

Mathieu Denis et Simon Lavoie

Le Québec peut-il retrouver un militantisme qui lui fait trop souvent défaut ?

Pierre Pageau

Number 305, December 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84721ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pageau, P. (2016). Review of [Mathieu Denis et Simon Lavoie : le Québec peut-il retrouver un militantisme qui lui fait trop souvent défaut ?] *Séquences : la revue de cinéma*, (305), 12–14.



Mathieu Denis et Simon Lavoie

Le Québec peut-il retrouver un militantisme qui lui fait trop souvent défaut ?

C'est dans le cadre du Toronto International Film Festival que nous avons rencontré à leur sortie de la projection Mathieu Denis et Simon Lavoie, les auteurs de **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**, présenté en grande première. Mathieu et Simon sont volubiles et très articulés, comme leur film. Ils prolongent ici le questionnement de **Laurentie**, mais ils vont encore plus loin, non seulement par la durée de l'œuvre (183 minutes), mais surtout par un travail prométhéen de mise en scène. Le film se mérite le prix du meilleur film canadien. Rencontre.

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR PIERRE PAGEAU

Le titre était-il décidé dès le départ ?

Simon Lavoie: Le titre en fait est une des citations dans le film. Il était dans le premier panneau en fait. Or il nous est apparu qu'il convenait bien pour l'ensemble du film. On avait cette idée d'avoir un énoncé clair, fort.

Mathieu Denis: Ce que le titre dit fait écho directement aux événements qu'on vise [la lutte des carrés rouges, en 2012, contre la hausse des frais de scolarité]. Des événements qui ont été le soubresaut de quelque chose de prometteur, mais qui, finalement, n'ont pas mené à quelque chose de concret. Lorsqu'on ne va pas au bout des choses, on recule le plus souvent encore plus loin d'où l'on était parti. Il devient plus difficile d'essayer de refaire la même chose parce qu'on a été confronté à un échec.

Est-ce que vous croyez que ce genre de situation est pire au Québec ?

SL: Oui, nous le pensons. Le référendum de 1995 a mobilisé les gens et la défaite a eu un effet dévastateur. Se creuser un tombeau, c'est cela qu'on s'est fait. Le Québec demeure dans l'inachevé. Il faut aller au bout des choses, et le Québec a énormément de difficulté à faire cela. La Révolution tranquille était, dans les faits, une contradiction dans les termes. Nous, avec le mouvement des carrés rouges de 2012, on croit qu'on revit un peu la même chose. On a conçu un énoncé qui peut être stimulant pour le spectateur, mais on veut imaginer qu'il est complètement vierge de ce que l'on veut lui parler. Notre titre est comme une affirmation forte qui demande à être infirmée ou contredite. Il y a vraiment aussi quelque chose de provocateur là-dedans.

La durée ? Cela était important pour vous ces 183 minutes ?

MD: En fait, ce qui était important pour nous, ce n'était pas de faire un film de trois heures, mais de trouver la durée qui convienne à notre propos. Nous avons débuté le scénario, la recherche, le

Photo : Corbo



tournage en nous disant qu'on voulait échapper à des forces du marché du film qui tentent de nous standardiser, de standardiser le film, aussi bien pour la durée que le contenu. On se fait dire par tout le monde que plus de trois heures, c'est inacceptable. Mais, nous voulions faire un film libre, mais pas complaisant. Alors on ne s'est jamais dit qu'il fallait faire trois heures. D'ailleurs, il faut savoir que le film était beaucoup plus long au départ.

SL: Oui, on a coupé au montage, on a resserré. On avait quatre heures et quart de film au départ et maintenant on a 185 minutes. C'est ahurissant de voir que 95 % des films québécois font entre 85 et 105 minutes. Les films n'appellent pas tous ce genre de durée-là.

Avec *Laurentie* vous aviez voulu faire un film plus long, et un film choral? Alors, est-ce ici une façon de vous reprendre?

SL: Oui, c'est vrai. *Laurentie* se nommait *C'est donc ça nos vies*. Et c'était un scénario complètement démentiel de 250 pages.

MD: 246 pages. Il y avait quatre personnages principaux, comme dans ce film. Mais, ils avaient chacun leur trame narrative et cela s'enchevêtrait très fortement, ici et là. Mais, faute de moyens, on s'était concentré sur un seul personnage. Nos moyens étaient minimes, genre 35 000 \$ en tout. Alors on avait fait en sorte de pouvoir tourner le film avec ces moyens.

SL: Le film est tourné en 11 jours. Pour ce film-ci, on avait un peu plus de confort.

