amU
Aix Marseille Université

NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 07 janvier 2024 par

Séverine Mathieu

Autour de son film documentaire *HABITÉS*, la relation filmeuse-filmé.es dans le paysage de la maladie mentale.

Discipline
Pratique et théorie de la création artistique et littéraire

École doctorale
ED354

Laboratoire/Partenaires de recherche
LESA
et les partenaires privés

Composition du jury

Réjane HAMUS-VALLÉE PR Université d'Evry Val d'Essonne	Présidente du jury et rapporteuse
Isabelle LE CORFF PR Université de Bretagne Occidentale	Rapporteuse
Thémitoklis APOSTOLIDIS PR Aix Marseille Université	Examinateur
Alessandra CELESIA Cinéaste	Examinatrice
Diane-Sara BOUZGAROU Cinéaste	Examinatrice
Joris LACHAISE Cinéaste	Examinateur
THIERRY ROCHE PR Aix Marseille Université	Directeur de thèse
DENIS GHEERBRANT Cinéaste	Co-directeur1 de thèse

Affidavit

Je soussignée, Séverine Mathieu, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Thierry Roche et Denis Gheerbrant, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 10 octobre 2024.



Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences

- « Processus de fabrication de quelques scènes » in *Livret* de l'édition DVD du film *Habités*, édité et distribué par les Alchimistes films, Lille, octobre 2022.

- Séminaire du 7 mars 2025 avec Samuel Gratacap, « Milieux associés », Beaux-Arts de Marseille – INSEAMM et LESA-AMU.

- Projections du film *Habités*, suivies de conférences :

Ville / salle	**Dates**	**Partenaires**
MARSEILLE	19-10-21	Festival Images de ville
MARSEILLE / LES BEAUMETTES	20-10-21	Festival Images de ville
LORQUIN	17-05-22	Festival psy de Lorquin
LUSSAS	15-08-22	États généraux du film de Lussas
AURILLAC	14-10-22	Les Toiles du Doc, Lussas
ANNONAY	14-10-22	Les Toiles du Doc, Lussas, Tiers Lieu 26FK
VALS-LES-BAINS	15-10-22	Les Toiles du Doc, Lussas, Habitat partagé Sénior
MARSEILLE / LE GYPTIS	18-10-22	URIPOSS PACA
PARIS / SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS	19-10-22	Séance présentée par Denis Gheerbrant
MARSEILLE / LES BEAUMETTES	20-10-22	Festival Images de ville
MARSEILLE / VARIÉTÉS	19 au 31-10-22	Centre Hospitalier Edouard Toulouse et AP-HM
ROUEN / OMNIA	16-11- 22	
NICE / JEAN-PAUL BELMONDO	16-11- 22	Festival du film Social
SAINT SERNIN	25-11-22	Les Toiles du Doc, Lussas
QUINTENAS	26-11-22	Les Toiles du Doc, Lussas
PEAUGRES	27-11-22	Les Toiles du Doc, Lussas
LAVELANET/LE CASINO	28-11-22	Festival Image de ville
FOIX / L'ESTIVE	29 -11-22	Festival Image de ville
VITROLLES / LES LUMIÈRES	30-11-22	

MARSEILLE / LE GYPTIS	1 -12-22	Hôpital Valvert et Coordination Marseillaise Santé Mentale et Habitat
PLOËRMEL / CINÉLAC	12 -12-22	GEM de Ploërmel
AVIGNON / UTOPIA	21-01-23	Le point de Capiton
DOUAI / LE MAJESTIC	8-02-23	
NÎMES / LE SÉMAPHORE	8-03-23	IFME (travailleurs sociaux) de Nîmes
AIX-EN-PROVENCE / INSTITUT DES IMAGES	25-03-23	3bis F, Hôpital Montperrin
REZÉ / SAINT-PAUL	29-03-23	Forum Visages festival
NEVERS / CINÉMAZARIN	30-03-23	Festival Diversités
VICHY / ETOILE PALACE	31-03 & 28-04-23	IFSI de Vichy
CLERMONT-FERRAND / LE RIO	01-04-23	Le Temps des Cerises
DIJON / UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE	24-04-23	Département psychologie, Université de Bourgogne
MONTFAVET	9 -06-23	Conseil Local en santé Mentale de Montfavet
TOULOUSE	09-10-23	Centre Hospitalier Gérard Marchand
TOURNEFEUILLE	09-10-23	Cinéma Utopia
ISTRES / Le COLUCHE	19-10-23	Maison régionale de santé
MARSEILLE, Alcazar, BMVR	16-11-23	Mois du doc
HOPITAUX PARIS-EST VAL DE MARNE	26-9-24	Colloque « habité/habiter », Aspic
LORGUES	6-11-24	Festival « Art et cinéma en folie »

Résumé

Ce texte fait retour sur le processus de création du film *Habités,* par sa réalisatrice — film qui met en scène sa rencontre avec quatre personnages usager.es de la psychiatrie habitant en ville, à Marseille. Ecrit en partage de création avec ses protagonistes, le film a nécessité cinq ans de travail.

Une fois le film terminé, éprouvée par l'ampleur de cette rencontre, devinant qu'il s'est joué des choses importantes, tant du coté du cinéma que du soin, et désireuse de les nommer, la réalisatrice revient sur les étapes du film ainsi que ses commencements, à l'oeuvre dans les nombreux ateliers cinéma qu'elle a, auparavant, guidés en milieu psychiatrique.
Elle cherche ce qui, dans la création, et plus spécifiquement dans le cinéma, soigne et nous rend le monde habitable ; ce qui, dans la maladie mentale, favorise ou altère la créativité ; qui, du spectateur, de l'artiste, des protagonistes et de la société se trouvent soigné.es et comment.
Elle raconte comment elle a filmé l'acte d'habiter.
Elle tente de préciser ce que la folie appelle, provoque et nécessite dans la mise en scène de ce documentaire.

Mise en scène documentaire, maladie mentale, usager.es de la psychiatrie, folie, habiter, Cité, soin.

Abstract

In this text, the film-director Séverine Mathieu returns back on the creative process that led her to the making of *Habités*, a documentary film describing her encounter with 4 users of psychiatry, living in the city of Marseilles. Written in cooperation with the 4 protagonists,the making of this film has required 5 years'work.

Once the film finished, deeply moved by the importance of this encounter, sensing that significant things have emerged from it, both in the field of film-making and in the field of care, and eager to name them, Séverine re-explores the différent moments of *Habités*, including the beginnings of it, already at work in the many film-workshops she has directed in the previous years, in psychiatric environment.

What in creation, and more particularly in film-making, heals and makes the world inhabitable?

What in mental disease has a beneficial influence on creativity and what a harmful one ?

Who — spectator, artist, protagonists or society — finds care in the process ? And how ?

These questions she tries to clarify, and attempts to tell what in the fact of Inhabiting can be filmed.

She undertakes to specify what in the staging, of her documentary film, madness entails, sparks and demands.

Documentary film direction, mental disease, users of psychiatry, madness, to inhabit, city, care.

Je remercie Thierry Roche, un des co-directeurs de ma thèse, pour avoir conforté mon envie d'engager cette recherche, sa confiance et la liberté qu'il m'a donnée dans ce texte. Je remercie également Denis Gheerbrant, co-directeur également, pour son regard attentif de cinéaste, ses encouragements ainsi que la générosité de son entretien[1].

Je remercie Marielle Chevallier, éducatrice spécialisée en psychiatrie, pour être une source d'inspiration qui irrigue l'entièreté de ce travail ; Caroline Renard, maîtresse de conférence à Aix Marseille Université, pour son soutien constant et ses relectures critiques.

Je remercie ma productrice Michèle Soulignac qui a rendu possible ce rêve de film et me fait l'amitié d'attendre le suivant.

Je remercie le docteur Dolorès Torres, cheffe de service au Centre Hospitalier Edouard Toulouse, qui a soutenu ce travail depuis son origine.

Je remercie les artistes, Diane Sara Bouzgarrou, Joris Lachaise, Guillaume Massart, Nicolas Philibert et Agnès Bruckert, qui ont bien voulu s'entretenir avec moi.

Je remercie Charlotte Bosson, ma collaboratrice à dis-FORMES, et Antonin Mathias, étudiant en Licence 3, pour leurs corrections et la transcription des entretiens.

Ma mère pour ses corrections et la traduction.

Je remercie enfin les photographes qui ont eu le réflexe de conserver la trace de ces expériences, Marielle et Nadine Chevalier, Fred Accart, Véronique Velini, Fabien Filipetto, Aurore Plaussu, Jean-Christophe Beauvallet, Clément Lemariey.

[1] Notre entretien, enregistré le 23 juin 2021, est accessible ici :
1ère partie : https://vimeo.com/manage/videos/1010143236/799fa09e00.
2ème partie : https://vimeo.com/manage/videos/1010144882/20dc01b46e

Les films du Carry
Lyon Capitale TV
Dis-Formes
présentent



© Daniela de Felice

un film de
Séverine MATHIEU

HABITÉS

Regarder

Habités

https://vimeo.com/ondemand/habites11

SOMMAIRE

Affidavit 1

Liste de publications et participation aux projections-conférences 2

Résumés 4

Remerciements 6

Lien vers *Habités* 8

Sommaire 9

Introduction 14

I. TROIS PÉRIODES D'ATELIERS CINÉMA EN MILIEU PSYCHIATRIQUE 24

La psychiatrie, un paysage cinématographique 25

Leur créativité/ la mienne

- ***La fatigue*** 32
- ***L'énergie aussi*** 32

Ma place

- ***Mon écoute*** 35
- ***Mes questionnements éthiques*** 36

Le fantasme de la connivence entre création et folie 41

- ***La production délirante est et n'est pas un matériau de création*** 46

Quels films ?

- ***La part de fiction, la part du documentaire et la part du délire*** 47

Munie de quoi avais-je poussé la porte de l'Astronef ? 51

- ***Image et trouble psychotique*** 54

« Qu'est-ce que je fous là » ? 56

L'effet thérapeutique 59

- ***Soigner l'artiste*** 59
- ***Du soin se fait de surcroit*** 60
- ***C'est quoi le soin ?*** 62
- ***Soigner l'institution*** 64
- ***Soigner les participant.es*** 64
  - **Un espace potentiel** 66
  - **Le là de la présence** 66
  - **L'intégration du Moi** 67

Que se passe-t-il dans cette rencontre ? 68
- ***Premier récit : à quel moment Hassan quitte-t-il l'atelier ?*** 69
- ***Deuxième récit : tourner une scène avec Léna au casino risque-t-il de renforcer son addiction au jeu ?*** 71
- ***Troisième récit : mettre en scène la tentative de suicide de Laurie*** 74

Compagnons #1, Fabien Filipetto 76

II. OUVRIR LA VOIX d'*HABITÉS* 79
- ***L'issue*** 80

Habités est le prolongement et le contrechamp des précédents ateliers
- ***Le prolongement*** 83
- ***Mais aussi l'inverse des ateliers*** 85

Origine
- ***Le désir d'une équipe soignante*** 86
- ***La mise à l'eau du projet*** 88

L'atelier d'écriture
- ***La dimension participative*** 91
- ***Aller à l'atelier tous les mardis après-midi*** 93
- ***Une petite constellation s'agrège*** 99
- ***Le processus de l'atelier*** 100
- ***Leur créativité*** 104

Rester dans l'atelier 107

Les comités de suivi 108

Les thématiques des comités de suivi 108

L'élaboration imaginative 110

Le sujet du film
- ***Le sujet glisse vers une acception plus philosophique de l'habiter*** 111
- ***Ce qui émerge de l'atelier : des relations entre eux et moi*** 112
- ***Le film bifurque par son changement de point de vue*** 114
- ***Le monde commun*** 116

Inventer d'autres motifs de la folie
- ***L'errance*** 119
- ***La folie inventive*** 121
- ***La folie est aussi une jouissance*** 121
- ***Ne pas filmer la crise*** 123

Quatre crises et un mantra

•***Je ne me souviens de rien*** **de Diane Sara Bouzgarrou** 124
•***Lame de fond*** **de Perrine Michel** 126
•***Saute ma ville*** **de Chantal Akerman** 130
•***Ce qu'il reste de la folie*** **de Joris Lachaise** 134
•***Le Plein pays*** **d'Antoine Boutet** 139

Compagnons #2, Jean-Christophe Beauvallet 143

III. CE QUI SURGIT AU TOURNAGE 146
Comment approcher le réel ? 147

La complexité plus que la vérité 157

La justesse plus que la vérité 162

Ce que le film fait à la folie
•***Construire des fils dramaturgiques*** 164
L'entrée dans le théâtre avec Roger 167
Nicolas et l'Université 169
Kadidja dans la « pièce chaude » 172
•***L'événement, le « transpassible » et le pathologique*** 177
•***L'ici et maintenant*** 180

Ce que la folie fait au film
•***Garder le fil du son*** 184
•***Inventer un autre motif de la folie : déambuler*** 187

Les scènes où *ça* résiste
•***Wilfreed au Marabout*** 193

Les scènes où *ça* lache
•***La scène du joint entre Wilfreed et César*** 196
•***La scène où apparaît le délire mystique de Nicolas*** 200

Le documentaire est-il une autre façon de faire de la fiction ? 203

Compagnons #3, Claire Atherton 210

IV. LE MONTAGE : DEPASSER LA CHORALITÉ 213

PREMIER MONTAGE : TENTER UN FILM CHORAL 214
-***Liste des scènes structurantes de Séverine*** 216
-***Succession pour Nicolas*** 217
-***Succession pour Wilfreed*** 219
-***Première structure*** 220

- ***Une deuxième structure possible*** 222
- ***Une structure suivante*** 222
- ***La version 19*** 225
- ***La dernière structure du montage choral*** 229
- ***Est-ce la conjugaison de deux temps distincts ?*** 234
- ***Est-ce la co-présence de personnages trop différents ?*** 239
- ***Qu'est-ce que la choralité ?*** 240
- ***Ce que nous avons compris dans ce montage*** 244

DEUXIÈME MONTAGE : PRIVILÉGIER LA FRONTALITÉ DE LA RENCONTRE

- ***Ne pas faire un film de portraits*** 246
- ***Faire progresser la ligne politique*** 247
  - **La partie avec Roger** 248
  - **La partie avec Nicolas** 249
  - **La partie avec Kadidja** 250
  - **La partie avec Wilfreed** 252
- ***L'expérience de la rencontre directe*** 253
- ***Un film sur la conscience*** 255
- ***Le plan séquence*** 256
- ***Pas de latence*** 259
- ***Ne pas faire un film fou*** 259
- ***Les moments quelconques*** 261

LE MONTAGE DE LA CHAMBRE D'ISOLEMENT, NICOLAS 264

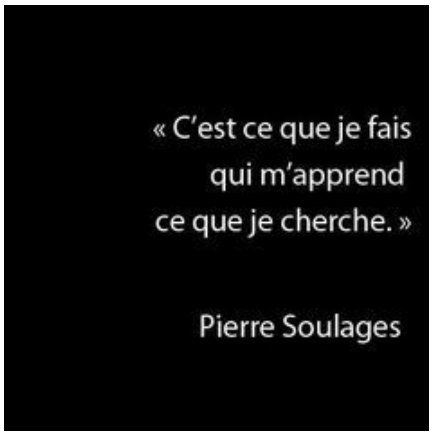
Résumé 266

Conclusion 268

Bibliographie, filmographie 276

Annexes 283

Sommaire des annexes 284



« L'art n'en est plus à représenter le monde mais à le changer. »

Milo Rau, metteur en scène.[2]

« La pensée de l'artiste est incarnée dans l'objet (à la différence d'un scientifique) et trouve ses solutions en s'incarnant. »

P.M. Menger, titulaire de la chaire du travail créateur au Collège de France.[3]

« Une œuvre d'art existe à ouvrir sa voie, sans que l'une précède l'autre. Elle est en précession d'elle-même, et contredit par là, c'est-à-dire par où elle est œuvre d'art, à toute positivité et à toute tentation de déterminer son être dans la forme de l'objectivité. En cette avancée qu'elle est, elle s'origine à son issue. L'origine et l'issue de l'œuvre d'art, c'est l'art — qui est, au sens dit, son prétexte. Elle n'a pas son fondement dans la prose du monde. »[4]

---

[2] Milo Rau, journal *La Libre*, 11-12-2020.

