qu'on le préfère à toutes ces œuvres bien polies, bien comme il faut, très professionnelles, conventionnelles et, finalement, ennuyantes qui polluent nos écrans, petits et grands.

Le Confessionnal est donc un film qui surprend, mais qui possède aussi certains traits communs avec le reste de notre cinématographie. En particulier le thème de la quête d'identité, un motif obsédant dans le cinéma québécois, mais qui tend à l'universel dans le théâtre, et maintenant dans le cinéma de Lepage. Non seulement ses héros voyagent-ils de par le monde pour trouver leurs racines spirituelles mais ils tanguent entre diverses orienta-

tions sexuelles pour les mêmes raisons et, parfois, puisent à même l'imaginaire artistique ou cinéphilique pour se définir. Ainsi, revenu de Chine à l'occasion du décès de son père, Pierre Lamontagne, le personnage principal, entreprend de ratisser la ville de Québec afin de retracer son cousin — et frère adoptif — Marc. Il parvient éventuellement à le rejoindre, à l'intérieur d'un sauna pour hommes, et ne peut que constater la douleur et le désarroi existentiel de son frère. Ensemble, le duo tente de remédier à ce mal de vivre en cherchant le père naturel de Marc... dont l'identité se révélera traumatisante pour les deux jeunes hommes. Leur quête trouve comme point d'ancrage l'église où Alfred Hitchcock tourna un de ses classiques mineurs, **I Confess**, en 1953. Dès lors, le bal commence.

Avec **Le Confessionnal**, Robert Lepage nous offre un objet cinématographique qui, loin d'être simple, se présente comme un amalgame hybride de l'ancien et du nouveau, du cliché et de l'original, à la façon d'un collage post-moderne. Le réalisateur y téléscope l'histoire, mais en multiplie aussi les degrés de lecture. Ainsi, le film résume 30 ans dans la petite histoire d'une famille, tout en s'efforçant aussi de nous montrer la trajectoire d'une nation, la nôtre et, réflexivité oblige, celle de notre cinéma. Pour ce faire, Lepage a la bonne idée de procéder de façon dichotomique, c'est-à-dire en opposant le passé au présent dans des juxtapositions d'images parfois contrastantes, parfois identiques (notamment le château Frontenac qui, tel un totem, ne change jamais). Plus le film progresse, plus les flash-back s'entrechoquent et plus il apparaît évident que Lepage tente de stopper la course «horizontale» de son récit, sa poussée vers l'avant, pour nous permettre de l'explorer à la «verticale»; c'est-à-dire, de réfléchir au sens qu'il faut donner aux divers élé-

ments qui composent cette/ces histoire(s). **Le Confessionnal** est une invitation à l'analyse et à l'autocritique.

Dès lors, il faut vouloir jouer le jeu et accepter les méandres parfois capricieux — certains diront artificiels — de ce récit à la structure cyclique et répétitive. Grâce aux flash-back et aux glissements spatio-temporels qui ponctuent le scénario, le réalisateur suggère l'indélébilité du passé et son impact irrémédiable sur l'avenir. Par exemple, c'est en vain que Pierre repeint l'appartement de ses parents décédés pour se débarrasser de l'aura du passé: rien ne semble

ce commentaire dans le film. 1952, c'est le respect absolu de l'Église, mais 1989, c'est l'absence de moralité.

Propos recueillis par André Caron

1. Les «script doctors» sont quelquefois engagés par les producteurs pour modifier certains aspects d'un scénario qui semblent problématiques: les dialogues d'un personnage précis, un motif narratif pas assez développé, la relation entre deux personnages. Robert Towne (*Chinatown*) est devenu un des «script doctors» les plus réputés.
2. Les cinéphiles reconnaîtront *Psycho* dans le plan de l'évier où s'écoule ce que l'on croit être du sang, avant de se rendre compte qu'il s'agit de peinture (ce qui renvoie à la parodie des *Simpsons*, même si Lepage affirme ne jamais avoir vu cet épisode!). Quand Pierre sort du Château Frontenac à un certain moment, il est cadré en extrême contre-plongée, comme Cary Grant dans *North By Northwest*. Un plan pris à la verticale au-dessus d'un escalier rappelle *Vertigo*. Quant à *I Confess*, à vous de les identifier...



Anne-Marie Cadieux

pouvoir couvrir les traces qu'ont laissées, sur un mur, des cadres de photos de famille. Ailleurs, on nous suggère que l'hérédité sous-entend l'existence d'un bagage émotif et physique que l'on doit subir, que ce soit le diabète que tous les hommes de la famille ont à combattre, ou encore le suicide, qui se «transmet» de mère en fils.

L'histoire se répète, affirme Lepage, et la tragédie veut que nous soyons voués à répéter les mêmes erreurs. On se débat pendant que, devant et derrière nous, le temps file insensiblement.