MD: Je ne sais pas si on doit le qualifier de « confort ». (rires) On l'a fait pour une « poignée de dollars de plus » (rires).

Le travail en équipe? Comment cela fonctionne pour vous?

MD: On avait la chance d'avoir déjà éprouvé la chose, d'avoir travaillé ensemble.

SL: Dès l'université, nous avons collaboré sur plusieurs films. Mathieu a monté nombre de mes films.

MD: Techniquement, c'est assez simple. On élabore un squelette de scénario. Chacun fait une moitié. Puis on s'échange les moitiés, et par un travail de dialogue critique on en arrive à un produit final. On réécrit la moitié de l'autre.

SL: Ce travail en duo pour l'écriture est assez connu et fréquent. Mais, pour le travail de réalisation, il fallait plus s'entendre. Pour les 25 jours de tournage, il faut mieux s'organiser.

MD: Ce qu'il faut c'est qu'il y ait une formule claire où il y a un interlocuteur central, clair, qui décide vraiment. Il ne faut pas que quelqu'un vienne nous questionner cherchant sa propre réponse. Un était interlocuteur pour une moitié des scènes et l'autre pour l'autre moitié. On est toujours là tous les deux.

Et pour le montage?

MD: On a aussi collaboré. Mais puisque je suis monteur de métier, j'ai fait plus de travail. Il serait odieux qu'il y ait une troisième roue au carrosse. Il ne faut pas quelqu'un entre nous deux, puisque toutes les décisions se font à deux, à l'unanimité. Il faut savoir, par ailleurs, qu'on est très critique l'un pour l'autre.

SL: C'est un film qui est une « prise de parole ». On articule un propos qui est complexe, ambigu. On ne sentait pas la nécessité que quelqu'un vienne nous dire quoi faire. Contrairement à *Laurentie* où il y avait 27 coupes et où le travail de montage était plus facile, ici il y avait beaucoup de travail de montage. Au début, Mathieu a commencé puis j'arrivais avec un peu de recul. Même si Mathieu est officiellement le monteur du film, j'arrivais avec mon recul et on a terminé le montage ensemble. Pour ce film, il y avait au moins 400 coupes. Des questions de structures se posaient. Lorsqu'on tournait, on voyait bien que le film aurait pu aller dans mille directions. C'était très éclaté, il y avait des milliers de décisions à prendre.

C'est la structure musicale qui crée la forme révolutionnaire du film?

MD: Oui, par exemple dans l'ouverture, et dans l'intermède, on voulait révolutionner. Mais on voulait aussi se référer à des façons de faire du cinéma classique; l'Ouverture et l'Intermède existaient dans ce cinéma, alors pourquoi ne pas les reprendre. Le film fait référence à l'Histoire du cinéma; comme avec l'utilisation du Super 16 ou avec des vieux objectifs soviétiques.

SL: Cela crée des effets au niveau de la perception et du ressenti pour le spectateur. On voulait que pendant que cinq minutes (les premières), on soit dans le noir à écouter comme une musique expérimentale et qu'on se recueille. Puis l'intermède a une autre texture musicale. Sans parler de toutes nos citations; des citations « à la Jean-Luc Godard ». C'est un procédé qu'on avait déjà utilisé et expérimenté avec *Laurentie*.

Qu'est-ce que vous avez demandé à votre directeur de la photographie?

MD: Ce qu'il faut d'abord dire c'est qu'on a repris le même directeur photo que pour *Laurentie*, Nicolas Canniccianni, et pour moi, c'était une première. Avec Nicolas on a eu envie de poursuivre dans la voie de *Laurentie*, dans la mesure où nous allions filmer en Super

16 mm. À l'époque, on avait donc filmé en pellicule. Mais, pour ce film, on a réalisé que ce serait impossible de le faire en pellicule. On a été confronté à cette décision. Il fallait la revoir, pour des raisons de budget, mais aussi pour des raisons de facilité de tournage. Néanmoins, plusieurs images documentaires du film ont été tournées en Super 16 mm et format intimiste de 1:66. Pour des raisons formelles, on a évalué que le tournage en numérique allait nous ouvrir de nouvelles possibilités. On voulait expérimenter, mais on a voulu aussi retrouver des éléments filmiques du passé du cinéma.

SL: On a eu une déception de ne pas tourner en pellicule. On rêvait de tourner encore un tout dernier film en pellicule. On avait peur de se retrouver avec le même matériel technique qui sert pour la publicité ou pour les télé-séries. Qu'est-ce qu'on peut faire pour casser ce formatage, cette standardisation visuelle? On a cherché. C'est pour remédier à cela qu'on a cherché.