[3] P.M. Menger, *Comment achever une œuvre ?*, Cours au Collège de France, 15 mai–2019. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/perdre-et-gagner-ou-la-question-de-l-incertitude-6013395.

[4] Henry Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 2017, p. 8.

Introduction

Commençons par l'issue.

Octobre 2021, dans la grande salle du cinéma le César à Marseille. La salle est pleine pour l'avant-première du film que je viens de terminer, *Habités*, programmé par le festival Images de ville, si bien que je suis assise au tout premier rang, Nicolas à côté de moi, puis viennent Wilfreed et Kadidja ; ce sont les trois protagonistes du film. Le quatrième, Roger n'y assiste pas. Finalement il n'aura jamais vu le film. Alors que nous étions en montage, il a soudain disparu. Il n'est plus venu me voir comme il le faisait quotidiennement pendant les quatre années d'écriture et de tournage ; ses soignants ont perdu sa trace ; les mouvements d'argent de son compte bancaire ont cessé. Une enquête de police a été diligentée. Rien. Au bout d'un an, bien que son corps reste introuvable, nous avons dû admettre qu'il avait dû mourir. J'ai imaginé qu'il avait fait une mauvaise rencontre ou qu'il était tombé quelque part. Les personnes concernées par la psychiatrie sont vulnérables.

Pendant la projection du film, je sens combien Nicolas et Kadidja sont captivés quand arrivent les parties qui les mettent respectivement en scène. Wilfreed, lui, rit à gorge déployée devant la sienne. Tous les trois passent un bon moment avec eux-mêmes et savent en jouir, sans fausse pudeur, au moins dans l'obscurité. À la fin, Wilfreed et Nicolas se félicitent mutuellement pour leur accointance avec Dieu, qu'ils ont en commun. Kadidja vient saluer au devant de la scène sans rien dire, elle se laisse regarder.

Les projections sont souvent suivies de débat. On me demande souvent : « Comment les protagonistes du film vont-ils depuis le tournage ? Qu'est-ce que le film leur a apporté ? »

À cette question, toi qui es assis à côté de moi, Nicolas, que réponds-tu ? Dans l'intimité, tu formules que soudain tu t'es vu, tu as vu que tu avais un corps, une enveloppe finie, que tu es matière.

À la projection au cinéma les Variétés, à Marseille, en octobre 2022, en présence des psychiatres de l'AP-HM (assistance publique - hôpitaux de Marseille) et de celle qui te soigne Dolorès Torres, Nicolas, tu es de nouveau à mes côtés. Un spectateur te demande si tu connais tel philosophe (tellement peu connu que j'ai oublié son nom), dont les doctrines rejoignent les tiennes. Tu te saisis de la question, tu fais deux pas en avant, tu réponds par l'affirmative et

votre échange complice fend le silence impressionné de la salle. Enfin te voilà reconnu comme étudiant en philosophie et non comme patient.

Des projections suivies de débat, il y en a eu une quarantaine environ, étalées sur les années 2021-23, et il y en a encore, à l'heure où j'écris ces lignes. Le film est produit par la société Les films du Carry, en co-production avec l'association dis-FORMES et distribué par Les Alchimistes films. Grâce au travail de la distributrice Violaine Harchin et à celui de la présidente de dis-FORMES, Marie-Ange Pugliesi, ancienne infirmière psychiatrique qui connaît bien le réseau, le film et moi allons de festivals en rencontres psychiatriques, de bibliothèques en hôpitaux, de salles de cinéma en instituts de formation.
Les remarques et les questions posées par les spectateur.ices à l'issue des projections m'ont fait comprendre le film que j'ai réalisé. De débat en débat, s'est stabilisée à mes yeux une image globale du film. Et ma parole s'est étoffée, soutenue par le texte qui va suivre, commencé en 2021, quand le film, enfin fini, a libéré ma pensée. Ce texte a affiné mes réponses, les a rendues plus complètes, m'a donné le courage de formuler, en public, des contradictions inhérentes à la création et à assumer ce que je défends.

Ce périple a fait étape aux « États généraux du film documentaire » de Lussas, en août 2022.
Lors de ce débat, j'entends cette réaction de la part d'une spectatrice avisée : « le film dédramatise la folie ». Pas sûre que cela ait été une intention consciente de ma part mais cette remarque est tellement en accord avec le fond de ma pensée que j'adopte immédiatement la formule. C'est à peu près ce que le soin appelle « déstigmatiser » les personnes concernées par la psychiatrie.

Au cinéma Étoile Palace de Vichy, en mars 2023, la projection est en partenariat avec l'IFSI (Institut de Formation en Soins Infirmiers) et présentée par un ancien infirmier psychiatrique, Alain Frobert. Alain mène le débat comme s'il ne voyait que le symptôme et réduit les protagonistes à des cas type. Le film a fait un tel travail d'anatomie de la personne filmée et de la folie, que les symptômes, pour ceux qui veulent les voir, sont patents. Je lutte pendant tout le débat pour défendre que je vois à peine la maladie, que je cherche avant tout le commun entre spectateur.rices et protagonistes. Je trahirais ces derniers si, maintenant, face au public, je les réduisais à leur maladie alors que je n'ai eu de cesse de les associer à la fabrication, dans le partage de la création. Je mesure ce que je défends : ne pas assigner, ne

pas cantonner, ne pas enfermer à une place d'usagers de la psychiatrie. Le pouvoir du cinéma est tel qu'il peut arriver à produire cela : désassigner !

À l'Université de Bourgogne, en avril 2023, le département de psychologie clinique et psychopathologie a initié une projection pour les étudiants et enseignants. La psychologue Héloïse Haliday ouvre ainsi le débat : « Le film montre ce qu'on ne peut pas enseigner : « le être avec ». Il nous oblige à faire un pas de côté par rapport à nos yeux de psychologues pour ne pas regarder la maladie, le type de maladie, le cas, le symptôme, et c'est inconfortable ». Elle comprend, elle, que la maladie n'est pas le sujet, que le film invite à les regarder comme individus et non comme patients. D'ailleurs, au début de son intervention elle dit « patients » et ensuite « individus ».

Au cinéma Le Sémaphore de Nîmes, en mars 2023, la projection est initiée par l'IFME (Institut de Formation aux Métiers de l'Éducation) mais ouverte au public. Une spectatrice me coupe alors que je suis en train de parler de Kadidja et de dire combien j'ai été sensible à sa capacité d'inventer son habiter dans un squat. La spectatrice est révoltée que l'on puisse trouver quoi que ce soit de beau dans la vie des usagers de la psychiatrie. Pour elle, ils ne sont que souffrance et il n'y a qu'une chose à faire : les soigner. Elle a sûrement un peu raison mais qu'est-ce que soigner ?

Dans les bibliothèques d'Ardèche, lors de la tournée organisée par « Les Toiles du doc », une réaction revient souvent : « Vos protagonistes ne sont pas des fous, ce sont certes des personnes fragiles, mais les fous n'ont pas tant de conscience et de lucidité. » Voilà qu'on arrive à la question des représentations personnelles et sociétales. Quelle image notre société se fait-elle de ses « fous » ?

Et puis cette question lancinante et qui me surprend à chaque fois : « Les protagonistes ont-ils vu le film ? ». Dans les usages du documentaire, avant la moindre projection publique, il est attendu que les protagonistes voient le film et soient en accord avec sa sortie. Dans le cas présent, ils avaient vu la majorité des rushs et toutes les étapes de montage image.

Cette question en cache une autre et interroge ce que les protagonistes pensent du film, ce qu'ils pensent quand ils se retrouvent à la place des spectateurs. C'est peut-être une façon de la part du public de me demander le droit de regarder le film. Si les protagonistes se sont vus, affichant une telle intimité, alors les spectateurs ont le droit de la partager.



Nicolas et Wilfreed m'accompagnent volontiers en projection à Marseille.



Habités est un documentaire qui raconte ma rencontre avec quatre personnes qui vivent entre raison et déraison. Considérées comme « folles » par la société, elles habitent néanmoins en ville, à Marseille, où elles sont accompagnées par des structures de soin. Mais la cité leur fait-elle une place ?

Le film est sorti en octobre 2022. J'ai commencé l'écriture de ce texte une fois que la post-production a été achevée, soit en janvier 2021, tentant de revenir sur le processus de création du film et ses fondations, à savoir les ateliers cinéma que j'avais précédemment menés en milieu psychiatrique (partie I).

C'est donc une pensée rétroactive, à rebours. La réception du film par ses regardeurs a affiné ma façon de raconter ce parcours qui se trouve donc partiellement réinventé. Sont à l'œuvre deux instances de narration temporelles : le processus est narré chronologiquement, à partir de son ouverture mais il l'est aujourd'hui, soit trois ans après la fin, jalonné par l'avancement de ma réflexion actuelle. Une histoire se raconte qui mène au film final, mais elle est partiellement fictive. Par exemple, si l'idée de dédramatiser la maladie mentale n'a pas été une intention consciente, c'est pourtant un point que j'aborde dans la partie II, sur l'écriture du film. Ce mot, prononcé à l'issue de la projection de Lussas, a tellement suscité mon adhésion qu'il s'est insinué dans ma pensée pour devenir un point théorique important dans ce texte. C'est bien que la réinvention est active. Reconstruite par ma mémoire et par la réception du film, cette histoire est tâtonnante et propose au lecteur de s'associer à ma pensée.

L'acte de création n'est pas sous-tendu par une pensée structurée, préalable. L'intuition du faire est première. La pensée de ce texte est donc empirique, en acte comme celle qui préside à l'écriture de mes films. Un fragment de pensée mène à un tournage, qui, à son tour, ramène à l'écriture qui ramène à un tournage, etc. Faire un film est un seul flux de pensée qui procède par rebondissements mais que j'ai ici découpé en trois parties par commodité. Les trois étapes que sont l'écriture (partie II), le tournage (partie III) et le montage (partie IV) sont ici artificiellement séparées mais en réalité elles sont poreuses : l'écriture se poursuit au tournage et imagine le montage ; le tournage, que je commence vite, fait fi du montage et met en question l'écriture ; le montage, que je commence avant la fin du tournage, pour sentir où va le film, va dans le sens des rushs mais redéfait l'écriture. Ce texte est donc construit en arborescence, des échos se répondent d'une partie à l'autre, se bouclent parfois, une même problématique rebondit à plusieurs endroits, après avoir évolué.

Habités ne traite pas directement de la maladie mentale, il ne questionne pas ce qu'elle est, il n'en fait pas son objet. Il évolue dans le paysage qu'elle dessine, dans l'expérience qu'elle provoque. Quelle est la spécificité de ce paysage quand on veut y réaliser un film ? De quoi la relation filmeur-filmé est-elle faite ? de quoi est-elle capable ?

En quoi la maladie mentale met-elle le cinéma à l'épreuve ? Que lui demande-t-elle, dans quels retranchements le pousse-t-elle pour arriver à fabriquer un film qui soit « assumable » sur le plan éthique, c'est-à-dire avec une prise de pouvoir modérée ?

Ce film est partiellement fabriqué en création partagée. Jusqu'où ? Dans quelle mesure les personnes filmées ont-elles contribué à la création et ont-elles maîtrisé leur image ? Qu'est-ce que veut dire « partager la création » ? Que partage-t-on ? Quelle part de la création revient aux protagonistes ?

À la frontière, confuse et poreuse, entre le documentaire et la fiction, je me demande comment procède la quête de la justesse, plus que la vérité ? Et si, approcher le réel, esthétiquement, éthiquement, est ici la même chose qu'en fiction.

Mon statut et ma fonction sont ceux d'une cinéaste et non d'une soignante. Mais qui peut dire où commence et où s'arrête le soin ? L'expérience de la clinique de La Borde nous a appris que prendre soin des usagers de la psychiatrie peut être le rôle de ceux et celles, soignants ou pas, « qui savent errer dans les parages de ceux et celles qui ne peuvent pas dire, en ménageant quand même des passerelles, pour qu'ils puissent s'approcher du dire. Qui savent rester étonnés sans faire l'effort de comprendre. »[5]

Les Grecs nous enseignent que la philosophie, parce qu'elle atteste de la misère de la situation humaine, peut se voir comme un soin, une thérapie, un *pharmakon* — c'est-à-dire à la fois un remède et un poison, selon la dose administrée— dans la mesure où elle participe de cet entraînement général de l'esprit, visant à faire grandir en nous notre part immortelle, « cet hôte que nous abritons et dont nous prenons soin à chaque fois que nous avons contact avec la vérité. »[6]

Alors un film ? Le processus d'*Habités* a sûrement, et sans que ce soit son intention première, pris soin de ceux et celles qui ont été filmé.e.s. A-t-il pris soin ou soigné, ou encore guéri ? On distinguera ici p*rendre soin* (au sens où le cinéma peut immortaliser une part de nous et au

---

[5] Jean Oury, Marie Depussé, *À quelle heure passe le train, conversation sur la folie*, Calman Levy, 2003, p. 28 & 36.

[6] Platon, *Timée*, 90 a-c, *Œuvres complètes*, Tome II, traduction Joseph Moreau et Léon Robin, Gallimard, 1943.

sens où les relations engagées relèvent du *care*) de *guérir* qui s'apparente au *cure*, qui appelle le traitement et aurait consisté à enlever la cause de la souffrance ?
Immanquablement je prends le risque d'interroger le soin lui-même et m'aventure dans un champ qui n'est pas le mien, m'appuyant notamment sur la longue expérience d'ateliers cinéma que j'ai menés en psychiatrie. Si soin il y a, comment procède-t-il ? qui est soigné ? par quoi ? comment ?

Mon approche, à la fois empirique et théorique, se renverse parfois et soudain c'est à l'aune de mes collaborations que je regarde mes questionnements. Ainsi, trois intercalaires, trois rencontres avec des compagnons, viennent jalonner ce texte.

Échelonné sur dix-huit ans, débuté par mes premiers ateliers cinéma en psychiatrie, achevé avec ce film *Habités*, mais au fond toujours en cours puisque je poursuis encore un atelier au centre hospitalier de Fréjus Saint-Raphaël, ce long travail est irrigué par les films de nombreux cinéastes.
Les films ou les scènes, convoqués ici, sont d'abord ceux et celles traitant de la crise aigüe elle-même, mais filmée par les personnes concernées. *Saute ma ville* (Chantal Akerman), *Je ne me souviens de rien* (Diane Sara Bouzgarrou), *Lame de fond* (Perrine Michel) et *Ce qu'il reste de la folie* (Joris Lachaise) dressent ainsi le hors-champ de mon film qui, lui, ne montre que des personnes dans un état stabilisé.
Ce sont ensuite les films qui tentent un face-à-face avec des personnes directement concernées par la psychiatrie, en dehors d'une institution : *Le plein pays* (Antoine Boutet).
Enfin, ce sont ceux qui, à un moment ou à un autre de mon cheminement, m'ont aidée à trouver une solution, notamment sur le thème de la relation filmeur-filmé : *La moindre des choses* (Nicolas Philibert), *Et la vie* et *La vie est immense et pleine de dangers* (Denis Gheerbrant).

