

Daniel Grou Un souffle de 90 minutes

Jérôme Delgado

Number 303, August 2016

Podz King Dave

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83319ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

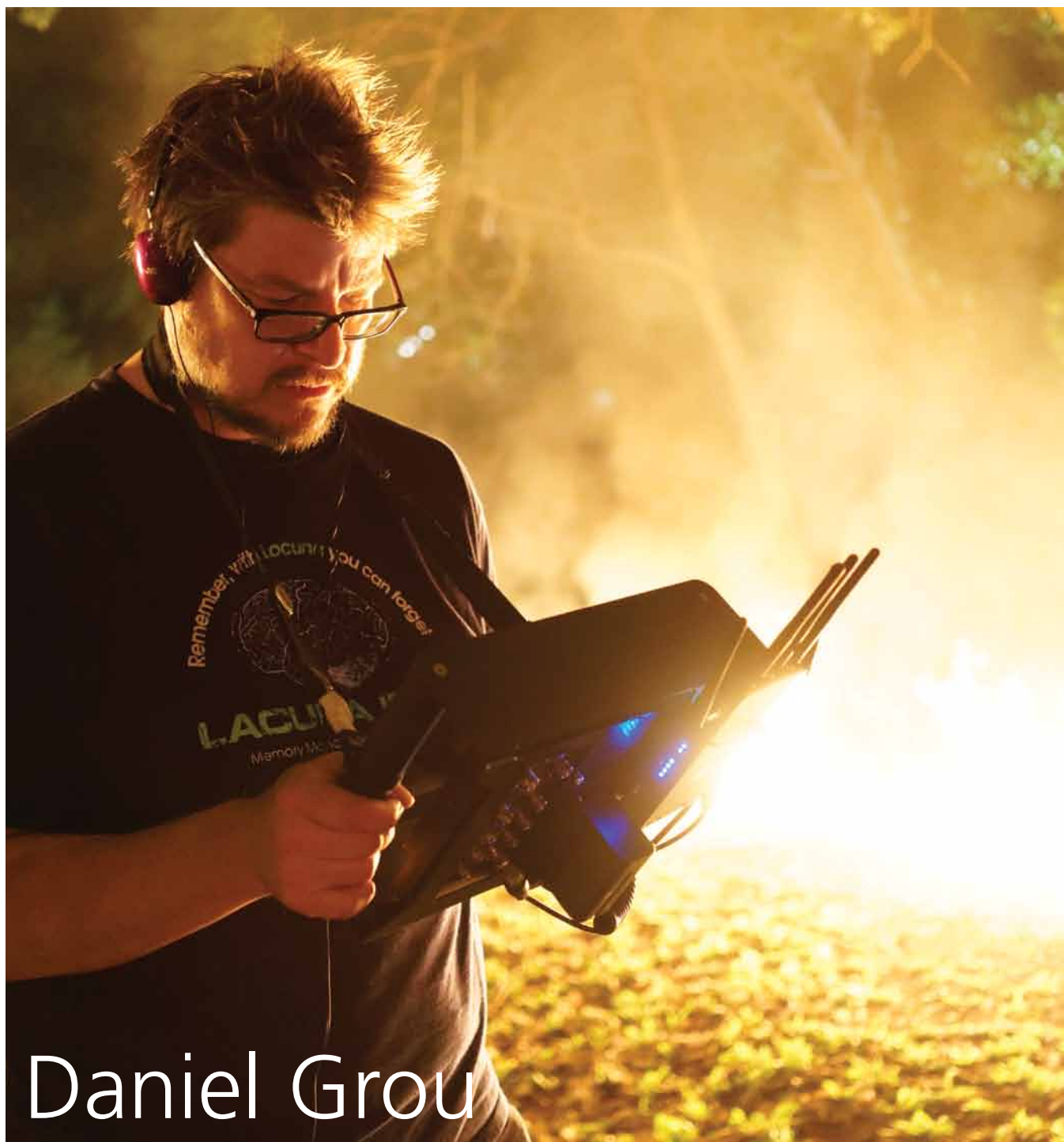
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Delgado, J. (2016). Daniel Grou : un souffle de 90 minutes. *Séquences : la revue de cinéma*, (303), 6–9.



