

24 images

24 iMAGES

L'iconoclaste de Québec

Marco de Blois

Number 80, December 1995, January 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2172ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Blois, M. (1995). L'iconoclaste de Québec. *24 images*, (80), 14–17.

L'iconoclaste de Québec

PAR MARCO DE BLOIS

Si Robert Lepage parle avec enthousiasme de sa première incursion dans le cinéma, c'est que pour ce plasticien de la mise en scène, l'art est source d'amusement, d'émerveillement, et ses créations, fussent-elles parfois moins concluantes, sont pour lui des aventures stimulantes. On est frappé par son allure d'adolescent, ses yeux rieurs et sa mine friponne: on dirait un gamin qui n'attend que la fin de l'entrevue pour aller jouer dehors, histoire de préparer quelque mauvais coup. Rencontre rafraîchissante avec un homme sérieux.

24 IMAGES: *Vous portez un jugement assez dur sur la ville de Québec. Êtes-vous inquiet de la façon dont votre propos y sera reçu?*

ROBERT LEPAGE: Pas vraiment, je pense que la population va reconnaître les ambiguïtés de la ville — en tout cas, je l'espère. On perçoit toujours Québec comme une ville sucrée, *safe* et touristique, alors que ceux qui l'aiment, qui y habitent encore aujourd'hui savent qu'elle a un côté très noir et paradoxal. Derrière les fonctionnaires, le gouvernement, il y a tout un underground, des méandres que les gens ne voient pas vraiment. Québec me fait penser un peu à Prague, une formidable capitale culturelle européenne où il y a aussi une vie nocturne trouble, un peu dangereuse. Et si j'ai élaboré le scénario à partir de *I Confess*, c'est que Hitchcock y avait remarqué tout ça. Je n'ai donc pas l'impression que les gens vont être offusqués parce que déjà ils s'identifient beaucoup à ce que montre Hitchcock.

Le jeune abbé Raymond Massicotte (Normand Daneau).



PHOTO: CLAUDEL HUOT

D'ailleurs, le point de vue de Hitchcock, vous le montrez au moment où son assistante explique à l'archevêque pourquoi Québec est un bon choix.

En fait, elle dit — et c'est comme ça qu'ils ont convaincu le Diocèse — que c'est une ville tellement photogénique !... Alors que ce qui attirait vraiment Hitchcock, c'est le côté sombre, noir, de Québec. La ville n'a d'ailleurs jamais été aussi bien filmée que dans *I Confess*. Il a su choisir les meilleurs angles pour mettre en relief l'architecture un peu féodale, le réseau inextricable de rues.

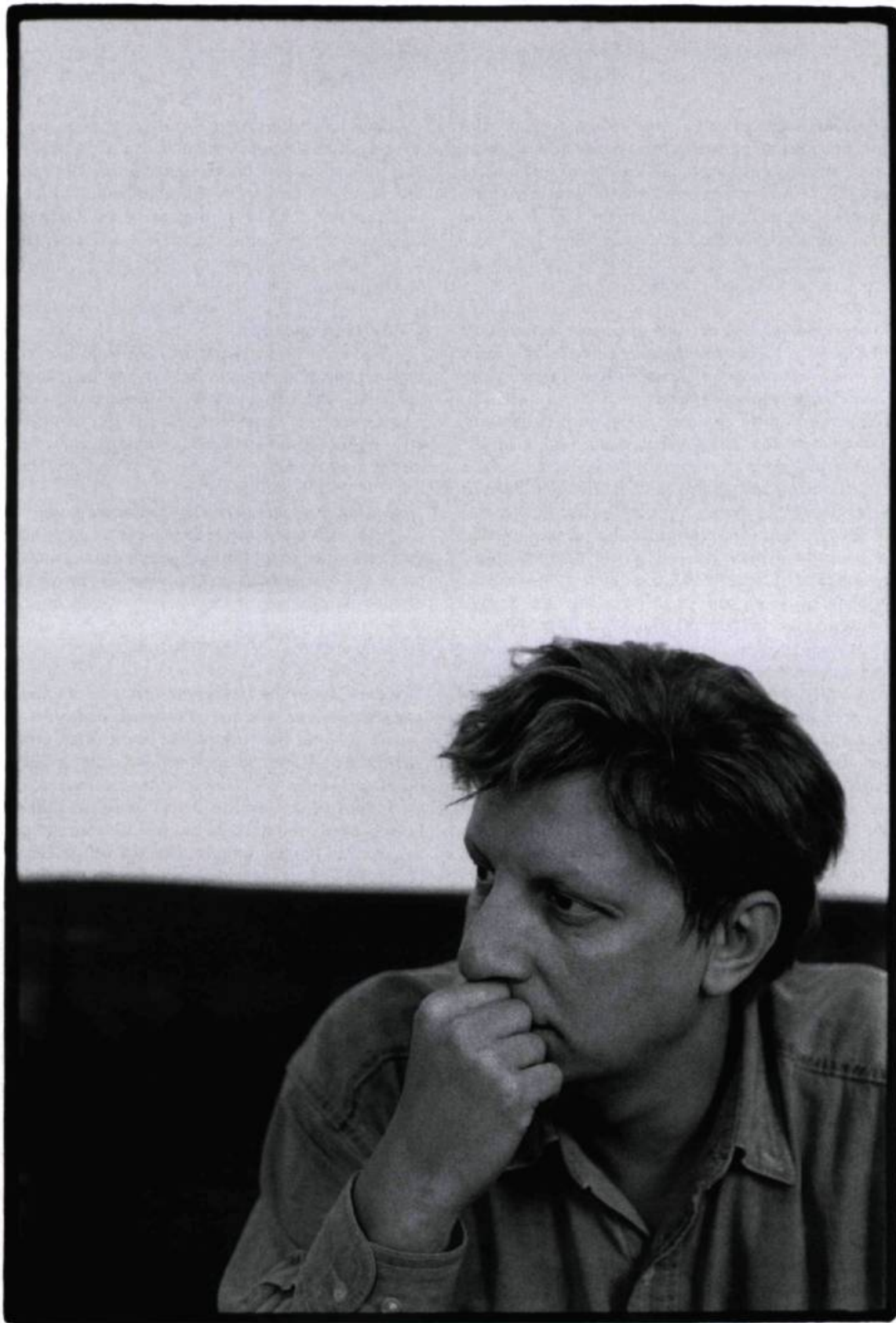
On associe parfois certains cinéastes à une ville: Fellini et Rome, Allen et New York, etc. En regardant votre film, on se rend compte que Québec, qu'on n'a presque jamais vue au cinéma, est une ville... photogénique, pour parler comme l'assistante de Hitchcock. Y a-t-il entre Québec et vous le même rapport d'appartenance intime, la ville vous inspire-t-elle une mise en scène ?