C'est pourquoi je laisse de côté de nombreux films liés à l'institution soignante (*Titicut folies* (Frederic Wiseman), *San Clemente* (Raymond Depardon), *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli), *État limite* (Nicolas Peduzzi), *La Devinière* (Benoit Dervaux), *À ciel ouvert* (Marian Otero) *Vol au dessus d'un nid de coucous* (Milos Forman) que j'ai pourtant tant aimés.

Ma pensée est nourrie par des auteurices qui me sont cher.es et qui reviennent régulièrement. Jean Oury, Marie Depussé, Jacques Rancière, Henri Maldiney, Cynthia Fleury et Claire Atherton ont été et sont des sources d'inspiration intarissables.

Ce texte convoque également les propos d'autres réalisateur.rices, ainsi que leurs collaborateurs.rices, qui sont réunis en annexes dans leur intégralité.

Pour fluidifier la lecture, j'ai opté pour une écriture inclusive non systématique qui porte sur les substantifs et les accords mais non sur les pronoms personnels.



I) TROIS PÉRIODES D'ATELIERS CINÉMA EN MILIEU PSYCHIATRIQUE

Qu'est-ce qui se partage dans le partage de la création ?

Que peut le cinéma ? soigner l'artiste ? les spectateur.rices ? les partcipant.es ?

Qu'est-ce qui est soignant ? Qu'est-ce qui est à soigner ? Qu'est-ce que soigner ?

« Marie Depussé : —Tu dis que la psychiatrie repose sur une série d'actions indirectes,
Jean Oury : — Oui et je le redis, elle repose sur le travail oblique d'une infinité de Gauvain. »[7]

LA PSYCHIATRIE, UN PAYSAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

La psychiatrie (plus que la maladie mentale elle-même) est un paysage cinématographique qui m'était familier avant de débuter la réalisation d'*Habités* puisque j'avais déjà mené une dizaine d'ateliers cinéma en milieu psychiatrique.

Paysage cinématographique car c'est à travers le processus de ces ateliers que le milieu hospitalier s'est progressivement dévoilé à mes yeux. Avant, je savais à peine où se trouvaient ces hôpitaux, souvent mis à l'écart, hors des villes et hors de vue quand ceux situés dans les centres-villes n'affichent que discrètement leur dimension psychiatrique. J'ignorais également comment fonctionne le soin psychique en France. C'est donc à travers l'œilleton de ma caméra, ou plus exactement dans la perspective d'y faire des films, que j'ai découvert ce monde. Ce travail d'ateliers a pris et prend beaucoup de place dans ma vie professionnelle et dans ma pensée. Il représente huit ateliers différents et quatorze films échelonnés sur dix-sept ans.

En 2006, je venais de terminer *Filles de nos mères* (documentaire de 1h40). J'avais donc réalisé un long-métrage et plusieurs courts-métrages, notamment pour France 3. À peine arrivée à Marseille et y cherchant du travail, je frappai à la porte du théâtre de l'Astronef, situé au milieu du Centre Hospitalier Édouard Toulouse, une des portes artistiques de ce monde psychiatrique, celle qu'il était logique que je pousse.

---

[7] Jean Oury et Marie Depussé, *Op.cit.,* p. 50. Gauvain est un des chevaliers du mythe de la Table Ronde. Dans les romans de Chrétien de Troyes, il n'a jamais le premier rôle, c'est un brillant second, très attaché aux valeurs terrestres.

- Au Centre Hospitalier Édouard Toulouse, j'ai guidé quatre ateliers, chacun sur une durée de six mois. Chacun a donné naissance à un film :

- *Trafic de liberté*, réalisé dans l'Unité d'Hospitalisation (Pavillon Trieste), en 2007.

- *Tatoo perdu*, réalisé dans l'Unité d'Hospitalisation (Pavillon Trieste) et avec l'hôpital de Jour Henri Collomb, en 2008.

- *Métamorphose*, idem et avec l'Hôpital de Jour Camille Claudel, en 2009.

- *Accord perdu*, idem, en 2010.

- Au Pôle Psychiatrique Centre de l'AP-HM, j'ai accompagné deux ateliers, soit deux films :

- *Les Rêveurs*,[8] un premier atelier sur trois ans, réalisé avec l'Hôpital de Jour et le CATTP, (2010-2014)

- *Suko*, idem, réalisé sur six mois (en 2014).

- Au Centre Hospitalier Intercommunal de Fréjus Saint-Raphaël, également deux ateliers, soit deux films :

- *Hors-saisons,*[9] réalisé avec le CATTP et le CSAPA (centre d'addictologie) avec des personnes suivies en ambulatoire (2017-2020) et une co-réalisatrice, Aurore Plaussu.

- *Emmène-moi*, réalisé dans l'unité d'hospitalisation libre du même CHI, (2022-2025), avec une co-réalisatrice, Charlotte Bosson.

Ma première expérience d'atelier se situe donc dans un « Temps Plein »[10], le pavillon Trieste, un pavillon d'entrants, accueillant des personnes hospitalisées au début de la phase aigüe de la maladie. C'est la période la plus douloureuse de la maladie qui met les usager.es dans un état d'urgence et d'angoisse intenses, plus que la suite qui épousera leur autonomie progressive et se déroulera en ville : Hôpital de Jour, CMP (Centre Médico-Psychologique), CATTP (Centre d'Accueil Thérapeutique à Temps Partiel), SAMSAH (Service d'Accompagnement Médico-social pour Adultes Handicapés) ou encore en GEM (Groupe d'Entraide Mutuelle).

---

[8] Voir un cycle de *Les Rêveurs* : https://vimeo.com/manage/videos/307365562.

[9] Voir *Hors–saisons* : https://vimeo.com/manage/videos/511921161

[10] Période d'hospitalisation qui, par glissement de sens, définit l'unité d'hospitalisation elle-même. Les patients, dans la période la plus aigüe de la maladie, y sont pris en charge à temps complet.

Souvent les personnes arrivent là en « descendant » directement des urgences psychiatriques, qui étaient à l'Hôpital Nord.

Après accord de la directrice du théâtre, Marie-Christine Oberlinkels, je viens plusieurs fois, les mardis après-midi et j'attends en vain que des patient.es se présentent. Personne n'est jamais venu. Confrontée à la vanité de ma proposition, inutile et improductive, je ressors de l'hôpital avec moins de santé mentale qu'en y entrant…

L'année suivante, nous nous y prenons autrement : la directrice du théâtre Astronef communique en direction de toutes les structures soignantes et je rencontre ainsi deux soignant.es intéressé.es : un infirmier du CATTP Lou Blaï (dans l'extra-hospitalier), Guy Laurenger et une éducatrice spécialisée du Pavillon 10, (dans l'intra-hospitalier), Marielle Chevalier.
Je choisis de guider l'atelier le plus dur mais selon moi le plus intéressant, celui qui va se dérouler dans le « Temps Plein ». Et je propose au cinéaste Régis Sauder de mener l'autre. Nous guiderons ces deux ateliers parallèles pendant quatre ans.

Je comprends ainsi que la rencontre entre ma proposition et l'univers psychiatrique doit passer par les soignant.es si je veux qu'elle arrive jusqu'aux patient.es. En partie, parce que les patient.es sont un peu captifs, en partie parce que les soignant.es doivent utiliser leur propre désir pour irriguer celui des patient.es. En tout cas, c'est ce qu'ils et elles me disent. Me diront. Me répéteront très souvent. Et me montreront. « Ne leur apprends pas à scier si tu ne sais pas tenir une scie, ne leur apprends pas à chanter si chanter t'ennuie ; ne te charge pas de leur apprendre à vivre, si tu n'aimes pas la vie ».[11]

Tous les mardis, pendant six mois, de janvier à juin de chaque année, je vais jusqu'à l'hôpital, qui est très excentré, situé dans les quartiers Nord. Je franchis la barrière (qui, à cette époque, était toujours levée mais désormais reste baissée, un vigile l'ouvre, ou pas, selon les visiteurs). J'entre dans l'enceinte, chaque fois dans un état d'inquiétude. Elle est due à la folie elle-même, à ce qu'on en dit, ce qu'on en montre, à ce que j'en ai lu dans la littérature. Elle est associée à l'idée de violence qui serait soi-disant impulsive et incompréhensible. Mais

[11] Fernand Deligny, *Graine de crapule*, Dunod, 1998, p. 23.

surtout je crains de ne pas arriver à mener un groupe, de ne pas suffisamment connaître mon métier pour être en capacité de le partager.

L'hôpital est bordé par la route qui mène à Septèmes-les-Vallons, d'un côté et de l'autre, la colline où poussent des petits pins parasols. Dans l'enceinte de l'hôpital, les pavillons sont séparés et reliés par des zones ouvertes, d'herbe, d'arbres, d'agrès, et par des chemins en terre ou goudronnés. C'est principalement la sectorisation qui dicte la répartition en pavillons. Par exemple, le pavillon Trieste accueille des habitants des 15ème et 16ème arrondissements de Marseille. Il en va de même de la plupart des autres pavillons, à ceci près que quelques-uns sont définis par le type de patient.es ou de pathologies accueilli.es.

Dans ces espaces interstices, sur mon trajet pour monter au pavillon, je ne vois jamais les mêmes personnes. Un jour, c'est une dame en bleu qui s'élance très lentement de plot en plot et se suspend à des agrès. Un autre jour, c'est un homme à demi nu assis sur un muret. Ou encore un autre homme, en pyjama bleu, sous un pin qui déclame des paroles à voix haute. Des silhouettes stationnent ici ou là, me regardant passer. Une vie différente mais autorisée. Un asile, au sens noble du terme. Dans cette enceinte, un comportement différent de celui que je laisse derrière la barrière est possible. Un rythme différent, lent, alangui, fatigué. Cette disposition en pavillons offre au regard et à la déambulation ce que Jean Oury appelle le *transpassible*. Ce paradigme m'aide à lire l'hôpital en tant qu'espace en soi et à me demander s'il est sain ou pathologique.

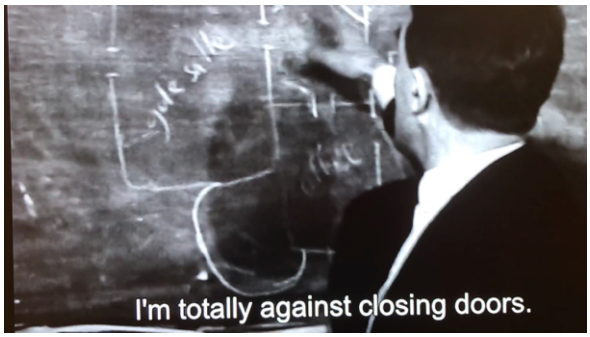
À cette époque, la conversation entre Marie Depussé et Jean Oury, *À quelle heure passe le train ?* devient un livre très précieux pour moi. Marie Depussé, que j'ai eue comme enseignante à l'université, dans les années 90, me rend accessible la pensée du psychiatre ; ici elle témoigne de la même liberté intellectuelle que dans ses cours.

« M.D : Et puis bien sûr il y a le travail inlassable, ton travail inlassable, à faire de telle réunion, de tel atelier, de telle pièce, de tel couloir, des lieux différents entre lesquels se déplacer. Pari de la psychothérapie institutionnelle, que cet hétérogène vienne s'offrir à des gens qui ont perdu la dialectique de l'ici et du là, le passage.
J.O. : Le transpassible, c'est une transcendance, il n'y a rien de plus concret. Je veux dire que, pour qu'il se passe quelque chose, il faut travailler la disposition des choses, l'architectonie. Il

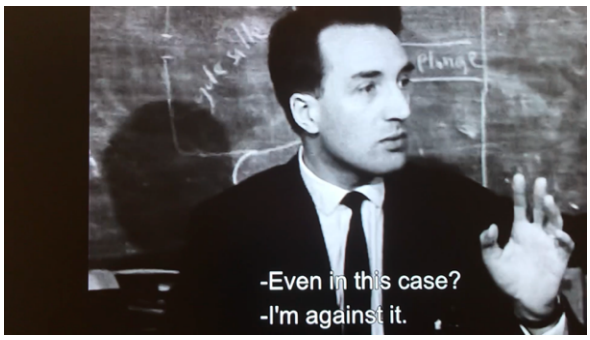
faut qu'il y ait une vraie différence entre des lieux comme la cuisine, le bar, les infirmeries. Il y a des structures qui permettent une circulation parce qu'elles créent de la distinctivité. Si on circule on peut faire des rencontres, de petites rencontres qui n'ont l'air de rien mais qui vont produire des évènements. (…) Un schizophrène a la plus grande difficulté à être là. Il a perdu la dialectique du proche et du lointain, de l'ici et du là, en même temps que celle du même et de l'autre. Il ne peut être qu'ici. Alors s'il arrive en plus dans une collectivité où rien n'est fait pour qu'il y ait du transpassible, où il ne peut y avoir aucun événement, ce n'est pas gai.»[12] Le transpassible est donc ce qui permet l'évènement. Fort de cette idée, Jean Oury s'est opposé à la fermeture des cuisines à la clinique de La Borde. [13]

[12] Jean Oury et Marie Depussé, *Op. cit.,* p. 87 et p. 69 & 70.

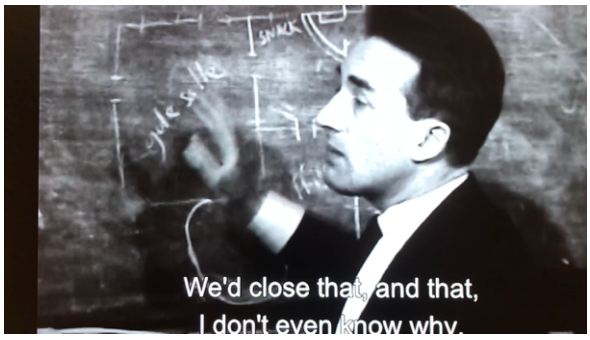
[13] *De la cuisine considérée comme lieu de soin*, film de François Pain, exposition *Toucher l'insensé*, Palais de Tokyo, printemps 2024. Le premier carton du film indique : « Ça commence par une histoire de porte que Jean Oury ne veut pas fermer dans les cuisines de la clinique. La psychothérapie institutionnelle à la Borde consiste d'abord à ne fermer aucune porte et à travailler sur le quotidien et les circulations, notamment dans la cuisine. »



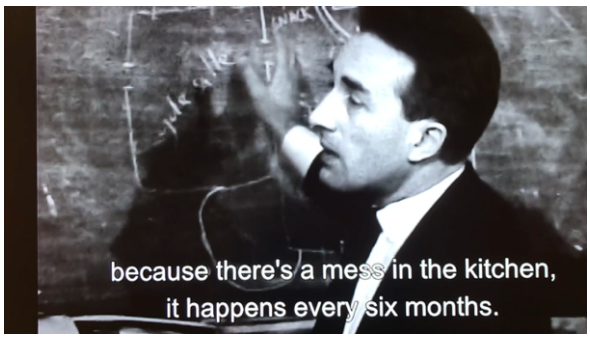
— Je suis totalement contre fermer des portes.



— Même dans ces cas ?
— Je suis contre.



— On a fermé ça et ça, je ne sais même pas pourquoi.



— Sous prétexte qu'il y a du désordre dans la cuisine, mais ça arrive tous les six mois.

Dans ses espaces extérieurs, le Centre Hospitalier Édouard Toulouse que je traverse me paraît être en bonne santé. L'odeur des pins parasols et le chant des cigales opèrent de manière positive sur moi. Les différents « coins » permettent des transitions ; tout communique grâce à de très nombreux petits chemins. Le coin des agrès mène à la chapelle, qui mène à la route, qui mène au pavillon Trieste. Le chemin qui passe derrière la salle où on fait le montage, en dessous du pavillon 5 - La passerelle, mène à la cafétéria et de là, on peut redescendre au terrain de tennis. Il faut connaître, mais tout trajet peut s'avérer inventif.

