

Denys Desjardins, réalisateur du *Château*

Charles-Henri Ramond

Volume 38, numéro 3, été 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93286ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ramond, C.-H. (2020). Denys Desjardins, réalisateur du *Château*. *Ciné-Bulles*, 38(3), 16–20.



Entretien Denys Desjardins,
réalisateur du **Château**

« Je ne peux pas faire un film sur les papillons pendant que ma mère est en train d'agoniser! »

CHARLES-HENRI RAMOND

En 25 ans d'une carrière atypique, marquée par plusieurs prix et deux nominations aux Jutra, Denys Desjardins a construit une filmographie éclectique, mais très cohérente, dans laquelle la mémoire—intime ou collective—et la famille—stricte ou élargie—occupent une place prépondérante. On lui doit 61 courtes capsules sur des personnalités du cinéma québécois, des films sur le cinéma direct et sur l'industrialisation de notre septième art, ainsi que des essais d'auteur et des récits sur l'histoire de la province. Dans **Le Château**, cet infatigable auteur, qui a longtemps œuvré au sein de l'ONF avant de s'autoproduire, pose un regard sensible sur la fin de vie tout en livrant une subtile réflexion sur la difficulté de nos institutions à faire face au vieillissement grandissant de la population. Avec ce nouvel opus empreint de finesse et de drôlerie, Denys Desjardins retrouve certains éléments expérimentés dans **La Zone** (2018, inédit en salle) et démontre une fois de plus qu'il n'a rien perdu de cet « œil cinéma » si cher à ses débuts. *Ciné-Bulles* l'a rencontré quelques jours après que la première mondiale du **Château** ait eu lieu aux Rendez-vous Québec Cinéma.

*Ciné-Bulles: Avec **Le Château**, vous signez un film qui se démarque assez radicalement de ce que vous avez fait auparavant, si l'on exclut **Histoire d'être humain** qui traitait de l'éducation. Quelle est l'origine de ce nouveau film?*

Denys Desjardins: Lorsque ma mère a commencé à avoir des problèmes de mémoire, c'est-à-dire bien avant ce film, nous avons décidé en famille de la placer dans un centre pour aînés. Filmer ma mère, je l'avais déjà fait dans **Mon œil pour une caméra**. À mes yeux, la famille, c'est très important et elle est toujours plus ou moins présente dans mes films. Les liens intergénérationnels aussi. Ce sont mes moteurs de création. Il y a tout dans la famille: l'amour, l'éloignement, la séparation, bref, il y a des ressorts dramatiques très forts. **Histoire d'être humain** était porté par ma passion pour l'enseignement. À l'époque, j'étais enseignant et je tenais à documenter cet aspect essentiel de notre société... Nous nous sommes retrouvés à devoir déménager ma mère dans une maison pour aînés. Et en général, on n'aime pas aller là. D'ailleurs, le cinéma n'y va jamais. Ce n'est pas un endroit dans lequel on se voit spontanément ni pour y vivre encore moins pour filmer. Ce que j'ai découvert à travers le parcours de ma mère, ce sont tous ces personnages sympathiques qui la côtoient au quotidien. J'ai voulu documenter ce milieu-là parce que j'avais cette rare opportunité de le faire. Et comme j'étais connu dans la résidence, cela facilitait les choses.

Quand on parle de résidence pour aînés, on pense à quelque chose de triste. Or, votre galerie de personnages n'est pas du tout misérabiliste. Le sujet est grave, certes, mais vous le montrez sous un jour plutôt humoristique.

