

À propos d'innocence

Olivier Lefébure du Bus

Numéro 183, mars-avril 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49542ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lefébure du Bus, O. (1996). À propos d'innocence. *Séquences*, (183), 56-57.

À propos d'

I
N
N
O
C
E
N
C
E

Andrée Lachapelle et Mireille Deyglun

Par un froid matin de novembre, je me suis rendu sur le tournage de la mini-série *Innocence*. Installé dans une salle en sous-sol d'un restaurant italien de la rue Saint-Paul, dans le Vieux Montréal, le réalisateur Alain Chartrand y tourne une scène intimiste entre Normand D'Amour et Andrée Lachapelle. L'ambiance est détendue et entre deux prises, Alain Chartrand m'a accordé cette entrevue.

Olivier Lefebure du Bus

Pourquoi ce titre *Innocence*?

Ah! L'innocence! C'est en rapport avec le personnage principal, Jacqueline, une femme de 57 ans, qui a vécu avec un homme qu'elle a toujours aimé et qui découvre que son mari, qui vient de mourir, avait une vie parallèle. *Innocence* raconte l'évolution de cette femme par rapport à la déchirure qu'elle va subir autant par

l'absence de son mari que par la découverte de sa vie cachée. C'est une femme naïve qui perd son innocence et que l'on va voir évoluer au fil des quatre heures. Mais, je ne les fais pas comme quatre heures de télévision, je les fais comme si c'était un film de quatre heures. Contrairement à *Scoop* où j'allais dans la facture «scoopienne»,

Innocence est un projet plus personnel même si c'est encore écrit par Réjean Tremblay et Fabienne Larouche.

Êtes-vous intervenu au niveau de l'écriture?

La première version d'*Innocence* m'a été donnée tout de suite après *Scoop*. Durant la préproduction, de mars à septembre, les scénaristes nous présentaient une nouvelle version une fois toutes les trois semaines. Au total, ils ont écrit une douzaine de versions, ce qui est énorme. Moi je ne scénarise pas, je ne suis que metteur en scène, mais je prenais des notes et le projet a évolué en même temps que les versions à cause de mes commentaires. À ce titre, c'est un projet plus personnel, du moins en partie.

Comment travaillez-vous lors de la scénarisation?

Pour moi, ce qui prime, c'est la crédibilité des personnages. Un réalisateur qui a des scènes à tourner où il se sent mal à l'aise, doit régler ce problème dès la scénarisation. J'ai trop vu (j'ai été 15 ans premier assistant) de réalisateurs avoir des difficultés avec des scènes ou un lieu de tournage pour savoir que ce type de problème ne se résorbe jamais. À la salle de montage, ces scènes vont dans le panier parce que, soit le réalisateur ne croit plus à la scène, soit qu'il n'y a pas assez de crédibilité, soit que les personnages ne sont pas assez bien campés. Donc mon travail, au niveau du développement de la scénarisation, je dois m'assurer de me sentir à l'aise même avec des scènes qui sont difficiles à faire, mais que je pense pouvoir faire passer avec ma propre vision. Ce qui est important, c'est de bien comprendre la vision des scénaristes et ensuite d'y apporter la mienne. On ne peut le faire que si on a une complicité, une confiance. Ensemble, on a essentiellement travaillé les relations entre les différents personnages. Les personnages sont plus importants que toute l'action qui est d'ailleurs sur deux tableaux. Il y a la difficile relation mère-fille (Andrée Lachapelle et Mireille Deyglun) qui est analysée en détails et en parallèle. Il y a la trame de suspense qui est celle de cette femme qui va voir un détective pour comprendre et finalement découvrir la vie cachée de son mari.

Justement, est-ce une histoire psychologique avec une trame policière ou une histoire policière avec une trame psychologique?

C'est une histoire psychologique avec une trame policière. Mais j'essaie de fondre ces deux éléments en un seul bloc car intrinsèquement, ils sont liés dans l'écriture, dans le déroulement du récit. Ce qui est important, c'est de ne pas faire de dichotomie, mais au contraire, de faire un tout homogène. C'est une série très sombre qui fouille l'âme des personnages, très sombre à cause notamment des relations difficiles qu'entretient la fille avec son entourage, de sa difficulté à avoir une relation normale avec n'importe qui, que ce soit un amant, ou des amants, son père ou sa mère. Il faut établir un équilibre entre ces êtres qui sont très différents et aussi y intégrer la trame policière. L'autre particularité de cette histoire, c'est qu'il y a un pouvoir au-dessus de ça: c'est le pouvoir de l'argent, le pouvoir de l'abuseur, le père. C'est toute l'oppression du pouvoir mâle dans l'argent ou la sexualité.