Je sonne à la porte vitrée du pavillon qui est fermée à clés, un soignant en blouse blanche m'ouvre en faisant tinter l'énorme trousseau dont il est muni. J'entre dans le grand hall enfumé où déambulent des silhouettes dont certaines se dirigent vers moi. Elles, en demande de relation, moi un peu paniquée. Elles sentent que je viens de l'extérieur. Et elles ont tellement envie de l'extérieur ! Des soignants m'accueillent. Je contourne avec eux le bocal en verre, installé au milieu du hall, où les infirmier.es sont à la fois exposé.es et retranché.es devant les demandes insistantes, incessantes des patient.es.

Si l'espace extérieur me paraît être en bonne santé, il n'en va pas de même pour l'espace intérieur. Ce grand hall immense et rectangulaire, sans recoin, sans intimité et enfumé, dont les baies vitrées donnent sur l'autoroute, me paraît bien « pathologique » et « anémié ». Il y manque sans doute « des vecteurs de transmission et de dynamisation d'énergie, de flux, et une revitalisation sensorielle. »[14]

Je traverse ce hall et j'arrive enfin à la salle d'ergothérapie où va avoir lieu l'atelier, en collaboration avec la monitrice-éducatrice, Marielle Chevalier. Ce n'est que dans cette pièce que je trouve une matière artistique. Des pots de peinture, des petites sculptures en terre, des objets de couleur, des perles… Dans tous les autres espaces, c'est le vide qui me frappe. Vide pour protéger les patient.es d'eux-mêmes.

[14] Thierry Davila et Maurice Fréchuret, *Art médecine*, catalogue de l'exposition, à propos du travail artistique de Claire Roudenko-Bertin. Musée Picasso, RMN-Grand Palais, 1999, p. 237.

LEUR CRÉATIVITÉ / LA MIENNE

Je débute ainsi un atelier qui, comme les suivants, réunit un groupe de patient.es et soignant.es et qui a pour objet la réalisation d'un film en création partagée. Ensemble, nous écrivons, tournons et montons. Les séances d'écriture et de montage se déroulent dans la structure de soin ; les tournages s'effectuent en extérieurs, en décors naturels.
Je n'arrive avec aucune proposition. Ce qui surgit de soi-même, dans le processus d'écriture, c'est le « tout-fiction ». Ils et elles ont d'emblée envie d'inventer. Des personnages, des situations, des intrigues, des costumes. Inspirés par quoi ? Sûrement par leur propre réel. Mais aussi par le cinéma de fiction qu'ils aiment et voient à la télévision ou en salle. Je ne lutte pas contre cette envie. L'évasion par l'imaginaire aère cette salle et ce pavillon étouffants.

Pour exemple, voici le résumé de *Tatoo perdu,* réalisé dans cette première période : « Dans la salle de jeux du Casino de Bandol, autour de la table de la roulette, une bagarre éclate entre deux potes de cité venus « flamber », une princesse aux pieds nus, habituée des lieux, et un croupier qui voudrait bien aller au bout de la partie. »

La Fatigue

L'impression dominante, au sein de ce groupe de travail, mais aussi dans ce service que je traverse à chaque séance, est un mélange de fatigue et de persistante énergie. Il y a la fatigue des corps, celle des visages, des vêtements usés, ou encore la fatigue des gestes. Ces fatigues sont sans doute autant provoquées par la maladie elle-même que par les traitements médicamenteux. De cette fatigue physique, de cette vulnérabilité, que garder à l'image ? Comment l'aborder cinématographiquement ? Éthiquement ? Comment donner à voir une telle vulnérabilité, par le cinéma, dans le respect de la personne filmée ? Comment faire du cinéma ici ?

L'énergie aussi

Derrière cette fatigue, je sens aussi beaucoup d'énergie, contenue par les patients eux-mêmes et par l'hôpital psychiatrique. Comment l'utiliser pour réaliser un film ? Il y a d'abord le besoin d'expression des participants. Besoin impérieux, immédiat, comme si la nécessité de

parler de soi se trouvait d'emblée au bord des lèvres. L'angoisse provoquée par leur état est telle, le besoin de se faire entendre est tel, que l'atelier recueille, dès le pas de sa porte, une parole intense, éruptive.

En 2022, quand nous mettrons en place un nouvel atelier dans le « Temps Plein » d'hospitalisation du CHI de Fréjus Saint-Raphaël, je noterai qu'Esther, Caroline et Barbara entreront dans l'atelier avec une production artistique déjà élaborée. L'avaient-elles produite depuis le début de leur hospitalisation, soit une ou deux semaines auparavant, ou depuis plus longtemps ? Je ne sais pas. Caroline entrera dans l'atelier dans un état d'angoisse palpable et y déposera le récit de sa première hallucination visuelle qu'elle a écrite : dans un bar jazz, elle se sent transpercée par le regard d'un des deux hommes avec qui elle entretient des relations amoureuses. Cette hallucination sera suivie d'une autre où elle fait l'amour avec un esprit. Guidée par ses émotions, la mise en scène reconstituera partiellement ces visions, s'appuyant sur son récit *off*.
Cette urgence de l'expression, leur façon d'aller très vite à l'essentiel, évoquent ce que Jean Oury appelle la réduction schizophrénique : « Un schizophrène pose des questions (…) redoutables parce qu'il se les pose à lui-même. Il est là, avec ses antennes, si on ne les a pas brûlées, des antennes questionnantes. Ce qu'il demande, avec la brutalité de ce qu'on peut appeler la « réduction schizophrénique », c'est : 'Qu'est-ce que tu fous là ?'. Il vaut mieux s'être posé la question tout seul, avant, pour affronter ça. »[15]

Au fil de leur prise en charge soignante, ces personnes sont écoutées et entendues en entretien-infirmier, entretien-psychologue, entretien-psychiatre. Mais entendu.es *en tant* que patient.es. L'espace de création, ouvert par l'atelier, sollicite leur capacité d'inventer, de rêver, d'imaginer, de projeter. Il accueille leur capacité à faire fiction avec des éléments biographiques, de prélever dans leur réel, lui-même fragilisé par la maladie et par les réalités sociales propres aux quartiers Nord de Marseille (pour ce qui est des ateliers à l'hôpital Édouard Toulouse), d'y prélever des éléments qui, travaillés, vont faire récit de cinéma.
Ce que je cherche, désespérément, c'est notre capacité à transcender cette matière plus ou moins autobiographique car c'est là que réside le foyer de ma propre inspiration. Et c'est bien

15 Jean Oury et Marie Depussé, *op.cit*, p. 26.

elle que je dois convoquer, afin de transformer ces récits intérieurs et épars (des personnes) en un récit global (du film).

Cette urgence dans la création de certain.es évoque ce que Diane Sara Bouzgarrou relate à propos de son hospitalisation psychiatrique qui a donné naissance à son film *Je ne me souviens de rien* (Documentaire, France, 2017).

> **Diane Sara Bouzgarrou : «** Je pense que je ne m'en rappelle pas totalement car j'étais très médicamentée, mais je me souviens, et on le voit sur les rushs, que résistaient malgré tout le besoin et l'élan de créer avec ce qui restait accessible. J'étais donc dans un état limite et vraiment préoccupant à l'époque, au point de dire que j'étais prête à mourir, mais que je continuerai tout de même à créer malgré cela. Je pense donc que j'avais, plus qu'un besoin ou une envie, le réflexe de survie de continuer à mettre en scène même les plus petites choses, comme par exemple un néon qui devient autre chose, un lit avec sa forme, des objets, etc. Je pense qu'il y avait quelque chose de très minimal, mais avec un regard porté sur le monde qui demeurait malgré tout artistique. J'avais beaucoup de supports, et j'ai notamment rempli des carnets très épais de dessins, de collages et de textes. Il y avait véritablement quelque chose qui débordait de moi et qui résistait, même en étant très assommée par mon traitement. »[16]

[16] Entretien réalisé avec Diane Sara Bouzgarrou le 8 juin 2021, (en annexe l'entretien intégral).

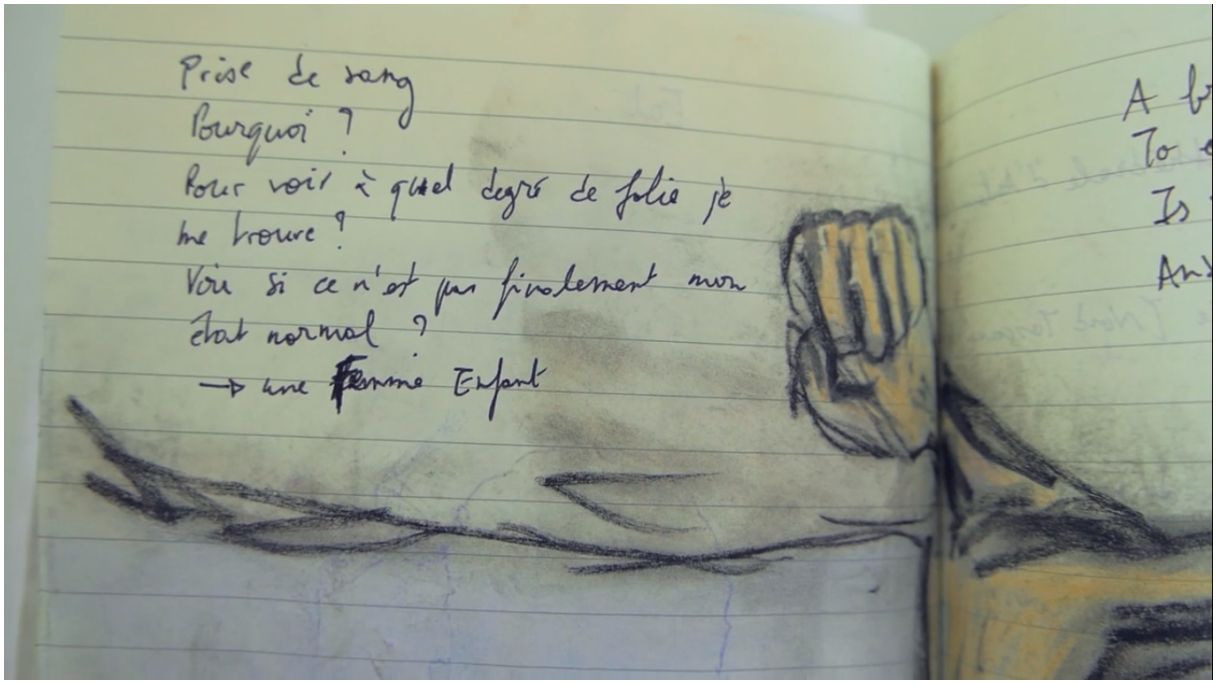


Image extraite de *Je ne me souviens de rien* de Diane Sara Bouzgarrou

Ce qui nous donne de l'énergie, c'est aussi l'intérêt des soignant.es qui portent une attention nouvelle et régénérée aux patient.es. Ils écoutent leurs paroles comme s'ils les entendaient pour la 1ère fois. Non pas qu'ils ne les écoutaient pas jusque-là. Mais soudain ils écoutent autrement, en dehors du paradigme du soin. Ils écoutent — tout court, en tant que spectateur.rices. Quelque chose se modifie dans la répartition des places soignants-soignés qui étonne les soignants eux-mêmes.

MA PLACE

Mon écoute

Les récits portés par les usager.es, leur imaginaire, je les écoute avec la question de savoir si cela fera une scène ou pas, une histoire ou pas, un film ou pas. Eux et elles savent que je n'écoute qu'avec cette oreille-là.

Pour moi, c'est à la fois très exotique et très stéréotypé. J'ai l'impression de rencontrer le cliché des quartiers Nord. Ils me racontent l'immigration, le jeu, la drogue, la délinquance, l'amour, l'amitié. Il y a en eux beaucoup d'archétypes qui m'inspirent. Des thématiques que

j'ai lues ou vues dans des films de fiction (*Retour à Marseille* de René Allio mais aussi le cinéma américain Noir).

Je plonge dans un imaginaire qui est certes stéréotypé mais incarné par eux et elles. Ils et elles sont plein.es de fiction (voir la série photos plus bas) et dans ces premières années, je laisse aller les films qu'on fait ensemble vers le « tout-fiction », c'est à dire que les liens entre ces motifs et leur vie personnelle ne sont pas apparents dans les films.

Je travaille sans sécurité quant à la forme du film, sans intention quant à son style, je n'ai pas d'idée relative à l'objet final. Ce que je traverse, c'est un processus : comment faire pour leur amener du cinéma ? Comment faire pour être inspirée par eux ? J'entre dans les méandres de nos relations inter-personnelles.





Une princesse, une dispute. Plusieurs hommes autour d'une femme ! Les codes du cinéma de genre (le film noir, le film de gangsters) sont tellement ancrés dans leurs imaginaires qu'ils ont les références (plus ou moins conscientes) pour interpréter ces personnages.

Mes questionnements éthiques

J'ai rencontré la pensée de Cynthia Fleury par sa collaboration avec Judith Butler sur les problématiques de genre et de précarité. Elle m'aide, plus que les discours des psychiatres, à envisager la maladie car elle le fait non pas dans le paradigme du soin seul, mais dans une vision sociale et politique. « Ce qui est donc intéressant dans la vulnérabilité, en dehors du fait qu'elle est consubstantielle à tout homme et finalement assez peu spécifique, c'est qu'elle invite l'homme à inventer un ethos, à produire un geste plus soucieux de la différence de l'autre : elle fait naître chez nous une préoccupation, une attention, une qualité inédite de

présence au monde et aux autres. Elle fait naître chez nous un être, une manière d'être, un style de vie, un autre nous-même.» [17]

Le « tout-fiction » de leurs récits constitue mon premier garde-fou éthique : ils et elles me semblent tellement vulnérables que je n'ose pas convoquer leur réalité dans l'écriture et les personnages de fiction que nous inventons m'en dispensent.
Sidérée ou impressionnée par cette intense vulnérabilité, je construis un deuxième garde-fou éthique : mettre le cinéma à leur disposition et m'effacer. Les laisser prendre l'image et le son. Partir de l'idée qu'eux et elles seul.es sauront se mettre en scène et que le partage de la création résoudra en partie mon questionnement éthique. En tout cas c'est ma position au début, en 2007 et 2008.

[17] Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, Tract Gallimard N°6, mai 2019.



Je prépare la caméra mais je la cède. À Greg l'infirmier. Je suis encore dans cette illusion que pour maîtriser leur image, ils doivent effectuer le son et l'image. Pour autant, je dirige la scène.

Mais un jour, Marielle Chevalier l'éducatrice me dit : « si tu ne prends pas ta place, ils ne peuvent pas prendre la leur. » Je comprends alors que m'effacer est contre-productif. J'avais tenté de dissoudre mon pouvoir — celui que me donne la caméra — mais au fond je ne pouvais pas renoncer à lui. Plutôt que le nier, et par-là nier ma place et les priver de la leur, il fallait que j'assume de les mettre en scène. À partir de ce moment-là, j'ai davantage utilisé ma propre inspiration pour guider la mise en scène.

Le troisième garde-fou consiste à systématiser les repérages filmés et les dérushages. Ceci afin qu'ils se rendent compte de leurs émotions et de leur image avant le tournage définitif, mais aussi car, au fond, on ne sait pas exactement ce qui peut se passer entre une caméra, les participant.es et leurs émotions. On sent qu'il est susceptible d'*arriver* quelque chose et il vaut mieux que *ça arrive* en phase de repérage qu'en phase de tournage.[18] Les dérushages sont aussi précieux car, même si l'image de soi est toujours et pour tout le monde une question délicate, j'ai l'intuition qu'ici elle soulève des problématiques et des émotions susceptibles de me dépasser.

