

# Le Confessionnal dans Le Confessionnal de Robert Lepage

Maxime Robin

Robin analyses the relation between time and space in *Le Confessionnal* (Robert Lepage, 1994). The author also offers a study of the depiction of Quebec City in Lepage's film and suggests some contrasts and similarities with *I Confess* (Alfred Hitchcock, 1953). While Hitchcock captures images of the city with a lot of detachment, Lepage offers a highly personal view of the public spaces.

---

Ce n'est pas tout à fait au coeur de la ville de Québec que se situe *La Caserne*, espace de travail de la compagnie *Ex Machina* et repère de Robert Lepage. À la base de la côte de la Montagne, coïncé entre le Cap Diamant et le fleuve Saint-Laurent, l'édifice expose fièrement sous des airs de trompe l'oeil, sa fausse façade façon XIX<sup>ème</sup>. Déjà, dans cette mince description des bureaux du cinéaste, on retrouve un des paradoxes fondamentaux de son oeuvre : l'espace-temps.

Une des principales exigences de Robert Lepage lorsqu'un projet lui est proposé est de pouvoir le développer dans sa ville, Québec. À travers les fenêtres de la rue Dalhousie, on peut voir un spectacle, un film, une expérimentation prendre forme jusqu'à ce qu'elle atteigne une maturité suffisante et que ses créateurs jugent le temps opportun pour organiser son entrée dans le monde. L'expression *entrée dans le monde* est à prendre ici au sens littéral : c'est un tour du monde qu'on réserve généralement à ces oeuvres et on comprend vite, chez Lepage, que la création devient *multi-nationale*.

Dans *Le Confessionnal* (Robert Lepage, 1994), le premier

film de Robert Lepage, le réalisateur place sa ville natale au centre de son propos et propose une exploration spatio-temporelle de Québec. Revisitant l'oeuvre d'Hitchcock en général et *I Confess* (Alfred Hitchcock, 1953) en particulier, Lepage bâtit une représentation de sa ville qui ne commence pas à zéro, mais s'inscrit plutôt en relation avec ce qu'avait filmé en 1952 le maître du suspense. Le dialogue établi entre les deux cinéastes est toutefois surprenant et la représentation spatiale de Québec par Lepage soulève plusieurs questions quant à l'aspect personnel de son film. Cet essai cherchera dans les lieux les plus flagrants du *Confessionnal*, ainsi que dans les dédales de la vieille ville, à différencier le touristique de l'indigène, le public du privé, le statique du mobile, pour générer un regard nouveau sur la vieille capitale.

Dans son article intitulé *Sense of time and space*, Martin Lefebvre parvient à identifier la relation étrange qui unit l'espace et le temps dans le Québec de *I Confess*:

*There can be no question that in choosing Québec City to shoot a French play written in 1902, Hitchcock was aiming at a particular chronotope: that of a backward society not fully in tune – or in time, should I say – with the rest of the industrial world, still clinging to old world values. Had Hitchcock wanted to shoot the film elsewhere, say in an equally urban environment in Europe for example, he most certainly would have had to make this a period or costume film. Duplessis-era Québec city was the perfect site for “I Confess”<sup>1</sup>.*

Bien sûr, la valeur historique de la ville de Québec a depuis longtemps fait sa renommée mondiale. Le quartier de Place-Royale, situé à quelques dizaines de mètres de *la Caserne*, est depuis les années 60 considéré comme patrimoine mondial, et est ainsi protégé par *L'unesco*. L'aspect vieillot de la ville attire chaque année plusieurs milliers de touristes. Parmi les plus illustres, on peut compter Spielberg, qui a voulu faire de la Place Royale un village français des années '60. Pour sa part, Hitchcock est parvenu à sublimer le grandiose du décor en tournant un film alors contemporain, ajoutant à *I Confess* un certain côté tape-à-l'oeil et lui donnant une variation quelque peu voyeuriste. Dans ce film, le public américain n'est pourtant pas voyeur du corps d'une Janet Leigh en effeuilleuse tracassée, mais plutôt de la population urbaine de Québec, et même dans une certaine mesure, de la population urbaine *du* Québec.