Oui, c'était important pour moi de garder ce ton. Dans **Au pays des colons**, je filmais une famille à travers plusieurs générations. On y voyait le grand-père, en sachant très bien qu'un jour il ne serait plus là. Dans **Le Château**, c'est pareil. Ma mère est là, mais... J'ai toujours aimé filmer des personnages âgés. Dès les tout débuts à l'Isle-aux-Coudres, je filmais des survivants. Ma mère est arrivée à cette étape de la vie que je considère primordiale de mettre en images afin de lui rendre hommage, mais d'en faire également un portrait plus large. Histoire de filmer la vieillesse... ou plutôt de documenter le vieillissement. C'était ça le but premier du film. Au départ, ma mère ne devait pas

être le personnage principal. J'étais conscient que si je suivais plusieurs personnes, il y en aurait une qui connaîtrait un événement important, comme un déménagement. Aussi, même si ce sont des lieux peu inspirants, leur conception est un moyen de définir les personnages. Le fait que ma mère puisse aller au bingo, à l'église ou à la pharmacie, par exemple, me permettait de suivre des allées et venues, des déplacements à l'intérieur d'un huis clos. À cet âge, le repli sur soi est une très mauvaise chose. D'ailleurs, dans ces résidences, il y a beaucoup de services qui favorisent les liens avec le monde alentour, tout en demeurant à l'intérieur. C'est un véritable village où les rues sont des corridors. C'est aussi l'une des raisons qui font que les gens vont là. C'est une sorte de tout inclus qui n'oblige pas de mettre ses bottes et son manteau pour se rendre au dépanneur... Tout y est normalisé, un peu comme une « macdonaldisation » des services. Il y a peu d'originalité dans ces résidences. Il faudra certainement que des choses changent dans les années à venir. Je commence à peine les projections publiques du film et je me rends déjà compte que cette réalité suscite de nombreuses questions.

Un aspect collectif ressort de votre film. Derrière les murs de brique, les petites fenêtres, on imagine un espace et, à l'intérieur, une personne qui doit rentrer dans cette petite case. Est-ce votre façon de porter un regard sur les limites du système?

Oui. Et cette notion m'a complètement terrorisé. Avec le recul, l'idée d'aller vivre là me fait paniquer. Dans le film, ma mère se fait avaler par le « château » pour ensuite se faire rejeter. C'est un parcours assez curieux, mais on s'aperçoit que même si l'institution est destinée au bien-être de ses « clients », elle a aussi ses propres limites. C'est très étrange comme endroit. Peu de gens rêvent d'aller là, d'autres y sont contraints, et je comprends pourquoi. Ce qui est étonnant comme cinéaste, c'est de réaliser qu'il y a beaucoup de gens en démence, que l'on ne peut pas filmer sans accord

Il y a peu d'originalité dans ces résidences. Il faudra certainement que des choses changent dans les années à venir. Je commence à peine les projections publiques du film et je me rends déjà compte que cette réalité suscite beaucoup de questions.

préalable. Ça m'a troublé que certains ne veuillent pas être identifiés dans ce lieu.

Pourtant, on ne ressent jamais de sarcasme ou de satire, plutôt l'ampleur de l'humanisme qui supporte le projet.

Très tôt dans ma vie, j'ai été confronté aux personnes âgées. Mon père m'amenait souvent dans des réunions où il y avait des personnes beaucoup plus âgées que moi. Je suis devenu sensible à cela, et particulièrement en ce qui concerne les plus démunis, pas forcément les plus pauvres, mais ceux qui sont en perte d'autonomie, entre autres. Sauf qu'avec l'espérance de vie qui augmente, ces gens sont de plus en plus nombreux...

Vous le montrez bien avec des séquences où l'on voit d'immenses bâtiments en cours de construction.

En faisant des recherches, je me suis rendu compte que la résidence pour aînés, c'est une mode québécoise. Ailleurs au Canada, les gens ne vont pas dans des maisons spécialement aménagées pour les retraités. Ils restent dans leur collectivité. Soit dans leur famille ou dans leur quartier. Seulement 2% des Canadiens vont dans ce genre de résidences à leur retraite. Alors qu'au Québec, il existe un crédit d'impôt qui favorise le fait de quitter son domicile pour vivre en résidence. C'est un crédit comme celui pour les productions cinématographiques... Cette industrie est fascinante. J'ai essayé de la montrer un peu dans le film, mais je n'aspirais pas à faire un documentaire classique qui explique ce phénomène. Je préférerais valoriser un regard intérieur, centré sur les habitants, poser un regard humain sur la façon de vivre avec cette réalité. Au départ, je ne voulais même pas parler de résidence. Je souhaitais que le spectateur pense que l'on était dans un immeuble à appartements et que, graduellement, il en vienne à s'interroger sur le lieu dans lequel se déroule le film.