[18] Les infirmier.es psychiatriques sur *Les Rêveurs*, trouvaient l'étape des repérages indispensable et l'ont consigné dans *L'Évaluation Soignante,* document complet en annexe.





Hors-champ à droite, se trouve l'écran sur lequel nous visionnons les rushs. Patrick qui, lors du tournage, a interprété le personnage d'une princesse, se regarde. Marielle, l'éducatrice le regarde se regarder. Elle le regarde avec un mélange de distance et de bienveillance et l'accompagne dans la découverte de cette nouvelle image de lui. Gageons qu'elle travaille avec des notions telles que la re-narcissisation, l'image de soi, le travestissement, le déguisement, le Carnaval.

Mais, ni la prise en main de la technique, ni la systématisation des repérages et dérushages ne suffisent évidemment à ce qu'ils et elles maîtrisent leur image. On ne maîtrise pas son image si on ne sait pas utiliser une caméra et tant qu'on ne connaît pas le langage du cinéma.
Je suis donc arrivée à la conclusion que la maîtrise de leur image est justement l'objet de notre travail et de notre rencontre. Ensemble nous collaborons afin qu'ils et elles la maîtrisent le plus possible… mais pas entièrement. L'intervenante cinéma que je suis, garde le pouvoir de la mise en scène. Eux et elles apportent des éléments narratifs, les personnages, la façon de les interpréter et la façon de les documenter avec leur propre vie, leur propre corps, leurs propres visages, leurs propres gestes. Cette dernière contribution se fait sûrement à leur insu. Elle est la part documentaire de ce « tout fiction » qui n'en est pas un finalement.

Nos ateliers opèrent une rencontre qui vient mettre au travail les cultures de chacun.e et qui vise à accentuer, non pas les différences, mais le commun. La plupart des participant.es ont des outils d'expression, ils et elles les utilisent dans leur vie. À travers la dynamique de l'atelier, ils et elles me donnent la parole.
Cette implication est rendue possible car je privilégie d'obtenir des temps longs, quitte à ce que nous soyons modestement rémunérés pour la quantité de travail que nous effectuons. L'expérience de la création reste le principal. Les réalisateur.rices avec qui je travaille et moi-même, nous mettons en création, nous partons de nous-mêmes, mais en accueillant le monde

de l'autre, sachant que probablement l'autre ne sait pas exactement quel est son monde et qu'il ou elle va le découvrir pendant le processus. Certes, les participant.es ne sont pas des artistes mais il y a une circulation de l'art en tant que geste, en tant que processus capable de faire émerger des formes. Comme pourrait le dire Tim Ingold, la relation de création ne consiste pas à assembler des formes dans une matière (la matière audiovisuelle par exemple) elle consiste à associer des *forces* à des matériaux.

Je pourrais reprendre la métaphore qu'il développe, dans les pas de Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Songez au geste fort simple qui consiste à fendre le bois à l'aide d'une hache. Que fait le bûcheron expérimenté ? Il abat la hache sur le rondeau de bois en veillant à respecter le sens du grain et il s'efforce ensuite de suivre le chemin déjà tracé dans le bois, lequel correspond aux différentes étapes de sa croissance (…). Au fur et à mesure qu'elle pénètre le bois, en continuant de le fendre, la hache est guidée, comme le disent Deleuze et Guattari, « par les ondulations et torsions variables des fibres de bois »[19]. Il est clair qu'il ne s'agit pas en l'occurrence d'imposer une forme à un matériau mais plutôt de laisser émerger les formes (…) qui se trouvent de manière latente dans les variations de la matière elle-même, dans ses lignes d'énergie, de tensions et de compression. (…) Nous voilà parvenus à une conception du *faire* (…) selon [laquelle] l'artisan débuterait son travail avec un plan en tête, un modèle, une série d'opérations à effectuer et finirait lorsque la toute dernière pièce a été ajustée. (…) Nous suggérons au contraire que le geste de fabrication consiste moins en un *assemblage* qu'en un *processus* — la continuation d'un chemin où chaque pas est induit par le précédent tout en induisant le suivant et qui mène toujours au-delà de la destination initiale. (…) Autrement dit, faire c'est toujours voyager. Et la caractéristique essentielle de son activité n'est pas qu'elle est divisée en séquences mais qu'elle *flue*. »[20]

---

[19] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Minuit, 1980, p. 508.

[20] Tim Ingold, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Editions Dehors, 2017, p. 107, 108 &109.

LE FANTASME DE LA CONNIVENCE ENTRE CRÉATION ET FOLIE

Je voulais rencontrer la folie, faire des films avec ceux qu'on nomme « fous » et « folles », peut-être animée par ce fantasme banal d'une connivence particulière entre folie et création, désireuse d'aller voir ce foyer où soi-disant se confondent folie et création. Des artistes sont régulièrement convoqués pour activer ce fantasme : parmi eux Gérard Garouste, Vincent Van Gogh, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Camille Claudel dont je savais cependant qu'elle n'a presque rien créé pendant son infini internement.

Comment le travail d'ateliers que je mène met-il à l'épreuve ce fantasme ? Cette connivence me parait-elle réelle à l'issue de ces années de travail ? Les soignant.es avec qui j'ai mené des ateliers m'ont souvent mise en garde contre ce fantasme. Ils et elles pensent que la souffrance est une différence irréductible entre les psychotiques et les autres. Très habitué.es aux artistes et intervenant.es extérieur.es, ils sont peut-être lassés de les entendre dire : « je suis comme le fou » alors que leur lot quotidien est justement constitué par cette souffrance inimaginable. Ils pensent donc « que des Antonin Artaud, il n'y en a eu qu'un. » Les soignant.es me le disent : « Non tu n'es pas comme eux ». J'apprends ici ce que je suis, par le jeu de la différence entre mes propres excès émotionnels et la folie en tant que telle.

Ces soignant.es rejoignent ce que dit autrement Henri Maldiney dans *Sens de l'art-thérapie* : « Le docteur Hemmo Müller-Sener a dit là-dessus ce qu'il fallait à propos de Wölfli : « L'art de Wölfli, écrit-il, ne lui vient pas de sa schizophrénie. Il n'est pas plus la suite de sa maladie que celle-ci n'est, ni peut être, la suite de son art. » »[21]

Cependant, il y a eu Denise, qui, dans la phase d'écriture de *Les Rêveurs* (en 2010) avait décompensé. Elle travaillait un rêve qu'elle avait fait, autour de Jeanne d'Arc, puisant à la fois dans la documentation historique et dans ses propres émotions. Elle continuait à écrire chez elle, en dehors des séances au CATTP, sur son cahier qu'elle emportait. Progressivement, elle s'est mise à écrire jour et nuit. Puis tout le temps. Et trop. L'écriture envahissait sa psyché. Ça n'allait plus. Les soignant.es ont pensé que l'atelier lui était contre-indiqué. Marie-Ange Pugliesi, l'une des infirmières psychiatriques, m'a dit « à travers le soin, on leur demande de

[21] Henri Maldiney, *Sens de l'art-thérapie*, Editions Eres, p. 5.

mettre le couvercle sur tout ce qui bouillonne à l'intérieur et toi soudain tu arrives en proposant de faire un film et tu leur demandes de soulever le couvercle ».
Ce jour-là, devant cette parole-là, j'ai mesuré la puissance du traitement, du soin et de l'auto-contention. J'ai compris que le cahier aurait dû rester au CATTP. Pour ne pas être envahissantes, les choses de la création doivent rester dans l'espace qui leur est dédié. Désormais je veille à cet élément, tant pour eux que pour moi. C'est un élément avant tout symbolique et qui n'empêche pas, évidemment, que les émotions soulevées par la création nous envahissent.

J'en ai conclu que le foyer de la création peut, dans certains cas, s'approcher de celui de la folie. Mais il y a un écart entre cette conclusion et l'idée que création et folie se confondraient.

Peut-être faut-il que je revienne ici à ce que dit le psychiatre Raphaël Gaillard :
« À constater la fréquence élevée des troubles mentaux et surtout ce qu'ils ont de proprement humains, nous avons formulé l'hypothèse qu'ils soient liés à notre créativité. (…) Les troubles mentaux seraient le pendant, voire le vecteur, de la créativité des êtres humains. (…) L'évolution de nos gênes et les performances exceptionnelles de notre cerveau nous ont dotés de ce pouvoir de créer, en même temps qu'ils nous ont rendus vulnérables aux désordres de l'esprit. (…) Pour autant notre exploration de trois grandes pathologies dans leurs liens avec la créativité nous a fait faire un pas de côté. Qu'il s'agisse de la mélancolie dans ses liens avec la dépression, de la folie romantique avec la bipolarité ou du surréalisme avec la schizophrénie, il semble bien que la maladie obère la créativité plutôt qu'elle ne permet de la déployer. Ce sont plutôt des facultés essentielles chez l'Homme, celles-là même qui lui permettent de créer — et à vrai dire ne lui donnent d'autres choix que de créer— que les troubles mentaux illustrent. Nous pourrions dire à ce stade qu'il existe une forme de parenté entre créativité et maladie mentale, une parenté qui les lie au fil de l'évolution de notre espèce, faisant de l'une la sœur ou la cousine de l'autre. »[22]

Il ajoute que la maladie, dans certaines de ses phases, réduit la créativité :
« Comme la vie d'Ariane, la trajectoire des patients bipolaires a quelque chose de fantastique, des cavalcades, de la manie aux plongées en apnée de la mélancolie. À l'évidence il y a

[22] Raphaël Gaillard, *Un coup de hache dans la tête*, Grasset, 2022, p. 46 & 113.

matière à écrire, peindre, sculpter, composer, danser aussi. Mais les discontinuités qu'imposent les oscillations de l'humeur brident l'expression. Ainsi le déséquilibre intrinsèque qui caractérise la bipolarité constitue tout autant un frein qu'un moteur à la créativité d'Ariane. »[23]

Sur le terrain de nos ateliers, très rares sont les participant.es qui ont une intuition de la forme. Certain.es ont une absence d'inhibition qui aide à la création et permet des prouesses de jeu. Cette désinhibition, évoque une formule d'Henri Maldiney. À propos du poète et du délirant, il écrit ceci : « Rendus à l'état naissant d'une parole jusque-là presque inouïe, ils sont les organes d'une lucidité puissancielle laquelle éclate parfois dans la fulguration d'une parole de schizophrène ».[24] Avec eux et elles, je vais plus vite à l'essentiel. Ceci est un atout dans le chemin de la création car en effet écrire et mettre en scène, c'est enlever des couches de réel inutiles.

Jean-Louis Comolli le dit des films de Luis Buñuel, dans lesquels le processus d'écriture opérait un « effet-tamis ». En 1996, il participe à une émission de télévision, *Arrêt sur Image*, consacrée au démontage des manipulations pratiquées dans certaines émissions de TV et notamment aux libertés prises par rapport à la réalité. Au journaliste qui pense que la fiction est fausse et la réalité vraie, il répond : « Mais quelle réalité ? Il y a tellement de couches de réalités. Le travail de Buñuel c'est d'enlever un certain nombre de couches qui rendent la réalité brouillée, peu lisible ou trop aimable à ses yeux. Il enlève des choses pour qu'on y voie. » [25]

Certain.es sont consciemment très créatifs avec un énorme besoin de sortir de l'enfer, leur besoin d'expression est proportionnel à leur état d'anxiété. D'autres le sont à leur insu. D'autres enfin ne le sont pas tellement. Cependant, la plupart sont doués de cette capacité à aller très vite à l'essentiel.

Et ce qui est certain, mais différent, est qu'ils et elles me donnent de la créativité !

---

[23] Raphaël Gaillard, *op.cit.,* Grasset, p. 14.

[24] Henry Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, Paris, 2017, p. 68.

[25]Jean-Louis Comolli, Émission *Arrêt sur image*, La Cinquième, 1er mars 1996.

Une autre façon d'aborder cette fameuse connivence entre création et folie est de se demander si la création, elle, fait refuge contre la maladie mentale. La question est sûrement immense mais en s'appuyant sur le destin de Virginia Woolf, peut-être pouvons-nous en éclairer certains aspects.

Stella Harrison[26] : « L'écriture n'a pas du tout mené [Virginia Woolf] à un refuge contre la folie. Ça a été une nécessité pour elle, elle le dit dans son journal, elle se bataille pour que l'écriture la tienne mais elle n'y parvient pas puisque chaque fois il faut qu'elle revienne là-dessus, mais ça lui était nécessaire. Ce n'était pas une thérapie mais elle ne pouvait pas faire autrement. Rien ne peut tuer cette chose qui l'assaille, cette *horror*, cette *madness*, cette « folie froide », cette *irrational pain*. Elle écrit : « Je me sens comme l'homme qui devait continuer à danser sur des pierres brûlantes, je ne peux pas me permettre de m'arrêter ». L'impératif à écrire, l'impératif de jouissance comme disent les analystes, est un impératif qui tend à la calmer mais c'est en même temps un impératif qui l'assassine car elle tendra toujours à une forme nouvelle car au fond elle n'est jamais satisfaite de sa forme. Mais l'écriture la met parfois dans une jubilation extrême et parfois l'apaise. »

Stella Harrison cite un extrait du *Journal* de Woolf du 7 février 1931 alors qu'elle vient de terminer *Les Vagues* :

« Il y a un quart d'heure j'ai tracé les mots « Oh mort ! » ayant dévalé les dix dernières pages en passant par des moments d'une telle intensité, d'une telle exaltation qu'il me semblait courir en aveugle à l'appel de ma propre voix ou plutôt peut-être à celui d'une voix indéfinissable comme à l'époque où j'étais folle. (…) Toujours est-il que c'est fait et il y a un quart d'heure que je suis assise ici, en proie à une béatitude céleste. (…) Le triomphe, le soulagement, on les ressent d'une manière tellement physique. Que ce soit bon ou mauvais c'est fini. Et comme j'en avais précisément l'impression vers la fin, pas seulement fini mais bien englobé, complet, bien établi en soi, encore que d'une manière très hâtive, très fragmentaire, je le sais mais je veux dire que j'ai pris au filet cette nageoire que j'ai aperçue

---

[26] Extrait de *Virginia Woolf, la traversée des apparences*, France Culture, Juillet 2019, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grande-traversee-virginia-woolf-la-traversee-des-apparences/apres-la-mort-la-vie-tomber-du-ciel-6722631. Stella Harrison est psychologue clinicienne, psychanalyste, membre de l'École de la Cause Freudienne, autrice de *Virginia Woolf, L'écriture refuge contre la folie* Editions Michèle, 2011.

dans le désert des eaux, au-delà des marées, par ma fenêtre à Rodmell, quand je touchais à la fin de *La promenade au Phare*. »[27]

On voit bien ici que l'acte de création est profondément ambivalent, c'est à la fois une façon de répondre à sa folie (par la fiction) et une façon de tordre le cou à l'hallucination visuelle que constitue cette nageoire au-delà des marées.

Elle le dit ailleurs d'une autre façon : « Maintenant, après avoir écrit la *Promenade au phare* je n'entends plus la voix de ma mère, elle ne m'envahit plus et je fais ce que les psychanalystes font avec leurs malades. » Évidement elle n'y parviendra pas sur la durée mais on voit ici apparaître le caractère —provisoirement— soignant de la création.