Denys Arcand me disait qu'après avoir présenté *Jésus de Montréal* dans un festival, on lui avait fait le compliment qu'il avait donné à la métropole une lumière fantastique. Ce à quoi il avait répondu que cette lumière n'était attribuable ni au génie du directeur photo, ni à celui du réalisateur, mais à celui de la ville même. C'est elle qui a le génie de sa propre lumière. Dans mes projets futurs, c'est une chose que j'aimerais sûrement explorer, parce qu'il y a vraiment à Québec une lumière particulière, différente de celle de Montréal ou New York.

Il y a une lumière, mais il y a aussi une géographie. Québec est divisée entre une basse ville et une haute ville, entre l'ancien et le nouveau, et cela semble se répercuter dans votre film où on bascule d'une manière tout aussi abrupte du passé au présent.

Il y a un côté un peu binaire à Québec: c'est la plus vieille ville d'Amérique du Nord, l'histoire

PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE



Robert Lepage.

y suinte des murs littéralement, et en même temps, c'est une ville moderne dont la population est jeune. Étant donné qu'après avoir fait le cégep ou l'université, la plupart des étudiants s'en vont, l'âge moyen reste bas. Cette dichotomie entre le vieux et le neuf me plaît et c'est pourquoi j'y habite. Et cela m'a également inspiré les deux parties du film, l'une plus traditionnelle, nostalgique, et l'autre qui montre une ville désœuvrée, à l'image de sa jeunesse qui décide de ne pas partir pour Montréal et qui reste là.

Et en même temps, vous montrez des coins un peu moins connus de Québec, dont Charny. On a l'impression que c'est un endroit caché, une banlieue embarrassante qu'on maintient dans l'ombre parce qu'elle jure avec l'image propre de Québec.

Quand on sort de Montréal en voiture, il se passe du temps avant d'arriver dans les petites banlieues sombres, avant d'être vraiment dépaycé. Tandis qu'à Québec, on traverse le fleuve et on est déjà à la campagne. C'est drôle de voir ces deux mondes côte à côte; les clubs de danseuses, les motards, les motels, à Québec, on les trouve en traversant la rue. La ville tient évidemment beaucoup à sa réputation de lieu historique et touristique, mais elle a également tendance à vouloir cacher son passé. Il faut dire qu'elle est aussi une destination de pèlerinage où les gens vont pour purifier leur âme. Mais sous la table, il s'en passe pourtant de toutes les couleurs!... Prenez Ottawa, où j'ai habité pendant trois ans alors que j'étais au Centre national des arts. On pense généralement que c'est une ville riche, plate, pleine de fonctionnaires et qu'il ne s'y passe rien. Les bars y ferment peut-être à onze heures, mais c'est l'endroit le plus *wild* au monde! Comme Washington et toutes les grandes capitales qui en apparence ont l'air tranquille. Et je voulais montrer cet aspect méconnu de Québec. Les fonctionnaires, les députés, les ministres ont de l'argent mais ils ont également intérêt à ce que leur vie privée soit plus privée encore. Alors, quand vous vous trempez les pieds là-dedans, ça devient fascinant.