Une chose qui retient l'attention, c'est comment vous montrez les limites de l'aide que l'on peut apporter à quelqu'un. Après un certain stade, on ne peut plus rien faire.

En effet. Et c'est quelque chose que je n'imaginai pas du tout. Les problèmes de santé de ma mère ont forcé son déménagement sur un étage

«sécurisé». Il y a une limite qui est quantifiée en heure-soin et qui, même si vous en avez les moyens, ne peut pas être dépassée. C'est à partir de là que l'on rentre dans un monde complexe, qui est entièrement privé, le gouvernement ne s'étant jamais occupé de ce type d'hébergement. Il y a aussi une question de risques. Dans le cas de personnes en démence, il y a beaucoup de chutes. Et automatiquement, il y a un protocole qui impose le transfert à l'hôpital pour les personnes qui font des chutes. J'ai compris entre les lignes que les résidences aimeraient que les patients restent à l'urgence, pour se débarrasser du problème. Étant donné qu'il y a une forte demande, ils peuvent rapidement remplir les unités vacantes. Donc, on peut être mis dehors, et ce, même si l'on est capable de payer. Ce qui nous est arrivé! Nous avons reçu un avis d'éviction. Dix jours pour partir... Comment faire avec les personnes à charge pour quitter dans un délai aussi court? Soit on les garde chez nous, soit on les place dans le réseau public des CHSLD, mais il est complètement saturé. Le vieillissement de la population est tel que ce problème n'est pas près de s'arrêter de sitôt, hélas. Il est possible que je fasse un film pour approfondir cette réflexion.

Après la chute de votre mère, vous avez le courage de prendre votre caméra et de la filmer lorsqu'elle est aux urgences, dans une scène très sensible...

Cela faisait plusieurs fois que ma mère se retrouvait aux urgences. La troisième ou quatrième fois, je me suis dit que je ne pourrais pas le raconter autrement qu'en le filmant. Mais je n'ai jamais eu la permission de capter ce moment. Comme j'étais seul avec ma mère dans une unité de soin, j'ai fermé la porte et j'ai tourné. Là, on tombe dans un autre débat, qui est d'ordre éthique. Est-ce que ma mère m'autoriserait à la documenter dans cet état-là? Je porte ce malaise en moi...

Est-ce que vous en avez parlé en famille?

Oui, ma sœur est dans le film aussi et, *a posteriori*, on est content d'avoir pu filmer ça. C'est très particulier parce que c'est une période de la vie où l'on est en perte totale de tout et c'est très peu documenté. Pourquoi? Je crois que le vieillissement est un tabou. On ne veut pas en parler. Or, je reviens toujours au concept de «cinéma-vécu», ce que je vis, j'ai beaucoup de mal à ne pas le mettre en images. Ce n'est pas du voyeurisme, mais je ne



1



2



3

Ci-contre et au-dessus: la mère de Denys Desjardins (Madeleine) dans un corridor de la résidence, dans son appartement et à la salle à manger avec son fils. Ci-dessous: d'autres résidents et une équipe de cinéma sous surveillance dans un ascenseur. — Photos: Nicolas Canniccioni (1 et 3); Dominique Desmeules (2, 4 et 5)



4



5

m'imaginai pas faire un film autre que celui-là, tout en vivant quelque chose d'aussi fort dans ma vie. Je ne peux pas faire un film sur les papillons pendant que ma mère est en train d'agoniser!

Vous étiez avec une toute petite équipe pour être plus proche de votre sujet et vous avez tourné pendant de nombreuses semaines. Comment cela s'est-il passé?

En fait, je me suis retrouvé avec un réel qui, si l'on peut dire, est totalement aplati et assez dur, même si j'y mets un peu d'humour. Mais il manquait la dimension de la perte de la mémoire, ce que la caméra ne pouvait rendre. C'est donc par le son que l'on rentre dans cette dimension, on est dans la tête de ma mère, dans sa perte de mémoire, on imagine des sons qu'elle a entendus, mais dont elle ne se souvient plus bien.