Daniel Grou

Un souffle de 90 minutes

Daniel Grou, ou Podz — ça lui importe peu, le nom que vous choisirez pour l'identifier, « les deux ont fusionné », dit-il — est devenu un cinéaste qui s'assume, et assume ses choix, lui dont les films arrivent sur les écrans à tous les deux ans depuis 2010. Pour son plus récent métrage, il n'a pas opté pour un plan-séquence de 90 minutes afin de faire son Alexander Sokourov (le cinéaste derrière **L'arche russe**). C'est plutôt le Martin Scorsese de **Goodfellas**, et son rythme saccadé qui l'a inspiré. Grou-Podz a voulu offrir, et s'offrir, un film haletant, à nous couper le souffle.

PROPOS RECUEILLIS PAR JÉRÔME DELGADO

Photo: Daniel Grou en tournage – préserver la folie de la performance originale

King Dave est votre cinquième long métrage de fiction. Dans votre filmographie amorcée en 2010 (avec Les Sept jours du talion, suivi de 10½, L'affaire Dumont et Miraculum), l'injustice apparaît, sinon comme un fil continu, comme un thème dominant. Dave, le personnage de ce cinquième opus, lui aussi semble se battre contre les mauvais sorts que lui réserve la vie. Est-ce ce qui vous a attiré dans cette histoire ?

Oui, il y a de l'injustice sociale là-dedans, mais c'est plus l'histoire d'un gars qui se fait la mauvaise idée des choses. Il a souffert quand il était enfant et il essaie de prendre le contrôle. Mais il le fait de manière peu intelligente. Il essaie d'être quelqu'un d'autre et n'y parvient pas. Il prend le pire des autres cultures et les assimile mal. Il les recrache à sa façon et fait beaucoup de mauvais *moves*. Ce qui m'a attiré, c'est la façon dont le personnage raconte son histoire.

C'est comme un monologue, non ?

C'est un monologue, oui. Mais c'est une confession. Dave est conscient de ses âneries, mais ne peut pas s'en empêcher. Et il veut se faire pardonner. Il se tourne vers nous, vers la caméra, prend le public comme témoin.

King Dave a d'abord été une pièce de théâtre, créée en 2005. Comment l'avez-vous découverte ?

Je l'ai vue à *La Licorne* [en 2007]. Je travaillais déjà avec Alexandre [Goyette, l'auteur et interprète du rôle principal, Dave, sur scène comme à l'écran]. Je le dirigeais dans [la série télé] *C.A.* Il me parlait de la pièce, j'en avais entendue parler, parce qu'elle avait gagné des Masques. Je suis allé la

voir et j'ai vraiment été impressionné par le contenu et par la façon qu'Alexandre a choisi de la raconter.

La presque totalité du film tient en un long plan-séquence, d'environ 90 minutes. Qu'est-ce qui vous a poussé vers ce choix audacieux ?

Dans le fond, Dave veut se faire aimer. C'est un peu son *selfie*. C'est pour ça qu'on fait un plan. On est dans une culture où on s'avoue, on dit « r'gardez les belles frites que je suis en train de manger, aimez-moi, donnez-moi des *like* ». C'est ça le film. Dave cherche l'approbation. Le film sur un plan-séquence vient chercher la culture Instagram, Snapchat, Facebook, Twitter, qui consiste à toujours se mettre de l'avant.

C'est pour ça, le choix du long plan-séquence ?

Ça et plusieurs autres raisons, comme la performance d'Alexandre. On voulait préserver la folie de sa performance. Son souffle. Ce que vit Dave, ultimement, n'est pas facile. Il est épuisé à la fin du film et je voulais que nous, en le suivant, soyons fatigués de le voir, épuisés. Je voulais communiquer au spectateur le genre d'épuisement émotif que le personnage vit. En même temps, la magie du plan-séquence nous permet de créer un genre de rêve, où des lieux s'entremêlent sans logique.