Comment l'idée du confessionnal comme motif formel s'est-elle imposée à vous?

Partir de *I Confess* imposait d'emblée un lieu qui est une église, un objet qui est un confessionnal. Mais ce qui m'a intéressé surtout, c'est de comparer les confessionnaux de l'époque avec ceux d'aujourd'hui. De cette manière, on voit comment la société québécoise s'est transformée. À l'époque, on allait se retrouver, anonyme, dans cette petite boîte où on pouvait dire la vérité. Aujourd'hui, on a soif de la même vérité, sauf que les confessionnaux ont été remplacés par des lieux où on ne révèle pas son identité, où il n'y a pas de rapports de classe, où on peut dire des choses vraies. Ainsi, dans certains saunas, les chambrettes sont surmontées d'un grillage, de sorte que vous pouvez entendre tout ce qui se passe autour: alors, vous chuchotez. À New York, dans les taxis, vous devez vous adresser au chauffeur à travers une grille. On dirait que l'esthétique du confessionnal s'est retrouvée partout. Jean Cocteau disait lui-même que les micros, qui étaient à l'époque recouverts d'un grillage, étaient comme des confessionnaux dans la mesure où vous vous sentez dans l'obligation de dire la vérité devant un micro.

Vous avez vraiment réussi à développer une idée simple, celle du confessionnal, sans pour autant évacuer le désir de raconter une histoire.

On a souvent la prétention de dire que l'on sait exactement ce que sera notre histoire. Il faut adopter cette attitude pour avoir de l'argent, sauf que personne ne peut maîtriser tout à fait une histoire. Elle est plus forte que soi. Elle s'impose à soi. Le créateur doit l'accepter avec humilité. Le film, je me suis rendu compte qu'il ne voulait pas se faire tourner comme je le désirais. Quand je l'ai monté, j'ai découvert qu'il avait sa propre vie. Un film, c'est un objet, un être humain. Il a ses règles.

C'a été une découverte ?

Pas vraiment, parce que je travaille de la même manière au théâtre pour avoir des subventions. J'explique mon idée, on me donne de l'argent et je pars. Wim Wenders dit: «Le plus difficile, c'est d'inventer la fausse histoire», celle qui vous permettra d'avoir du *cash*. Mais une fois terminée, l'œuvre n'a souvent plus rien à voir avec ce qui a été écrit.

Cependant, le scénario sert tout de même de guide.

Oui, mais tout l'intérêt de ce métier, c'est de découvrir ce que vous avez à dire, pas de savoir ce que vous avez à dire. Moi, je ne sais pas ce que je veux raconter. Quand je fais une pièce, le public me dit: «Voilà ce que vous avez à dire.» Ah? C'est ce que j'ai à dire? L'art, ce n'est pas juste pour exprimer des choses, mais aussi pour se trouver, se connaître.

Si je vous comprends bien, avant de tourner un film ou de monter une pièce, vous ne savez pas où vous vous dirigez?

Le scénario était très précis. Je me disais: «Fantastique! Le montage prendra peu de temps car le scénario est déjà pensé de cette manière.» Mais Emmanuelle Castro, ma monteuse, a été un professeur extraordinaire. On s'est installé et ç'a été l'enfer pendant des mois! Le film, monté comme je l'avais prévu, n'avait ni queue, ni tête. Il m'a dicté sa logique, son histoire, et il faut respecter cela. Alors, l'esprit du scénario demeure intact, mais les moyens entrepris pour communiquer cet esprit sont différents. Et je pense que les bons acteurs de cinéma comprennent cela. Ils savent que seule une infime partie de ce qui a été tourné va être utilisée et probablement pas aux mêmes fins. S'ils doivent piquer une colère, ils ne seront pas surpris si vous vous servez de cette réaction pour une scène comique. C'est la joie du cinéma, pour moi. Et c'est ce qu'il y a de paradoxal dans le fait que je me sois inspiré de Hitchcock, qui, comme réalisateur, pensait à l'inverse. Parfois, il n'allait même pas au tournage. Il savait précisément ce que la caméra allait tourner. Tout était décidé à l'avance dans un story-board détaillé.

Il disait que le tournage était la partie la plus ennuyante de la réalisation.