Ce voyeurisme partage beaucoup de caractéristiques avec l'activité du tourisme. Quelques jours dans une ville, quelques heures dans chacun de ses principaux attraits, permet de déguster la cuisine locale, de faire l'éloge de l'hospitalité et, surtout de prendre des photos. Hitchcock, zélé, en a pris 24 par secondes pour réaliser un film présentant essentiellement un regard extérieur sur la ville de Québec – une expérience plus sensorielle qu'affective. Selon Marc Lajoie, «Hitchcock's depiction of the city emphasizes its exoticness for a non-Quebecois audience rather than its familiarity for Quebecois film-goers<sup>2</sup>».

On pourrait s'attendre à ce que la représentation de Québec par Lepage, dans *Le Confessionnal*, s'oppose diamétralement au travail touristique d'Hitchcock, mais on se tromperait. Lepage, non content de revisiter les lieux mythiques de *I Confess* (l'Église, le Château Frontenac, les rues du Vieux-Québec), y ajoute une sélection des principaux attraits touristiques de la ville de Québec : les ponts, l'aquarium, le Concorde (restaurant pivotant), la Citadelle et le Capitole. Tous ces endroits ont en commun d'avoir une résonance dépassant les limites de la ville : ils sont connus et, surtout, reconnus. Ces lieux mondialement réputés prennent un visage intime et surprenant devant la caméra du cinéaste. En se basant sur la familiarité que le public entretient hypothétiquement avec ces endroits, Lepage s'applique à leur donner une dimension personnelle, un regard inversé. Le Château Frontenac, contrairement aux dires d'André, devient un hôtel de passe alors que l'église devient un haut lieu de saintsattouchements pour Rachel. Au restaurant pivotant sur un axe horizontal, Lepage superpose l'ascenseur et son axe vertical. La Citadelle partage la réputation du Bois de Boulogne,

l'aquarium se transforme en champs de poursuite criminelle et les ponts, également établis sur un axe horizontal, résonnent par l'imminence du danger de leur axe vertical.

Aleksandar Dundjerovic paraphrase le Ministre Canadien des Affaires Internationales, Lloyd Axworthy, qui décrit Lepage comme «having an internationally recognisable name and reputation, and being the most prominent canadian 'cultural export'<sup>3</sup>». Lepage est sans doute l'artiste global le plus accompli. Non seulement déploie-t-il une oeuvre à saveur internationale (la Chine, le Japon, les Etats-Unis, l'Angleterre), mais il tâche aussi de rendre le local accessible aux masses par une représentation personnelle d'espaces reconnus internationalement.

Mais l'aspect indigène du portrait des lieux que produit Lepage a quelque chose de pervers. De manière presque systématique, il s'amuse avec les attentes du spectateur et les espaces publics sont exposés dans leur dimension privée. Le Château Frontenac en est sans doute l'exemple le plus frappant. Mythique dans l'iconographie de la ville de Québec (peut-être en bonne partie à cause d'Hitchcock), il devient quotidien, presque banal en tant que lieu de travail des protagonistes, et carrément privé en tant que théâtre de la relation ambiguë qu'entretiennent le héros prostitué et son diplomate employeur. Truffé de paliers et d'escaliers (ils étaient si chers à Hitchcock), le Château Frontenac de Lepage détermine une bonne partie des relations centrales du film par sa géographie. La poursuite entre les deux frères se déroule dans les escaliers du Château et prostitué est reconnue par son client régulier devant la porte principale de l'Hôtel. Dans sa chambre, le frère du héros joue son rôle public, celui de garçon d'étage sans identité opérant pour une compagnie transcanadienne (*Canadien-Pacifique*) – remplacée aujourd'hui par une multinationale (*Fairmount*). Ce rôle sera doucement détruit et remplacé par un autre plus privé grâce au frère du héros cherchant à savoir la vérité sur le passé de sa famille.