Je ne souhaitais pas que nous filmions la vieillesse dans l'urgence, donc, je ne voulais pas de caméra nerveuse. L'idée était de se poser et d'avoir une image qui, oui, devait travailler dans l'observation, mais qui devait aussi utiliser le hors-champ. Cela m'a pris beaucoup de temps pour arriver au bout du premier bloc de tournage. J'ai essayé de faire de mes personnages les acteurs de leur propre vie. Je connaissais leur quotidien pour les avoir longtemps observés. Mais lorsque j'ai voulu les filmer recréant leur routine, cela n'a pas du tout fonctionné. Mais pas du tout! (Rires) Parce que dès que la caméra est là et que l'on veut donner des directives à nos «acteurs»... la vie disparaît complètement. Leur

mémoire est tellement mauvaise qu'ils ne peuvent pas se souvenir comment jouer leur scène, refaire leurs déplacements, etc. Cela ne marchait tout simplement pas. Ni avec ma mère. Incontrôlable! Pas moyen! Finalement, ce que l'on a gardé dans ce premier bloc, c'est lorsque les résidents sont les plus rebelles! C'est là que j'ai compris que ma capacité à diriger le réel était, dans ce cas, très limitée.

Trois directeurs photo sont crédités au générique, dont vous. D'abord pourquoi trois et, surtout, comment vous êtes-vous assuré de l'unité entre ces trois sources différentes?

C'est une très bonne question. En réalité, on a commencé avec ce que l'on appelle une sorte de

Steadycam de type Ronin, qui est une caméra attachée au corps. Et c'est cette technique qui a imposé le choix de notre premier caméraman, Hong An Nguyen, qui avait cet équipement. Je souhaitais respecter une notion de temporalité, le temps est long pour les personnes âgées, donc je voulais des images fixes, ce que cette caméra permet. Puis, alors que l'urgence se faisait de plus en plus sentir, j'ai pris Nicolas Canniccioni, avec qui j'ai déjà travaillé et qui était disponible. On a continué sur le même principe de lentille cinéma, mais cette fois avec un trépied, pour faire des plans — non pas des cartes postales —, mais des images pas trop bougées. Finalement, plus le film avançait, plus les conditions de tournage imposaient ma présence derrière la caméra. Sur le plan de l'unité, j'espère qu'on la retrouve dans le film... Je crois que l'on a réussi à donner une certaine homogénéité à l'ensemble.

Pour terminer, j'aimerais que vous me parliez du hors-champ, mentionné tout à l'heure. Et en l'occurrence de la trame sonore qui nous laisse entrevoir une autre réalité parallèle à ce monde figé... C'est Claude Beaugrand qui en est à l'origine?

Oh, oui! (Il s'exclame) À mon avis, elle va jusqu'à sauver le film! En fait, je me suis retrouvé avec un réel qui, si l'on peut dire, est totalement aplati et assez dur, même si j'y mets un peu d'humour. Mais il manquait la dimension de la perte de la mémoire, ce que la caméra ne pouvait rendre. C'est donc par le son que l'on rentre dans cette dimension, on est dans la tête de ma mère, dans sa perte de mémoire, on imagine des sons qu'elle a entendus, mais dont elle ne se souvient plus bien. Claude Beaugrand, c'était un rêve de jeunesse quasiment! C'est un créateur hors pair. Au fil des années, avec toutes les sonorités qu'il a accumulées, il a construit un univers qui n'appartient qu'à lui. Il ne joue pas dans les banques de sons des autres. Il a tellement travaillé qu'il possède tout ça chez lui. En documentaire, on a souvent tendance à négliger le son. À mon avis, c'est la dimension que l'on devrait prendre le plus au sérieux! Beaugrand a fait beaucoup de fictions ces dernières années. Il était content de revenir au documentaire avec **Le Château**. Cela lui a permis de laisser place à la création, un peu comme dans les années 1970 où il y avait une grande liberté en matière de trame sonore. Et c'est à mon sens ce qui donne toute son originalité au film. **CE**