C'était pour lui une formalité. Moi, j'ai eu recours aux services de Zilon, le peintre, pour le story-board. J'aime bien l'importance qu'il accorde aux visages dans son travail et cette étape m'apparaissait trop technique. On a donc dessiné le film de la façon la plus précise et hitchcockienne possible. Toutefois, sur le plateau, j'ai tout balancé par-dessus bord. J'ai dû porter attention à ce qui se passait autour de moi, dans l'immédiat, aux choses les plus éloquentes.

Votre récit prend la forme d'un suspense psychologique. Avez-vous le désir de faire un film «à la Hitchcock»?



PHOTO: CLAUDEL HUOT

Robert LePage (au centre) en compagnie de Jean-Louis Millette et Patrick Goyette, interprètes de Raymond Massicotte et Marc Lamontagne.

Ce n'est pas qu'il m'intéressait à ce point, mais comme il faisait partie de mon idée de base, je me suis obligé à comprendre les rouages de ses films pour me les imposer. Le Hitchcock des années 50 n'est pas le même que celui des années 60. Dans *Vertigo*, *North by Northwest*, on le sent sur le point de trouver sa maîtrise, tandis que dans *Psycho*, *The Birds*, c'est un grand artiste iconoclaste qui brise les règles et signe des chefs-d'œuvre. Alors, comme *I Confess* est un film classique de 1953 qui, après tout, ne casse rien, l'influence que Hitchcock a pu avoir sur moi est plus conservatrice. M'être intéressé aux années 60, peut-être serais-je plutôt allé fouiller dans le désordre de la structure narrative de *Psycho*. J'aurais essayé de faire comme Quentin Tarantino, qui connaît mieux que quiconque les conventions du cinéma. Devant *Pulp Fiction*, vous vous dites: «Bien oui, pourquoi le personnage ne se ferait pas tuer au deuxième tiers du film pour revenir plus tard? Ce n'est pas grave, on comprend.» Hitchcock pensait de la sorte dans les années 60.

Mais chez Hitchcock, jamais la narration n'est discontinuée, tandis que Tarantino dans *Pulp Fiction* heurte cette continuité.

Oui... Vous savez, sur le plateau, j'ai accepté de jouer à l'élève — pas seulement pendant le tournage, mais à la scénarisation, à la préparation et à la postproduction. Denise Robert, ma productrice, a eu la présence d'esprit de m'entourer de vieux routiers pour que

j'aie de bons profs. Mais les gens de cinéma ont une aversion pour les gens de théâtre, ils pensent qu'on ne comprend rien au médium. J'arrivais avec mes idées et on me répondait: «Ouais, mais Robert, le cinéma, ce n'est pas comme le théâtre; ce que tu nous demandes, ça ne se fait pas. À l'écran ça ne donnera pas ce que tu veux.» J'acquiesçais tout le temps. Mais après deux semaines de tournage, je regardais les rushes et ce que je voyais n'était pas ce que je voulais. Alors, dès la troisième semaine, j'ai dû mettre le poing sur la table: «Excusez-moi, je ne veux pas paraître prétentieux, mais vous n'avez rien à me montrer.» Par la suite, ce fut moi le boss. Que ça puisse se faire ou non, ça m'était égal. Je ne regrette rien mais quand je regarde le film maintenant, je peux distinguer quand j'ai été sage et quand j'ai imposé mes choix. Ce sont les moments les plus intéressants du film.

Justement, j'ai l'impression que l'une de ses faiblesses, c'est qu'on sent que vous avez voulu faire un film de genre pour le grand public, mais que vous avez aussi voulu travailler le fragment au

détriment du reste. Cela donne quelques scènes fortes qui apparaissent comme des moments d'exception. On dirait que le film s'égare par moments.

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous. J'ai fait *Le confessionnal* parce que j'avais envie d'explorer un médium que je ne connaissais pas. Or, le cinéma impose un réalisme, un naturalisme. Et en lisant mon scénario, je voyais bien que j'allais faire un film classique. C'est l'effet que ça a eu sur moi, alors *let it be*. Et puis la comparaison entre les époques est un exercice de style. Le drame de la fille-mère de 1952 serait une bien petite chose aujourd'hui, mais dans ces années-là, c'était terrible. Alors, j'ai opté pour un style plus traditionnel, proche des *Plouffe* et nous avons utilisé de la pellicule Agfa pour avoir ce côté «petit film nostalgique français». Je voulais que ces scènes jurent avec la période moderne où le langage est différent, clipé, et le code de couleurs étrange. D'où le recours à la Kodak Graphic et aux filtres froids. Cela dit, jamais je n'ai eu le désir de faire un film accessible. Deux journalistes m'en ont fait la remarque: «Comme vous avez compris que vous ne pouviez pas avoir accès à un large public au théâtre, vous avez décidé de faire du cinéma.» Sans vouloir paraître prétentieux, mon travail théâtral est vu par plus de spectateurs à travers le monde que n'importe quel film québécois. Honnêtement, je l'ai fait pour moi, ce film. ■