Un plan-séquence exclut l'unité de lieu, mais elle insinue une unité de temps. Or, dans ce long plan-séquence que vous filmez, il y a succession de temps, superposition du présent et du passé. Et pas seulement. La durée du récit, elle, n'a rien de réel. C'est contre-indiqué, non ?



Photos: « Je ne voulais pas d'une caméra qui fait des pirouettes pour rien », Daniel Grou et Jérôme Sabourin (directeur photo)



C'est vrai, les plans-séquences, habituellement, servent à faire du temps réel. Mais la narration de Dave ne correspond pas à ça. C'est pourquoi j'ai essayé de divorcer le plan-séquence du temps réel. Ce que Dave vit dure une semaine. Les nuits passent, les jours aussi, il a la face maganée, la barbe lui pousse. On est dans sa tête, avec des *flashbacks*. C'est dit en temps réel, mais ça se passe en plusieurs jours, dans plusieurs temporalités.

Le film dure un peu plus longtemps, soit 97 minutes. Pourquoi ne pas avoir fait du plan-séquence la totalité du récit ?

Tout le monde parlera du plan-séquence, mais c'est, avant tout, un film. J'ai voulu le commencer d'une façon de tournage normal, champ contre champ, etc, car le début n'est pas l'histoire passée de Dave, mais ce qu'il est aujourd'hui. Je voulais m'enlever le poids de tout faire sur un plan. En même temps, dans le présent, Dave est comme il est. Comme s'il était autour d'un feu de camp et se mettait à raconter ce qu'il a vécu. Après [cette scène], on entre dans l'imaginaire, dans la tête de Dave.

Était-ce un défi personnel ?

Le défi, quand tu fais un film, c'est de rendre l'histoire, de la rendre bien, de trouver la bonne technique pour la raconter. J'en avais déjà fait des plans-séquences, comme la scène dans l'école dans [la télésérie] 19-2. Je n'ai jamais douté que je ne réussirais pas à nouveau. Le doute que j'avais, c'était sur la qualité, sur l'appréciation du public. Le défi, c'était aussi de donner l'impression que le film a l'air monté. Car c'est ça, un plan-séquence. On veut un gros plan, des plans larges, on veut un rythme, on veut que la caméra aille à la bonne place. Il ne faut pas qu'on se rende compte

que c'est un plan-séquence. Si tous se mettent à dire, c'est un plan, c'est un plan, c'est un plan, ils ne sont plus dans le film. Il faut faire oublier que c'est un plan et pour ça il faut qu'il ait l'air monté.

Et concrètement, comment s'est déroulé le tournage ?

On voulait aller dans la rue, à Hochelaga, dans le métro et passer à travers tout ce que Dave, lui, vit dans sa course folle des derniers jours d'innocence. Il y a eu cinq jours de tournage. On faisait un film tous les soirs, on commençait à tourner à 1 h 45 du matin et on le regardait au complet le lendemain. On a donc tourné des répétitions. On modifiait des choses et il fallait tout reconstruire de la chorégraphie entre Alex, les comédiens et moi. On a fait un film différent chaque soir. Le film final [celui distribué] est le résultat du cinquième soir de tournage. **King Dave** est le film le plus difficile que j'ai fait, en termes de coordination et de logistique, bien que d'autres ont été plus durs émotionnellement.

Qu'est-ce qui a déterminé les mouvements de caméra ?

Je ne voulais pas d'une caméra qui fait des pirouettes pour rien. C'est assez simple ce qu'elle fait, ne se met pas à voler. Elle bouge en suivant quelqu'un qui n'arrête pas de parler. Elle se trouve à la hauteur du personnage, proche de la rue. Elle n'est pas magique, parce qu'il s'agit d'une histoire de rue.

En 2015, Victoria, de l'Allemand Sebastian Schipper, a mis la barre haute, avec un plan-séquence de plus de deux heures et de nombreux lieux de tournage. Vous êtes-vous senti défié ?