Une situation similaire peut être observée dans la scène se déroulant au Capitole. Au sein de la foule s'étant massée pour assister à la première du film d'Hitchcock, dans une orgie de voilettes, taffetas, sacs et colifichets proposée par l'image, le personnage principal, narrateur, souligne un autre rapport interpersonnel, beaucoup plus intime : il se trouve alors dans le ventre de sa mère. Simultanément, à l'extérieur de la salle, loin des regards, Hitchcock est furieux de la censure de son film.

Si l'on s'attarde un peu aux scènes se déroulant à l'église, on réalise que l'ambiguïté de l'espace public/privé y atteint un paroxysme. D'abord montrée comme lieu essentiellement privé aux funérailles du père des protagonistes (seuls le prêtre et quelques membres de la famille sont présents), un travelling arrière qui recule à la fois dans l'espace et le temps redonne à l'église sa dimension publique d'autrefois : vide dans les années '80, elle est bondée dans les années '50. Bien que l'opposition public-privé produise une lecture très riche dans *Le Confessionnal* de Lepage, on aurait tort de l'associer à la dynamique passé – présent. Même si le temps semble être un facteur décisif pour l'élaboration des lieux et de leur fonction dans *Le Confessionnal*, l'église permet la co-existence des deux : la nef est représentée comme l'espace peut – être le plus public de tout le film : on y échange ragots, papotages, regards en coin et surtout de travers; mais au coeur même de cet océan public, un oasis privé : le confessionnal.

La caméra de Lepage pénètre à deux reprises ce lieu sacré. La première fois pour y entendre les légères confessions de la mère des protagonistes, qui s'empresse de les répéter à sa belle-soeur, une fois revenue dans la nef. La seconde fois, c'est pour y entendre le personnage de la jeune tante. Mais bien qu'on sache qu'elle y avoue le nom du père du héros, la caméra quitte le confessionnal avant ce troublant aveu, justifiant ainsi la quête de tout le film. Dans les deux cas, les femmes confessées sont associées à un homme confesseur. Dans les deux cas, le virtuel anonymat du confessionnal est pulvérisé par les adresses directes des prêtres qui appellent les deux femmes par leur nom. Et dans les deux cas, on assiste à ce que Foucault appelait la mise en discours du sexe : les femmes, par honnêteté ou culpabilité, sont poussées à faire l'aveu de leur chair, *par la voix*. Plus tard dans le film, gonflée par sa grossesse et par sa honte, la tante sort du confessionnal après y avoir passé, selon sa soeur, beaucoup de temps pour parcourir l'interminable distance qui sépare la cabine du secret du banc sur lequel est assise sa famille. Tous les regards et toutes les conversations se tournent ensuite vers elle. Dans cette scène, Lepage combine la mise en discours et la mise en image. Les murmures des dévots sont impossibles à identifier, mais leur regard est sans équivoque.

Dans son exploration du temps dans *Le Confessionnal*, Kathryn Michalski analyse l'importance de l'Église et la présence de l'église dans le film de Lepage: "Thus although the protagonists in the 50s are shown seeking sanctuary in the church, 80s society, a more transient society seeks it elsewhere."<sup>47</sup> C'est que si les lieux sont les mêmes dans le Québec d'Hitchcock et

celui de Lepage, leurs fonctions diffèrent, et ce n'est plus dans le confessionnal (qui n'est plus visité par la caméra dans la portion années '80) qu'il faut chercher la confession. Lepage le fracasse en morceaux qui ont tous un équivalent contemporain. La relation vilaine fille/homme réconfortant est placée par le cinéaste dans le bar de Charny. Une voix appelle une danseuse dans le confessionnal et, si la cabine est similaire, la grille séparant l'homme de la femme a pourtant disparu. Durant la mise en discours des vices de la danseuse, Lepage troque la mise en images : le corps du personnage semble se diviser. Le sauna aussi peut-être considéré comme espace confessionnel. Construit comme un espace qui préserve le secret parmi les hommes (sur un axe horizontal), le sauna partage avec le confessionnal d'antan un lien direct avec Dieu, à qui l'on ne peut rien cacher, comme la caméra le découvre dans un impressionnant mouvement de grue (axe vertical) où tout est visible : là, il n'y a plus de secret. Encore une fois, la mise en discours est transformée en mise en image et le regard de Dieu, incarné dans la portion années '50 du film par le prêtre et donc représentée sur un axe horizontal, se manifeste dans les années '80 sur un axe vertical.