Même si la création n'est pas un refuge durable pour elle, elle écrit cependant : « *I am so composed that nothing is real unless I write it* (je suis faite ainsi que rien n'est réel à moins que je ne l'écrive) ». C'est bien quand même que la fiction l'aide à rendre le monde réel.
Elle précise : « C'est le témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences et je la rends réelle en la traduisant par des mots. C'est seulement en la traduisant avec des mots que je lui donne son entière réalité. Cette entière réalité signifie qu'elle a perdu son pouvoir de me blesser. »

Mais selon la psychologue Stella Harrison, l'écriture aussi produit de la fragilité mentale : « On ne dira jamais à quel point la tâche de l'artiste est une tâche écrasante, exigeante, très douloureuse, très difficile et qui touche à la joie, bien sûr, mais que ça n'est vraiment pas sans risque. »

L'écriture dompte le réel mais augmente la fragilité psychique, c'est à la fois une solution et un facteur aggravant du problème. La création et la folie sont ici inextricablement liées, les deux sont en même temps cause et effet de la maladie. À la fin, les mots n'opéreront plus cette alchimie et la vie deviendra impossible. Elle se suicide à l'âge de cinquante-neuf ans. La dernière phrase de *La Promenade au phare,* prononcée par la peintre, est : « Je l'ai enfin eue cette vision. » Et on peut aisément l'attribuer à Woolf elle-même. La vision,

---

[27] Virginia Woolf, *Journal intégral, 1915-1941*, Stock, 2008.

l'hallucination visuelle, enfin circonscrite par l'écriture, semble constituer la satisfaction, la jouissance tant attendue de l'artiste.

La production délirante est, et n'est pas, un matériau de création

Du fait que mes premiers ateliers se sont déroulés dans « Le Temps Plein », le temps de l'hospitalisation, j'avais aussi rencontré la production délirante. Et même si nombreux sont les patients qui sont stabilisés dans le « Temps Plein », puisqu'ils y sont soignés justement, il est arrivé que participent à mes ateliers des personnes encore en proie au délire.

Il y a eu cette jeune femme qui, dans la phase d'écriture, inventait l'histoire de la princesse mentionnée plus haut, de manière très volubile, les images et les actions venaient à elle. J'étais en face d'elle, assurant, comme toujours, « la fonction scribe et celle de l'interprétant » (Jean Oury) et j'essayais de fixer, d'arrêter des segments narratifs. Plus je l'interrogeais, plus l'histoire repartait ailleurs, glissait, se défaisait, s'enroulait autour d'un autre élément, glissait encore. Rien ne se fixait. Chacune de ses réponses avait une vérité immédiate mais contredisait ce qu'elle avait imaginé l'instant d'avant. Était-ce d'ailleurs de l'imagination ? Le délire est-il une forme d'imagination ? Et étrangement, si je ne répondais pas, on tombait dans le silence mais dès que je posais une question, ça repartait ailleurs. Elle ne pouvait pas revenir sur la scène qu'elle venait d'imaginer. La précision, l'ajustement, en somme la ré-écriture, nécessaires à la création, lui étaient inaccessibles.

J'en ai déduit qu'il y a bien une part commune entre l'écriture narrative (du cinéma) et la folie, la part de l'invention, mais il manque la reprise qui pourtant fait partie intégrante de la création artistique. On pourrait le dire avec Didier Anzieu : il y avait « l'état de saisissement, l'appréhension d'un représentant psychique inconscient (qui pourrait être ce personnage de princesse), mais pas sa transformation en code organisateur »[28]. C'est moi qui tentais d'opérer, désespérément, le code organisateur en cherchant une structure narrative à tout cela.
En tout cas, il s'agissait d'une production créative qui pourrait faire envie à un auteur : que les idées lui viennent facilement, descendent en lui, avec un caractère d'évidence, sans qu'il ait à solliciter un effort de recherche… La créativité, elle, était bien là. Une narration en mouvement constant, se contredisant sans cesse, pourrait être une forme artistique et donner

[28] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Gallimard, 1981.

lieu à un film qui n'aurait de cesse de se faire et se défaire. Et ce serait peut-être cela la forme la plus adéquate pour représenter la folie elle-même. Mais nous étions engagés dans un projet de fiction racontant une histoire de princesse, il fallait donc que le scénario se fixe. Cependant, cette expérience m'avait fait rencontrer le délire, donc ma peur.

QUELS FILMS ?

La part de fiction, la part du documentaire et la part du délire

On l'a compris, les premiers films étaient construits avec des scénarios très fictionnels. On peut évidemment parler de soi à travers un scénario de fiction et la part auto-biographique n'est sûrement pas négligeable dans ces récits. Cependant, petit à petit, j'ai souhaité qu'on parte davantage de leur réel en demandant à chacun.e de convoquer une part biographique.

1) d'abord, en racontant (ou inventant) ses propres rêves (*Les Rêveurs*), période à l'AP-HM.
2) ensuite, en racontant sa manière d'habiter un territoire (*Hors-Saisons* et *Emmène-moi*), période au CHI de Fréjus Saint-Raphaël.

Cette bifurcation, sollicitant leur réalité, m'a permis de travailler des formes hybrides entre réel et fiction, hybridité qui existait déjà dans mes propres films (*L'écume des mères* (2008), *Seconde ville* (2013)). Elle nous a offert la liberté d'explorer la continuité entre personnes et personnages, appauvrissant l'intrigue fictionnelle au bénéfice de la rencontre avec la personne réelle. *Les Rêveurs* (2010-2013) ont opéré cette bascule vers le réel au sens qu'un récit de rêve n'appelle pas (ou peu) de réécriture fictionnelle. Un rêve est un objet documentaire. Chaque participant.e jouait dans la réalisation de son propre rêve, certes avec un travail d'interprétation, mais son propre rôle. Puis avec le CHI de Fréjus Saint-Raphaël (2016–2025), nous commençons un travail qui voyage davantage et très librement entre fiction et documentaire. Nous partons d'une question personnelle : « où te sens-tu chez toi ? » Elle est déclinée d'abord dans *Hors-saisons* puis dans *Emmène-moi*

Cette question appelle une matière narrative autobiographique, chacun.e répondant par une situation où il.elle accomplit une action relative à l'habiter. Par exemple, dans *Hors-saisons*, Dominique se sent chez lui sur son vélo et déplore ne pas pouvoir prendre l'autoroute ;

Isabelle se sent chez elle dans la campagne, où elle observe paisiblement les oiseaux, loin des humains qui lui font du mal, etc.

Il y a bien un fil narratif global, fictionnel, autour du personnage d'un paysagiste mais celui-ci est directement inspiré de la vie de l'un des participant.es. Olivier, en effet, nous a raconté qu'il avait une maison située en hauteur, qui dominait la mer, comme beaucoup de constructions de ce qu'on appelle le « mitage » de la Côte d'Azur. Il en a eu assez de la beauté, assez du paysage et a déménagé dans une maison d'où il ne voit plus rien. Avec ce personnage, nous construisons un fil narratif global : le paysagiste erre dans le territoire de la Côte d'Azur, dépossédé de sa maison et de son ancrage, s'efforçant de ne plus contempler la beauté, mais en quête de rencontres qui lui permettraient de retrouver une place. Ce fil narratif accueille donc des rencontres qui, elles, sont inventées.

Mais elles sont inventées à partir de ce que chacun.e est dans sa réalité. Ou plutôt à partir de ce que chacun.e ressent. Et plus exactement encore à partir de ce que chacun.e m'en raconte. Dominique dit qu'il a du mal à garer son vélo car il ne trouve pas toujours des attaches. Nous partons de cet obstacle, convaincues que le conflit aide à construire une dramaturgie. Et nous en faisons la scène de rencontre entre les deux personnages, Dominique demandant au paysagiste de lui garder son vélo.

Comme dans *Les Rêveurs*, chacun incarne son propre personnage dans ce lieu précis. Confondre ces bribes de récits autobiographiques et des éléments inventés nous permet de jouer librement, sans nous poser trop de questions, sur la nature de cette matière, à la fois documentaire et fictionnelle, à la fois vraie et fausse. Globalement, je dirais qu'à partir de récits proches du réel, nous élaborons une méthode de travail qui relève principalement de la fiction.

L'avantage du travail en ateliers est celui-ci : échapper aux catégories des commissions qui séparent fiction et documentaire et faire de cette frontière notre zone de travail d'où émerge un questionnement avant tout éthique. Voyager librement entre fiction et documentaire mais redoubler d'attention à la personne filmée. Ne pas s'immiscer dans son intimité, ne pas aller chez les participant.es, trouver des décors fictifs qui ne sont pas ceux du réel pour dissocier l'espace fictionnel de l'espace biographique.

La mise en scène est à l'avenant, assez découpée, mais dans un style simple. Pour exemple, prenons une séquence de *Hors saisons*. Monique nous raconte comment elle a été chassée d'un bar dans lequel elle voulait prendre un verre après l'enterrement de sa sœur, au motif qu'elle était trop triste. Le patron la repousse en lui disant « Ici on n'aime pas les gens

tristes ». Elle tombe et jure qu'elle n'y reviendra jamais. Tout le récit de Monique est *off*. Il débute sur son visage en plan serré alors qu'elle est assise sur la digue, regardant la mer. Il se poursuit alors qu'on l'accompagne en travelling latéral sur le quai, passant devant les devantures qui se succèdent. On raccorde en plan serré sur son visage et on panote à la vitrine du bar pour insister sur celui dans lequel l'incident a eu lieu (distinct de celui des faits réels), puis on panote à nouveau sur son visage pour retrouver Monique, un peu maladroitement, juste avant qu'elle passe devant le paysagiste, assis sous un arbre, au bout du quai. Les mouvements de caméra sont effectués à l'épaule. Ils sont donc un peu accidentés. L'ensemble donne l'impression d'être anticipé, mais pas complètement. C'est une esthétique où se mêlent l'accident et la maîtrise.

Ce que m'apprennent ces longues années d'atelier, c'est la quête de cette justesse, c'est-à-dire la mise en scène élaborée (qui utilise notamment des travellings) mais qui n'écrase pas la personne filmée, qui conserve éventuellement une part de maladresse et qui ne soit pas grandiloquente au regard de la modestie du récit et des moyens propres aux films d'atelier.

En l'occurrence, dans cet exemple, la justesse provient de la pertinence du travelling (que je crois nécessaire pour accompagner Monique) et du panoramique (que je trouve nécessaire pour relier le présent au passé) mais ces deux mouvements de caméra ne sont pas virtuoses, de la même manière que n'est pas virtuose le récit global du film (qui assemble une dizaine de courts récits).

Le film s'étant écrit au fur et à mesure des tournages et ayant progressivement fait entrer de nouveaux personnages, j'ai l'intuition que la narration globale connaîtra des méandres, des heurts. Alors je trouve beau que l'un et l'autre, récit et mouvement de caméra, se retrouvent dans ce manque de fluidité.

Cette justesse n'a rien à voir avec l'exactitude ni la précision. Elle est à apprécier comme une cohérence du film, une adéquation (personnelle et discutable) entre la mise en scène, ce qui est filmé, le chemin qui mène au film et ses conditions de fabrication. Sachant, comme dit plus haut, que cette cohérence ne pré-existe pas au film, elle se trouve en marchant.

Cependant, où se situe la vérité ? La production délirante a-t-elle une vérité ou est-elle toujours fausse, fictionnelle ? Le récit fictionnel et la production délirante, est-ce la même chose ou y a-t-il une différence, de nature ? La fausseté, ou l'inventivité, du délire est-elle de même nature que celles de la fiction ?

Mes questions ne concernent pas le point de vue du ou de la soignant.e (pour qui évidemment il y en a une différence de nature entre la production délirante et le récit autobiographique),

mais concerne celui du ou de la cinéaste, voire du spectateur.rice, c'est à dire en qualité de récit ? Y a-t-il une différence quant à leur réception respective, c'est-à-dire d'abord au niveau de mon écoute et ensuite de la réception du public ? En clair, le délire est-il un récit ?
Certes, j'ai écouté tous ces récits soi-disant autobiographiques sans jamais me demander s'ils étaient vrais ou pas. Je les ai pris pour argent comptant. J'y ai cru. Pendant la réalisation de *Hors-saisons*, nous avons pris la matière racontée par Monique comme biographique sans nous demander si elle était vraie ou fausse, nous y avons cru. Notre écoute est à l'endroit du vraisemblable.

Mais il me vient maintenant un nouveau questionnement. Nouveau, peut-être, car *Emmène-moi* se déroule dans le « Temps Plein » de l'hôpital de Fréjus Saint-Raphaël, c'est-à-dire avec des participant.es en phase aigüe de la maladie. Ici nous sommes dans une zone où le délire et le récit autobiographique se mêlent étroitement.
Ce questionnement est le suivant : mettre en scène le récit délirant est-il une manière de le cautionner ? Question éthique sûrement, clinique probablement, qui vient réveiller une phrase que me rappellent souvent les soignant.es : « Le délire, il faut l'écouter, mais pas y adhérer ». Jean Oury, lui, dit qu'il faut y croire, c'est-à-dire le prendre au sérieux, lui accorder de l'importance, car, comme l'écrit Henri Maldiney, « Le délire est un combat du Moi en vue de l'existence, en vue de maintenir une certaine précession de soi pour échapper à l'enlisement de sa propre possibilité, livrée à la surpuissance impuissante d'un destin de sens nul et à la conscience fatale d' « être fait », d'« être pris »… par un autre ou les autres ou par l'anonyme altérité. »[29]
L'écouter certes. Mais le mettre en scène, est-ce adhérer à lui ? Pour la cinéaste que je suis, il n'y a aucune différence de nature entre le récit autobiographique, le récit délirant, ni même avec le récit fictif. Tout cela est du récit.
Ce qui diffère, c'est le pacte avec le spectateur. En fiction, le ou la spectateur.ice est amené à croire à un récit tout en ayant la possibilité d'imaginer qu'il y a une part de faux. En documentaire, il ou elle est amené.e à adhérer à un récit en pensant qu'il est (à peu près) vrai.
Cependant, contre toute attente, cela me pose des problèmes de mettre en scène le récit de Nassera qui me raconte avoir été domestique dans la famille Seydoux, dans la tour qu'ils possèdent à Saint-Tropez, s'être occupée des jumeaux et avoir reçu en cadeau les bijoux de

[29] Henri Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 2017, p. 67.

Madame. Pour mettre en scène ce récit, je pense devoir informer le ou la spectateur.ice de la part du faux.

À cette question, celle de la caution du délire par la mise en scène, Fabien Filipetto, psychologue qui pilote l'atelier au CHI Fréjus Saint-Raphaël, me répond par la négative : « la mise en scène ne risque pas de cautionner le délire ». Je suis donc davantage confrontée à un problème éthique, propre au cinéma, qu'à un questionnement clinique.

Je conclue de cet épisode que j'ai besoin de croire au récit pour m'en charger. Or mon travail ici, consiste en ceci : me charger du récit des autres. Je crois que c'est cela l'acte de création partagée.

MUNIE DE QUOI AVAIS-JE POUSSÉ LA PORTE DE L'ASTRONEF ?

Ma pratique d'atelier faisait écho à la connaissance que j'avais de l'art brut. Je devinais des liens plus qu'un héritage direct. Je connaissais l'art brut, ses stars Eloïse, Wolfy et Raynaud. Je connaissais la robe de mariée de Marguerite Sirvins. Diagnostiquée schizophrène, internée à Saint-Alban pendant 26 ans jusqu'à sa mort, elle tirait les fils de ses draps pour coudre cette robe de mariée qu'elle n'a jamais portée. Mais les ateliers que je mène relèvent-ils de l'art brut ?

Revenons aux définitions originelles de Jean Dubuffet.

En 1949 : « Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux, mise en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non, celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. »[30]

Et presque vingt ans plus tard, en 1964, il écrit : « Œuvres ayant pour auteurs des personnes étrangères aux milieux intellectuels, le plus souvent indemnes de toute éducation artistique et

[30] Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949 (Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'art brut de la Galerie Drouin, reproduit dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, 1967.)

chez qui l'invention s'exerce, de ce fait, sans qu'aucune incidence ne vienne altérer leur spontanéité. »[31]

Je ne peux évidemment pas dire que les personnes avec lesquelles je travaille soient exemptes de toute éducation artistique, certaines ont appris le dessin, la photo, etc. Elles ont une culture artistique de lectrices, spectatrices, etc. Elles ont une culture audiovisuelle ou même plastique avec laquelle on peut travailler, qui nous sert de références communes. Ce qui les caractérise dans leur pratique artistique au sein de l'atelier est, je dirais, une position d'amatrices.