Quand **Victoria** a été présenté à Berlin, **King Dave** était en préparation. Je n'ai pas voulu voir **Victoria** et je ne l'ai toujours

Photo : Un petit bout de chemin dans plusieurs temporalités (Alexandre Goyette et Mylène St-Sauveur)



pas vu. Ce que j'ai voulu faire, moi, c'est complexifier cette unité de temps. Le présent, les flashbacks dans la tête, dans le même mouvement... C'est quelque chose que je n'ai jamais vu, je n'ai pas de référence à ça. Ce que j'ai voulu accoter, si on veut une référence, ça va paraître bizarre, parce que c'est hyper monté, c'est la séquence à la fin de **Goodfellas** (Martin Scorsese, 1990). J'avais rarement vu une séquence aussi haletante, dans le sens où elle m'épuise. C'est cette énergie que je voulais, mais dans un plan.

Jusqu'à quel point ce parti pris technique peut-il correspondre à la réalité de ce qui se joue devant la caméra ? L'erreur a-t-elle sa place ?

Ça dépend des erreurs. Dans un cas de bafouillage, le mot d'ordre était de continuer. Tu échappes un verre, intègre-le. C'est sûr qu'il y a des erreurs techniques, des erreurs de foyer dans le film final, mais ce sont des choses qui s'acceptent dans la foulée. Il fallait garder l'esprit de l'histoire. Et pour une fois, toute l'équipe participe à la vision du film, dans le sens qu'elle vit ce que le personnage central vit. Elle aussi est prise dans un mouvement, dans un engrenage. Quand ça part, ça part. C'est un train. La vie, surtout devant le danger ou les peines d'amour, ben c'est ça, c'est le train qui passe dessus. Il n'y a pas d'arrêt, pas de coupe, tu ne peux rien reprendre. Tu vis les situations une fois. L'idée du train qui passe dessus était essentielle au film.

Par son long plan-séquence, *King Dave* est votre film le moins construit, le plus en accord avec les réalités du tournage. Or, n'est-il pas le plus imaginaire, loin, par exemple, du fait divers dans *Sept jours du talion* (un infanticide) ou de la véracité judiciaire de *L'affaire Dumont* ?

Je suis allé davantage dans la tête, dans l'imaginaire. Dans la fantaisie. C'est vrai que mes autres films étaient ancrés dans une réalité vraiment réelle. Je dirais que **Miraculum** était celui de la transition. Je pense que je suis en train d'assumer plus ce côté fiction, ce côté flyé, et me laisser aller dans un monde imaginaire. J'ai beaucoup aimé faire ce plan-séquence, je me suis senti libéré.

Avez-vous un exemple concret de cette plus grande liberté ?

On avait un plan dans une voiture et j'ai décidé de la scier, la voiture, pour qu'on puisse passer à travers elle. Ça ne paraît pas à l'écran, mais je ne me serai pas permis ça avant. J'aurai respecté le fait que la caméra ne peut pas faire ça [traverser une voiture]. Là, j'ai fait faire des choses irréelles à la caméra. Mais elles ne sont pas impossibles, je voulais que ça reste manipulable. J'ai seulement voulu m'éclater plus.

Quel serait alors le trait commun à votre cinéma ? La mise à nu des personnages masculins ?

Dans mes films, les personnages sont prisonniers de leurs circonstances. Ils sont pris là-dedans, Dave aussi. Et ils cherchent à se déprendre de ces circonstances. Tous mes films portent sur ce thème. La torture dans **Les Sept jours du talion**. Il y a des prisonniers. Dans **10 ½**, c'est encore un système carcéral, dans **L'affaire Dumont**, le personnage est carrément en prison. Dans **Miraculum**, il y en a un qui est prisonnier de sa foi. Dave, lui, est pris sur une pente vraiment descendante. Il ne peut pas s'en sortir. Il fait toujours les mauvais choix et, à la fin, il s'en rend compte. C'est ça qui parcourt mon cinéma, mais c'est la façon de le raconter qui est appelée à changer. ☺