MD: C'est pourquoi on a multiplié les manières de montrer et raconter. Ce film est un excès. Il y a des images d'archives, du YouTube, des personnages qui récitent des poèmes, il y a de la danse. On a donc voulu des cadrages de 16:9, mais en se servant de vieux objectifs soviétiques, des Lomo. On a fait quelque chose qui ne doit pas se faire: un objectif anamorphique qui a un capteur 16:9, ce qui donnait un cadrage très large, style Cinemascope; ceci au lieu du classique 2:39. On a voulu ce format très large pour avoir [des] tonalités très poétiques.

Avez-vous fonctionné par instinct pour ces choix du cadrage?

SL: Oui, on fonctionnait au *feeling*, à l'instinct. C'était exaltant de fonctionner comme cela. On ne s'est pas trop trompé. Au montage, il n'y a eu que quelques changements. On a triché pour quelques cadrages, mais pas souvent.

MD: On voulait aussi que ces changements ne soient pas systématiques. Il fallait que ce soit organique. Le 1:66 a quelque chose de plus chaleureux, surtout en gros plan. Ainsi on a un long mouvement de caméra qui prend tout le groupe et il fallait que cela soit en grand format, juste avant les archives de Jack Kerouac. Alors que la scène du souper de famille, qui n'est pas avec des relations chaleureuses, alors on a pris le 3:56.

Au cœur du film, il y a Jeunesse et Révolution. Pourquoi et comment reprendre ce thème qui était au cœur de *Laurentie*?

MD: Je pense que l'on en revient toujours au fait qu'il est difficile de demeurer idéaliste. On a fait un film sur l'idéalisme. Le monde tente de nous forcer à rentrer dans le rang, quand on essaie d'en sortir. C'est exactement ce qui est arrivé aux contestataires du Printemps érable. On leur a tapé sur la tête en disant: « Vous osez nous dire quoi faire comme société, qu'on a tort, et vous osez prendre la parole ».

SL: C'est un monde qui veut nous amener à toutes les compromissions; le milieu du cinéma lui aussi. On voulait peindre des jeunes idéalistes. On essaie nous aussi d'être des cinéastes idéalistes et radicaux. Cela s'inscrit dans la suite de *Laurentie*, comme un contrepoint. On était dans le même état d'esprit et [dans] la même approche, libre. Il y a des thématiques que l'on voulait aborder encore.



Laurentie

MD: Ce film pose la question: comment demeurer idéaliste? Quand est-ce qu'on va trop loin? Ou pas assez loin? Quand est-ce qu'on reste fidèle à nos idées? Quand est-ce que, même en tentant de rester fidèle, on est perverti? Au Québec, on vit ce paradoxe. Au Québec, la « Révolution » est tranquille; quand on fait un référendum pour s'affirmer et on laisse tomber, on dit Non. Quand une nouvelle génération, comme en 2012, va dans la rue et dit: « Le monde du futur, c'est le nôtre et on le voit différent du vôtre », on ne leur donne pas la parole. On ne leur donne pas le droit d'exister et parler.

SL: Et pire encore que cela, on va les rabrouer très fortement.
MD: Le passé détermine d'une certaine façon les actions du présent. Quand des mouvements sont constamment rabattus et découragés, qu'est-ce qu'il faut pour, qu'une fois dans notre histoire, on aille au bout de nos idées!?

Et le terrorisme devient nécessaire?

SL: Les gens de Toronto ont parlé du terrorisme parce que pour eux, il faut situer le film dans une mouvance plus large. Mais pour nous, on ne pensait pas à l'État islamique ou quelque chose d'équivalent. Cela résonnait dans notre esprit, mais on se référait vraiment aux événements de 2012 au Québec et des contrecoups de ce Printemps-là.

MD: Le lien que je peux voir, c'est que le film arrive dans la foulée d'un grand nombre d'événements terroristes ailleurs dans le monde, en particulier en France. Nous avons écrit le scénario bien avant ces événements. Il y a un lien que je vois: c'est qu'après des événements comme ceux du Printemps érable, il y a deux voies; ou bien il y a une résignation, ou il y a une colère qui s'accumule. Et cette colère peut exploser. Ainsi en France ce sont des Maghrébins qui se révoltent et ils sont bien des citoyens de seconde zone.

SL: Il y a une troisième voie aussi, un peu malheureuse. On peut retourner la violence contre soi-même, comme le suicide. L'image d'Hubert Aquin dans le film va dans ce sens. Cela est très répandu au Québec. Il y a la reddition et la radicalisation, oui, mais il y a, malheureusement, une troisième voie: celle de la colère contre soi, d'une forme d'autoflagellation, la honte de soi.