Même si Marco Deblois considère que «la partie 'suspense psychologique' constitue ce que le film a de plus faible et à vrai dire n'offre pas un grand intérêt, tellement l'identité du père de Marc est prévisible<sup>5</sup> », il est impossible de nier que la trame narrative du *Confessionnal* est entièrement tissée autour de la révélation de cette information. Rapidement dans le film, comme Montgomery Cliff dans *I Confess*, c'est le personnage du prêtre qui devient détenteur de la vérité, gardien du secret. Même si chez Hitchcock – et aussi dans la première partie chez Lepage – la confidence est lourde à porter, elle ne transforme pas moins le porteur en une formidable figure d'autorité, investi, aux yeux du spectateur, du réel pouvoir de l'information. Puisque le film se bâtit comme une quête de cette précieuse information, le personnage de Massicotte, prêtre devenu diplomate, devient l'élément donnant son issue au film. En imitant Hitchcock, Lepage transforme la relation sexuelle ayant unit la tante et le père du héros en un moteur narratif et réussit, grâce à son éventuelle mise en discours, à faire ce qui, selon Foucault, constitue peut-être un des plus extraordinaires stratagèmes occidentaux: «Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret.<sup>6</sup> » Pour cette raison, l'endroit choisi par Massicotte pour révéler son secret, devient l'ultime espace confessionnel du film.

En fait, Lepage divise en quatre parties la divulgation de cette cruciale information. D'abord la tante se confie au jeune Massicotte dans le confessionnal. Ensuite, le film nous amène à penser que cette information est révélée au héros par Massicotte 20 ans plus tard dans sa limousine. Le père, dans son taxi 20 ans plus tôt, fait l'aveu de son secret en le formulant comme s'il s'agissait d'une histoire pour Hitchcock : cette révélation n'a de valeur qu'aux yeux du spectateur. C'est dans son regard que le film est un *suspense*; pour Hitchcock, il s'agit d'une tragédie. Finalement, c'est la maladie héréditaire évoquée par Massicotte au frère du héros qui prouve la filiation et constitue le dernier étage de cet architectural aveu prenant place sur le palier de sa chambre du Château Frontenac.

Dans *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Edward Dimendberg propose deux différentes conceptions cinématographiques de la ville: centripète et centrifuge. Chacune d'entre elles est caractérisée par plusieurs éléments, mais ce qui les distingue principalement est la ville telle que construite autour d'une centre névralgique dans le premier cas, et l'absence de ce centre dans la ville du deuxième cas :

*For if the former [centripète] elicits the agoraphobic sensation of being overwhelmed by space, fears of constriction, or the fear of losing one's way in the metropolis [...] by contrast, the anxieties provoked by centrifugal space hinge upon temporality and the uncertainty produced by a spatial environment increasingly devoid of landmarks and centers and often likely to seem permanently in motion<sup>7</sup>.*

Cette dichotomie entre deux perceptions de la ville peut générer plusieurs raisonnements : on pourrait argumenter, en simplifiant, que la ville centripète s'organise essentiellement sur un axe vertical. Elle est en cela similaire à une tour de Babel, à des gratte-ciels toujours plus élevés dans un dialogue architectural avec le divin. Par opposition, on pourrait décrire la ville centrifuge comme répandue sur un axe horizontal, plus près de la terre des hommes que du dialogue avec le divin, elle est moins métaphysique et plus matérialiste. Elle comprend banlieues, stationnements et centre commerciaux, mais d'abord et avant tout, une autoroute. Dimendberg considère l'autoroute comme la consécration bien tangible de l'utopie moderne du mouvement ininterrompu, elle devient le symbole par excellence de ville centrifuge : elle est le meilleur moyen de s'éloigner du centre, elle redéfinit le concept de