Je ne peux pas dire non plus que tout soit tiré du fond des participant.es puisque les règles du jeu sont désormais que j'arrive dans l'atelier munie de mes propres questionnements (de forme ou thématiques). De ce point de vue, notre travail ne relève pas de l'art brut.

Et enfin, je suis assez sceptique devant cette posture romantique qui voudrait que l'éducation artistique soit un « mal » dont il faudrait se prémunir.

Cependant, Raymonde Moulin, à propos de l'Art Singulier qui fut une autre façon de nommer l'art brut à partir des années 70, donne une définition plus convergente avec mon propre travail : « Les singuliers de l'art travaillent sans apprentissage, sans modèles hérités, ni savoir transmis, sans marché défini et ont fort peu à voir avec les artistes. » [32]

De sa définition, je retiens deux notions qui me paraissent communes avec mon travail : nous travaillons sans modèles hérités et sans marché.

J'emprunte à d'autres les lumières qui ont guidé et impulsé mon chemin.

À Jacques Lacan : « Et l'être de l'homme, non seulement ne peut être compris sans la folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme s'il ne portait en lui la folie comme limite de la liberté. »[33]

À Cynthia Fleury : « La vulnérabilité est une vérité de la condition humaine ».[34]

---

[31] Jean Dubuffet, *Fascicule de l'art brut numéro 1*, Compagnie de l'art brut, 1964.

[32] Collectif ARC2, 1978, p. 10.

[33] Jacques Lacan « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 151.

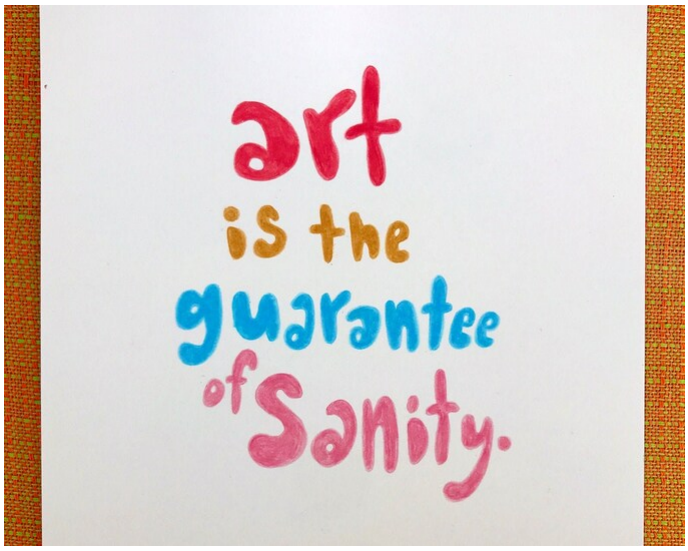
[34] Cynthia Fleury, *op.cit.* p. 22.

Et à Raphaël Gaillard : « J'avais l'intuition que la folie est au centre de notre condition humaine et que la rencontre avec elle me permettrait de me connaître moi-même, mis en abyme. Chacun à l'intuition de sa propre fragilité et la folie ne m'a jamais parue étrangère. »[35]
En résumé je voulais aller voir de plus près la folie pour comprendre l'humain (donc moi-même) dans sa vulnérabilité psychique, celle de l'âme, des émotions, celle à laquelle la vie et la poésie (notamment les Romantiques) m'ont initiée.
Enfin, si notre travail n'est relié à l'art-brut que par un jeu d'écho, il s'inscrit néanmoins dans une histoire de l'art— histoire que l'ouvrage *Art médecine* m'aide à préciser. C'est le catalogue de l'exposition du même nom, présentée au Musée Picasso d'Antibes du 25 juin au 10 octobre 1999. Sont explorées ici les différentes manières qu'a eu l'art de soigner à travers l'histoire. Les auteurs affirment que le remède fut d'abord dispensé par l'œuvre même puis par le processus de création : « Conférer à l'art une capacité de guérir ou, pour le moins, offrir aux regardeurs-patients la possibilité de retrouver un équilibre qui aurait été perdu ou compromis est, de longue date, une fonction que de nombreux artistes ont accepté d'intégrer dans leur pratique. (…) Une telle détermination est repérable dans maints travaux ou démarches d'artistes qui, tout au cours des décennies de ce siècle (le 20ème) d'Henri Matisse à Joseph Beuys [et Antoni Tàpies], de Fernand Léger à Lygia Clarck, ont contribué à affermir la notion de l'art comme liant social ou comme restructurant pour l'individu ou, souvent les deux à la fois. (…) À la première partie du [20ème] siècle correspond un type d'œuvres dont les « propriétés thérapeutiques » agissent directement sur le spectateur-regardeur. L'action bienfaitrice s'exerce, dans ce cas, à l'instar des ancestrales images qui guérissent dans la tradition desquelles ces œuvres semblent s'inscrire : leur efficacité se révèle sans le recours de quoi ou de qui que ce soit d'extérieur. Un rapport direct s'établit entre elles et celui qui, dans leur proximité immédiate, les sollicite. Ce faisant, elles restent dans cette toute-puissance qu'on leur a toujours reconnue et, au nom de laquelle, elles furent parfois frappées d'interdiction. La deuxième moitié du siècle (…) voit peu à peu faiblir cette faculté de l'image au profit d'une pratique artistique ouverte à l'exploration des attitudes et aux influences que celles-ci sont capables d'exercer sur les participants. Une génération entière de créateurs va ainsi se livrer à une lecture radicalement différente du rôle de l'artiste, moins tourné vers la production d'un objet pérenne que vers la mise en place de procédures

[35] Raphaël Gaillard, *op.cit.*, p. 12.

comportementales susceptibles de marquer les esprits et, dans le cas qui nous intéresse, la réalité des corps. »[36]

Impliquer mon propre corps dans un processus artistique au sein d'un groupe, expérimenter que le faire œuvre est presque plus important que l'œuvre faite sont des démarches, contemporaines de l'entrée dans la modernité, que je peux volontiers faire miennes.



Œuvre de Louise Bourgeois, 2000

Image et trouble psychotique

Encore aujourd'hui, je trouve que Dolorès Torres, la psychiatre qui a accueilli ma proposition et autorisé l'atelier cinéma dans le pavillon Trieste dont elle était médecin-chef, a fait preuve d'une ouverture courageuse. Non pas qu'il n'y ait pas d'ateliers dans les « Temps Pleins », mais ce sont souvent des ateliers de peinture, sculpture, modelage, écriture.

Peut-être car l'accès à ces techniques est moins cher mais aussi car on se méfie de l'image en psychiatrie. On protège l'image du ou de la patient.e. On redoute qu'il lui soit volé quelque chose, notamment son image, lorsqu'il ou elle n'est pas en mesure de la contrôler. La règle veut que dans les dix premiers jours de son hospitalisation, une personne n'a pas le droit de signer un quelconque document, y compris une cession de droits à l'image. On peut exceptionnellement la demander à ceux et celles dont les soignant.es nous garantissent l'état

[36] Thierry Davila et Maurice Fréchuret, *L'Art médecine*, catalogue de l'exposition Musée Picasso, Réunion des Musées Nationaux- Grand-Palais, 1999, p. 33 & 32.

de lucidité. C'est ainsi que l'institution psychiatrique protège les patient.es. Dans cette période, nous ne pouvons donc pas filmer les visages des personnes que nous rencontrons. Faire film avec les personnes elles-mêmes provoque donc une méfiance particulière.

> **Dolorès Lina Torres** : « Moi je trouvais intéressant dans cette proposition d'atelier cinéma de pouvoir, justement dans des moments de tension, d'explosion ou d'éclatement de leur personnalité de « jouer avec la caméra », c'est-à-dire travailler sur l'image, le recul de soi : qui je suis ? à quoi je ressemble ? c'est qui moi ?
> Et donc j'avais envie d'ouvrir sur quelque chose d'innovant, quelque chose qui permettait d'aller bien plus loin que le miroir. C'est une porte qui s'ouvre sur l'image : l'image de soi, l'image des autres, l'image du monde. On construit quelque chose, ce n'est pas une image statique d'un instant, c'est une image très dynamique. Je trouvais ça super, donc j'ai dit oui parce que le Pavillon Trieste, c'est l'ouverture sur le monde, c'est sortir de la psychiatrie et de la folie.
> Je sais qu'il y en avait dans l'équipe qui étaient contre, parce que justement tout ce qui est novateur, pas dans la répétition, les angoisse. Par conséquent les équipes voyaient ça comme une espèce de corps étranger qui allait perturber les patients : comment allaient être les patients après les ateliers ? Est-ce qu'ils allaient décompenser ? Ce genre de fantasmes. »[37]

Peut-être avait-on peur également que je documente l'hôpital psychiatrique. Quand je suis arrivée, les soignant.es connaissaient les films de Depardon et pensaient sûrement que ma proposition relevait du documentaire car ils étaient loin de croire au potentiel fictionnel des usagers. Il fallait donc très vite affirmer la fiction. Ce qui a été facile car les groupes de participant.es ne demandaient que ça.
Quoi qu'il en soit, apparaît ici la dimension politique de ces ateliers artistiques : qui laisse-t-on entrer dans l'hôpital ? où ? pour y faire quoi ? On laisse entrer une cinéaste dans un

[37] L'entretien dans son intégralité se trouve en annexe.

« Temps Plein » et on est rassuré quand on comprend que ce n'est pas pour filmer des patient.es mais bien pour épouser leur regard.

« QU'EST-CE QUE JE FOUS LÀ ? »[38]

Quel est le rôle joué par ces ateliers ? On l'aura compris, ils se déroulent dans le giron de l'institution psychiatrique ; dans le temps que les participant.es lui consacrent, au sein de ses murs et, à l'exception du film actuel (*Emmène-moi*), en présence des soignant.es. Pour autant, durant tout le processus, soit pendant 17 ans, j'ai considéré que l'enjeu du partage de cette création n'était pas la potentialité d'un « prendre soin » mais la rencontre entre amateur.rices et professionnel.les. Ces ateliers se justifient artistiquement par le fait de guider des personnes amatrices dans un processus de création, parce qu'elles ont des choses à dire qui n'affleurent pas ou peu dans le champ de la création professionnelle, et dans le marché artistique.

La maladie je n'y pense pas, elle est périphérique. J'ai longtemps maintenu une position radicale : ces ateliers ne sont pas thérapeutiques, nous ne soignons rien, ni personne, car nous n'avons aucune *intention* soignante. À l'égard de la maladie mentale je fais l' « imbécile », au sens noble du terme, c'est-à-dire que je me dispense de la connaître et c'est à peine si je la prends en compte dans l'organisation des séances de tournage. Les soignant.es sont là pour ça. Nous ne connaissons pas les diagnostics et nous ne voulons pas les connaître. Nous voulons juste faire un beau film. Et cela représente un travail énorme, qui nous prend tout notre temps et toute notre concentration.

J'aime cette anecdote relatée par Henri Maldiney dans *Sens de l'art-thérapie* : « À l'hôpital du Vinatier de Lyon, l'atelier de peinture était dirigé par le peintre Pierre Pelloux dont le Dr Balvet fit un jour cet éloge : « Depuis vingt ans qu'il dirige l'atelier des malades du Vinatier, il ne s'est jamais aperçu qu'il était dans un hôpital psychiatrique ». Les malades venaient d'eux-mêmes, de tous les services. Jamais en « tenue asilaire » mais dans leurs vêtements d'hommes libres. P. Pelloux les traitait de même avec politesse et attention, conseillant, encourageant, critiquant chacun au sujet de sa peinture ou de son dessin. »[39]

---

38 Jean Oury et Marie Depussé, *op.cit.*, p. 26.

39 Henri Maldiney, *Sens de l'art-thérapie*, p. 7.

Certes, sans avoir un statut de soignantes nous pourrions prendre soin, car comme dit Jean Oury, le soin est plus une histoire de fonction ou de rôle que de statut, plus de compétence que de diplôme (il faisait venir à la clinique Laborde des gens qui n'avaient pas de formation dans le soin). Cependant, je préfère en faire une histoire d'intention, en la dissociant de son résultat. Je ne nie pas que ces ateliers produisent du bon, je dis que ça n'en est pas leur objectif. En tout cas pas le mien.

Je maintiens cette position un peu radicale car je suis convaincue que, paradoxalement moins nous voulons soigner, plus nous produisons du bon. Je fais sentir aux participant.es que le processus de l'atelier et moi-même n'avons aucune *intention* soignante. Ainsi elles ne sont jamais mises en position de malades, je ne m'adresse jamais à leur part malade. Je m'adresse à leur part-artiste-amateur-provisoire. Elles sont désassignées de leur place de malades et si je suis certaine d'une chose c'est que la désassignation produit du mieux-être car elle libère. Elle libère des places, des identités, des catégories, des définitions, du « toujours ».

Cependant je suis bien consciente que si nous avons le privilège de ne pas mettre les patient.es en place de patient.es et de pouvoir transcender les places respectives, c'est justement *parce qu'il y a les soignant.es* qui font leur travail.

Dans les séances de travail, dès l'écriture, le film existe avant d'exister ; son « avancée » s'impose comme un tiers très puissant qui, seul, concentre mon attention. « Une œuvre d'art existe à ouvrir sa voie, sans que l'une précède l'autre. Elle est en précession d'elle-même, et contredit par-là, c'est-à-dire par où elle est œuvre d'art, à toute positivité et à toute tentation de déterminer son être dans la forme de l'objectivité. En cette avancée qu'elle est, elle s'origine à son issue. L'origine et l'issue de l'œuvre d'art, c'est l'art — qui est, au sens dit, son prétexte. »[40]

Dès l'écriture donc, l'œuvre latente active mon écoute et celle du groupe ; je n'ai de cesse de faire le lien entre le récit de chacun.e des participant.es et l'idée du film en train de se faire. Cela détermine un type bien particulier d'écoute, un type susceptible, peut-être, d'agir sur le moi et son intégration. J'y reviendrai plus loin.

Plus je pense à lui, à ce qu'il exige de travail, de délicatesse, d'intelligence, plus je déplace les énergies vers le film en précession de lui-même— énergies qui dans l'institution soignante ont d'habitude la maladie comme objet. Le cinéma est presque aussi fragile que les personnes concernées par la maladie. Trouvant plus fragile qu'elles, peut-être se sentent-elles plus fortes.

---

[40] Henri Maldiney, *op.cit.,* p. 8.

Le cinéma est fragile. *À fortiori* quand il est pratiqué dans des conditions (de compétences et de matériel) mi-amateures, mi-professionnelles, qui sont le propre de l'atelier. La fabrication d'un plan ne tient qu'à un fil, elle repose sur une synchronie entre chaque mouvement, le cadre, le son. Un avion dans le ciel, un coup de vent, un placement à deux centimètres près, un regard, peuvent en ôter toute sa (fragile) puissance. Les participant.es découvrent, avec surprise, qu'on rate souvent un plan. La fragilité se déplace — depuis eux vers le plan. Qui connaît le plus grand déséquilibre ?



Jo Ambrosio, infirmier psychiatrique, en position de prendre soin d'un projecteur, lors d'un tournage de nuit, sous la pluie.
Comme si la maladie mentale avait trouvé plus fragile qu'elle : le cinéma. Le cinéma est fragile, au sens où il est l'art du détail. Surtout quand on le porte seule dans un endroit qui ne lui est pas dédié, l'hôpital.
C'est au tournage que cette fragilité se partage.
Cette attention à la fragilité et au détail, cette incandescence de l'instant présent, personnellement, me fait du bien car elle me ramène à l'*ici* et au *maintenant*. Peut-être leur fait-elle le même effet ?