Le film est produit par Robert Ménard, qui a la particularité d'être à la fois réalisateur et producteur. Est-ce facile de travailler avec lui et n'y a-t-il pas risque d'un conflit?

J'aime ça parce qu'il comprend. Un producteur-réalisateur comprend très bien le réalisateur et pour moi, c'est immense. Mais Robert, c'est d'abord un ami depuis longtemps. J'ai travaillé sur ses plateaux lorsqu'il était producteur; j'étais assistant-réalisateur à ce moment-là sur les films de Jean-Claude Lord. Puis Robert a produit pour moi *Le Jardin d'Anna*, un téléfilm que j'ai réalisé. Il n'y a pas beaucoup de très bons producteurs au Québec. Il n'y en a que quelques-uns à mon avis et Robert fait partie de ceux-là. Avec lui, une très grande complicité s'est développée et c'est vrai que sa vision est celle d'un réalisateur et d'un producteur. Pour moi, c'est très important parce qu'il ne me parle pas juste comme un producteur, il me parle aussi comme un réalisateur. Il voit le style que j'adopte pour faire la série, me conseille et me rassure. Un réalisateur est toujours un peu seul sur le plateau. Qui va lui dire s'il fait la bonne chose, au bon moment? Qui va lui enlever ses doutes? Étant réalisateur lui-même, il sait quand ça va bien, quand ça va mal. Il peut juger les rushes, c'est la chose la plus importante, savoir regarder des rushes, puis porter un jugement critique sur le travail que l'on fait tous les jours.

MUSIQUES POUR EISENSTEIN

Bien que plusieurs contestent cette vue, on considère généralement **Le Cuirassé Potemkine** de Sergueï Eisenstein comme l'un des dix meilleurs films de l'histoire du cinéma, sinon le meilleur film de tous les temps. Dans cette perspective, la totale disparition pendant de nombreuses années de la partition musicale composée pour ce film en 1926 par Edmund Meisel relève d'une tragique ironie. Henri Colpi, dans son livre *Défense et illustration de la musique dans le film*, tout en croyant cette partition à jamais perdue, note que «ceux qui ont entendu ces pages... n'ont pas tari d'éloges sur sa puissance, son mouvement, et même son écriture relativement hardie pour l'époque et pour une salle de cinéma.» Avec le temps, la partition de Meisel est devenue aussi mythique que le **Cuirassé Potemkine** lui-même. Mais voilà que nous arrive d'Allemagne un superbe coffret de deux disques sur étiquette Edel qui nous restitue cette légendaire musique du **Cuirassé Potemkine**, accompagnée de la partition de **La Montagne Sacrée (Der Heilige Berg)** (1925) d'Arnold Frank. Dans les deux cas, ces enregistrements réalisés en première mondiale sont plus qu'une révélation: c'est une résurrection!

Un musicien progressiste

Quand **Le Cuirassé Potemkine** est projeté pour la première fois à Moscou, le 24 décembre

1925, l'accompagnement musical est un collage de pièces diverses du répertoire classique, allant de Beethoven à Tchaïkovsky. Mais Eisenstein envisageait autre chose. Aussi se rend-il à Berlin où doit avoir lieu le 27 octobre 1926 la première projection en dehors de l'URSS. Là, il y fait la connaissance du compositeur Edmund Meisel, retenu par sa compagnie de distribution pour écrire la musique du film. Le musicien, dont le seul titre de gloire aujourd'hui semble n'avoir été que la composition de cette seule partition, n'a pas pu, hélas! trouver sa place dans les dictionnaires de cinéma où il n'est cité que dans les articles sur le film d'Eisenstein; il faut aller dans des ouvrages spécialisés sur la musique de film pour trouver des références plus substantielles sur lui. Il n'est pourtant pas un inconnu dans les milieux cinématographiques de Berlin des années 20. Il a déjà à son actif la musique de plusieurs films de l'époque, dont **Der Heilige Berg**, film qui révéla le talent et la beauté de Leni Riefenstahl. Il apparaît d'ailleurs à ses contemporains comme un pionnier dans l'utilisation de la musique au cinéma. Sa carrière, il l'a faite jusqu'alors dans le théâtre politique et d'avant-garde de gauche d'Erwin Piscator, et c'est ce dernier qui le présente au cinéaste soviétique. Idéologiquement, les deux hommes sont faits pour s'entendre.