centre, elle est la ligne qui remplace le point, elle est la quintessence du mouvement.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, des trois espaces confessionnaux (excluant le confessionnal lui-même), deux sont des espaces mobiles (le taxi et la limousine). Lepage, ajoutant au passage une autre référence à Hitchcock en utilisant sa fameuse *rear projection*, propose des confessionnaux en mouvement où le secret, pour le spectateur, apparaît de façon aussi ineffable que l'image aperçue par la vitre de la voiture. Le taxi et la limousine deviennent des sanctuaires de vérité, et la quête identitaire associée à cette vérité devient inextricablement liée à une forme de migration, à un mouvement qui constitue peut-être l'un des grands déterminants de l'identité québécoise contemporaine. Lepage fait du mouvement l'ultime géographie du *Confessionnal* et on réalise son omniprésence dans le film. C'est le mouvement qui, par les impressionnants travellings dans l'église et l'appartement, constitue l'alliance entre passé et présent dans *Le Confessionnal*. Le mouvement, c'est aussi la nature nomade du héros, qui n'a pas de maison où se poser (la ligne et non le point). Le mouvement, c'est le train qui tonitruie sur la tête de la danseuse et de son fils dans le motel de Charny (motel impossible à différencier de tous ceux que l'on retrouve sur les autoroutes et, ainsi, foncièrement associé à la ville centripète). Le mouvement, c'est le restaurant qui tourne et l'ascenseur qui descend, c'est le héros qui erre dans les rues de Québec, c'est l'histoire du film qui commence en Chine et puis se perd au Japon. Le mouvement, c'est la distance entre deux points, c'est donc, dans le temps et l'espace, la France, le Québec et la Grande-Bretagne. C'est donc le pont. C'est donc Lepage.

Québec a maintenant achevé les festivités associées au 400<sup>ème</sup> anniversaire de sa fondation. 400 ans d'histoire. Pour célébrer cette donnée du *temps*, on avait demandé à Robert Lepage de concevoir un spectacle et pour l'occasion, il avait envisagé un nouvel espace. Sans toutefois abandonner sa fameuse Caserne, Lepage avait entrepris la construction d'une salle de spectacle nichée au creux d'un tunnel d'une impressionnante superficie perçant Québec en son plein centre. Le tunnel, construit au début des années '70, avait pour but éventuel de relier les autoroutes du Nord de la ville au boulevard Champlain, qui borde le fleuve au Sud. L'utopique projet d'autoroute n'a jamais vu le jour mais peut-être un jour ce rêve architectural de Lepage rapprochera-t-elle Québec de sa représentation Hitchcockienne : une ville qui reste tournée vers le passé, une ville dont le centrifuge présent et les autoroutes n'arriveront jamais

qu'à effleurer.

---

## FOOTNOTES

- 1 Martin Lefebvre, *Sense of Time and Place: The Chronotope in I Confess and "Le Confessionnal"*, Québec Studies, 1998, page 92.
- 2 Marc Lajoie, *Imagining the City in Québécois Cinema*, dans Carles Perraton ed. *Le Cinéma Imaginaire de la ville*, Cahiers du Gerse, no 3, page 53.
- 3 Aleksandar Dundjerovic, *The Cinema of Robert Lepage, the poetics of memory*, Wallflower Press, Londres, 2003, page 55.
- 4 Kathryn Michalski, dans une jumelle partie de ce travail sur "Le Confessionnal".
- 5 Marco Deblois, «A Great Tragedy», 24 images, Montreal no 78-79, Décembre 1995, page 85.
- 6 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, page 49 (ed.2006)
- 7 Edward Dimendberg, *Film Noid and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 2004, page 172

---

*Edited by Charlie Ellbé*