Fernand Deligny, éducateur d'enfants autistes, écrivain et réalisateur, écrit : « Je n'ai pas l'intention d'éduquer qui que ce soit. J'ai l'intention de créer des circonstances favorables pour qu'ils s'en sortent et pour qu'ils vivent ».[41] La position de Fernand Deligny, elle aussi, est indirecte. Comme lui, je n'ai pas l'intention de soigner, j'ai l'intention de créer le processus de fabrication du film, dont ils tireront ce qu'ils peuvent tirer.

[41] Fernand Deligny, *La grande cordée*, 1949.

L'EFFET THÉRAPEUTIQUE

On l'aura compris, j'ai travaillé pendant dix-sept ans sur le chantier de ces ateliers en mettant en avant leur enjeu artistique et en laissant de côté leur fonction et leur effet thérapeutique. Je pense qu'une des raisons réside dans mon envie farouche de soustraire le geste artistique à toute instrumentalisation. Au fond, ces ateliers, je ne les croyais pas thérapeutiques car je les voulais absolument artistiques. Mais la frontière entre l'artistique et le thérapeutique est peut-être plus poreuse que je ne croyais. Même si je maintiens que ces ateliers ne doivent pas être animés d'une intention thérapeutique par les cinéastes que nous sommes, et même si, dans la pratique même des ateliers, je continue, avec agilité et persévérance, à la contourner, je voudrais ici, grâce à ce texte, me poser enfin la question de leur effet thérapeutique[42].

Soigner l'artiste

Avant de me poser cette question à l'endroit des patient.es ou de l'institution, je voudrais me l'adresser à moi-même. Dans quelle mesure la pratique de ces ateliers me soigne-t-elle ? Et surtout de quoi ? Dans un premier temps, je dois reconnaître que la pratique de ces ateliers a résolu la question de mon utilité sociale, celle de l'artiste. On a beau être convaincu de la nécessité de l'art, que ce soit sur le plan social, politique, philosophique, cette conviction peut cependant, certains matins, être éprouvée par la vanité des longues journées passées à écrire des projets, à chercher des idées, seule. Ces idées seront en outre mises à l'épreuve par les règles de la concurrence, inhérentes aux commissions de financement des films. Le nombre de films qui se produisent et qui peinent à être diffusés peut redoubler ce sentiment d'inutilité. Au moins, guider des ateliers a d'emblée une utilité, une production, une fonction et un financement. Ce financement prouve la nécessité de l'artiste. On l'aura compris cette fonction était à mes yeux celle de l'éducation à l'image et de la création partagée.

D'autre part, la liberté artistique que je trouve dans ces ateliers, car ils échappent aux exigences du marché, peut être regardée comme une soupape salvatrice. Il arrive que des films d'atelier rejoignent le marché dans leur phase de diffusion. Je pense à *Un film*

---

42 Au sens stricte du terme, nos ateliers ne relèvent pas de l'art-thérapie, nos films ne sont pas destinés à rendre lisible le symptôme et les processus de création engagés ne sont pas destinés à soigner. Cependant, cette définition n'est pas celle d'Henri Maldiney qui en a une vision bien plus large et profonde, soulignant que le commun entre l'art et la thérapie se situe dans l'exister : la création nécessite d'exister, de se tenir dans l'ouverture d'un espace potentiel ; or la thérapie vise à libérer en quelqu'un sa capacité d'exister.
De ce point de vue, création et thérapie ne font qu'un, ou presque.

dramatique d'Eric Beaudelaire ou *Game girls* d'Alina Skrzeszewska ou encore *Swagger* d'Olivier Babinet. Et certains de ces films ont probablement été soumis aux lois du marché dans leur phase de création et production. Mais pas tous. En tout cas, pas les nôtres. Seul *Les Rêveurs* a dû se plier aux exigences de Marseille Capitale Européenne de la Culture pour être diffusé dans L'Atelier du Large.

Ces ateliers nous permettent de pratiquer le cinéma plus librement, car ils ne sont pas soumis aux critères des commissions qui financent le cinéma ni à la chronologie qu'elles induisent, ni à la séparation fiction/documentaire qui les fonde.

Du soin se fait de surcroît

La liberté est communicative. Comme je l'envisage plus haut, la désassignation que ces ateliers opèrent est peut-être, elle aussi, thérapeutique.

En 1946, pour H. Ey la folie est la négation de la liberté ; pour J. Lacan l'homme est fou de sa liberté. C'est une « *identification idéale* » qui précipite le sujet dans la folie et cet idéal c'est sa liberté. Elle apparaît comme une « *séduction de l'être* » à laquelle succombe le sujet lorsqu'il s'identifie à elle sans médiation.

Comme dit ici avec Lacan, le besoin de liberté est une folie, certes. Mais peut-être est-elle thérapeutique ? Dieu sait si l'atelier crée un espace de liberté ! Chacun.e amène ce qu'il veut en termes de récit, prend le rôle qu'il veut, refuse ce qu'il veut, élabore un personnage à partir de sa personne, se transforme, se transfigure, change de genre, échappe au poids et au carcan de sa réalité.

Alors oui, on pourrait avancer que *la liberté est thérapeutiqu*e, la liberté d'écrire un récit, de l'incarner, de le filmer, de le monter et de le montrer. Peut-être la transcendance est-elle thérapeutique. Une œuvre d'art ne sert à rien. C'est le processus de création qui produit du bon, dans sa folie de créer un objet qui ne répond à aucun besoin utilitaire.



La transformation de Patrick pour jouer le personnage de la princesse. Il joue l'histoire de princesse que la participante n'a pas incarnée elle-même car elle est sortie d'hôpital assez vite. C'est lui, qui, au moment du tournage, a enfilé la robe rouge. Prendre corps à l'écran fait partie de la dimension soignante.

Lors de l'aventure de *Les Rêveurs*, entre les soignant.es, les patient.es et moi-même, ont circulé beaucoup de plaisir, de libido et de rires. Je fais l'hypothèse que les soignant.es utilisaient le plaisir, la liberté, la libido et le rire à des fins thérapeutiques et savaient donc particulièrement bien les vivre et les susciter. Toutes les idées étaient accueillies avec excitation ! Chaque idée faisait histoire. On avait une énergie hors du commun. Certains soignant.es s'assoupissaient volontiers au soleil, dès qu'ils pouvaient. Le plaisir et la liberté semblaient prendre une place prépondérante dans la démarche de soin .



Le baiser dans *LoveSong*, *Les Rêveurs*.

C'est quoi le soin ?

Au fond, qu'est-ce que soigner ? « Thérapeutique », ça veut dire quoi ? En psychiatrie, j'ai souvent entendu dire qu'on ne pouvait *que* soigner. Mais il arrive maintenant, sous l'effet des théories issues de la Santé mentale, que j'entende parler de guérison.
Des définitions utiles arrivent à ma rescousse. Sur la 4ème de couverture de son tract, Cynthia Fleury écrit : « Ici se déploie une tentative de soigner l'incurie du monde, poser au cœur du soin, de la santé, et plus généralement, dans nos relations avec les autres, l'exigence de rendre la vulnérabilité capacitaire et de porter l'existence de tous comme un enjeu propre, dans toutes les circonstances de la vie. »[43]

Rendre capacitaire la vulnérabilité. Si on le définit ainsi, c'est-à-dire dans une acception plus politique que médicale, je peux envisager que *du* soin irrigue l'atelier car notre réunion, leur besoin d'expression, leur angoisse, leur délire et leur temps, en un mot leur vulnérabilité, transformée par notre inspiration, est le terreau sur lequel grandit le film. L'atelier leur permet de faire *quelque chose* de leur vulnérabilité. Est-ce cela la sublimation ?
« En envisageant le soin comme un souci de "rendre capacitaires" les individus — c'est-à-dire de leur rendre leur souveraineté — s'ouvre la possibilité d'envisager la vulnérabilité comme quelque chose qui n'est pas seulement un déficit. » [44]

Soigner l'institution

Jean Oury a beaucoup développé en quoi l'institution psychiatrique est elle-même folle, jusque dans la texture de ses murs. La pensée de Cynthia Fleury en est héritière : « Jean Oury a parfaitement vu que soigner le malade sans soigner l'institution relevait purement et simplement de l'« imposture » »[45]. Jean Oury avance un remède : « Pour ne pas s'endormir, il y a une petite gymnastique à pratiquer tous les matins, comme le pianiste fait ses gammes.

---

[43] Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, tract Gallimard N°6.

[44] France Culture à propos de Cynthia Fleury, Podcast du 14 septembre 2021.

[45] Cynthia Fleury, *Op. cit.,* p. 26.

Cette gymnastique, c'est de dissocier le statut, le rôle et la fonction. »[46] J'en profite pour pratiquer la petite gymnastique : dans ces ateliers, j'ai un statut de cinéaste, mon rôle consiste à inventer les modalités d'une rencontre entre le cinéma et la maladie mentale, ma fonction est de diriger le film. Aux yeux de l'hôpital elle est aussi de contribuer au soin de l'institution et au soin du ou de la patient.e.

Si les soignant.es s'investissent dans la création, s'ils prennent en charge un récit les concernant, s'ils deviennent un personnage, alors leur fonction vacille ; dans l'espace de l'atelier, elle n'est plus (seulement) de soigner mais bien de créer. Or la distance que les soignant.es maintiennent avec les patient.es est justement celle qui les protège de leur propre peur de la folie. L'intervenante cinéma doit travailler avec cette peur du miroir que constitue le ou la patient.e, dans le cas où la création leur fait quitter leur place stricte de soignant.e.

> **Dolores Lina Torres** : « Il faut savoir qu'il y a beaucoup de soignants qui, dans les milieux psy, sont fragiles, ce sont des gens qui sont venus se soigner là, mieux comprendre, et donc qui soignent les autres mais il ne faut pas trop s'approcher, parce que s'approcher trop peut réveiller des choses chez eux. Donc la distance sert aussi de rempart par rapport à la propre folie du soignant. Souvent ce sont plus des gens dépressifs et angoissés. Ça sert aussi à faire tenir. »

Certains soignant.es ne franchissent jamais le pas de la création, ne s'y mettent jamais.

Ces ateliers tentent de résoudre aussi des problèmes de l'institution soignante. J'en veux pour preuve le fait que durant la période des travaux d'approche, les patient.es ne sont jamais impliqués. En effet, qu'ils émanent de moi ou qu'ils répondent à une demande de l'institution, la mise en place de ces ateliers prend du temps ; l'institution et moi mettons en place leurs modalités. Durant ces négociations mon interlocuteur est soit un.e psychiatre, soit un.e autre soignant.e, soit la structure culturelle ; l'absence des patient.es me paraît être le signe que les enjeux et les modalités se pensent d'abord avec l'institution, par l'institution, pour l'institution.

Souvent, ces ateliers sont désirés à l'endroit même où l'institution soignante fait l'aveu de son impuissance à soigner, prisonnière qu'elle est du piège qui l'oblige à assigner ses usagers à

[46] Jean Oury, entretien donné à La Croix, 2014.

une place de malade. Arnaud Bourgoin, psychologue à l'Hôpital de jour Pressensé (Centre Hospitalier Édouard Toulouse), avouait volontiers que l'institution se trouvait parfois dans des impasses thérapeutiques et pour cette raison faisait appel à des tiers, toutes sortes de tiers, les artistes, les groupes auto-gérés d'entendeurs de voix, les structures culturelles et sociales, etc.
Les conditions dans lesquelles les soignant.es du CHI de Fréjus Saint-Raphaël nous ont proposé un atelier sont éclairantes. Psychologues et infirmières avaient noté que le pourtour de l'hôpital restait fréquenté, habité, par des usagers qui avaient été hospitalisés mais qui ne l'étaient plus. Ils s'interrogeaient sur les raisons de cet habiter informel. Les patient.es restaient-ils dépendants du soin ? La démarche de soin en était-elle responsable ? Pourquoi ? comment ? C'est sur ce thème et sur ce territoire qu'ils nous ont proposé de travailler.
Un des enjeux de ces ateliers consiste à mettre à égalité patient.es, soignant.es et intervenante (s) en cinéma, à égalité au regard de la création. Plutôt que d'engager le rapport de pouvoir entre filmeur et filmé, il s'agit de se soustraire à l'assignation des places respectives. Cependant cette dernière est tenace. Alors dans l'espace ouvert par l'atelier, de manière très provisoire et à l'égard de la création elle-même, nous essayons de dépasser le clivage patient.es / soignant.es. Ceci n'est possible que si les soignant.es, eux et elles aussi s'impliquent dans le créatif. Quelque chose se « soigne » de la relation patient.es-soignant.es, se transforme, une assignation se subvertit.
Fabrice, un des participant.es de l'atelier *Hors-saisons,* tutoyait Fabien Filipetto, psychologue, dans l'espace de l'atelier mais dès que la séance était finie, il le vouvoyait à nouveau.
La question qui s'ouvre ici, qui m'a été soufflée par Marie-Ange Pugliesi, infirmière psychiatrique pendant tout le processus de *Les Rêveurs,* est alors la suivante : la pratique de la création artistique par les soignant.es rend-elle le soin plus créatif ? L'équipe des soignant.es sur *Les Rêveurs*, constituée par quatre infirmier.es, dont trois étaient engagé.es dans une pratique artistique personnelle (écriture, musique), le croyaient.

Soigner les participant.es

Arrive enfin cette question qui concerne le soin prodigué aux participant.es. Quelle pourrait être la nature du soin qui leur est prodigué par ces ateliers ? Cyntia Fleury, résumant l'éthique du *care* d'un côté et l'approche philosophique d'Henri Maldiney de l'autre m'aident à dessiner les contours de cette question.

On peut en effet considérer que ces ateliers sont des pourvoyeurs de *care*. En s'appuyant sur un texte de Donald Winnicott sorti en 1970, *Cure*, Cynthia Fleury éclaire la désarticulation entre *cure* et *care*, entre traiter et soigner, qui fonde l'histoire de la médecine, dissociant à tout jamais, au moins en occident, sa virtuosité scientifique, technique, protocolaire, de sa dimension humaine, empathique et holistique.

Elle cite Donald Winnicott, médecin psychiatre : « Ce qu'on attend de nous, c'est qu'il soit possible de dépendre de nous. On demande aux médecins, mais aussi aux infirmiers et aux infirmières, aux travailleurs sociaux d'être humainement (et non mécaniquement) fiables, on veut que cette fiabilité, (cette possibilité de dépendre de nous) fasse partie de notre attitude générale. »[47] La dépendance, engendrée par la maladie, a besoin de fiabilité et d'empathie. C'est le *care*.

L'institution soignante, qui peine à valoriser la personne, m'attribue (ainsi qu'à toustes les artistes intervenant.es) le rôle de pourvoyeurs de *care*. Fleury reprend les catégories que Winnicott utilise pour définir le travail médical et thérapeutique propre au *care* (je ne les cite pas toutes)[48] :

- « Les hiérarchies doivent tomber face à la relation inter-personelles entre patient.es et soignant.es » ; on l'aura compris un atelier artistique favorise cette subversion.
- « Il faut garder à l'esprit que ce qui est malade n'est ni le patient.e ni le soignant.e mais la dépendance elle-même ; les soignants ont autant besoin des patients que l'inverse. Comme disait Canguilhem, les malades précèdent la médecine et les médecins conservent à leur égard un dû moral ». L'atelier met en scène l'inter-dépendance, les participant.es comprennent très vite que nous sommes engagées artistiquement et que nous avons besoin d'eux et d'elles pour aller au bout de notre satisfaction de création.
- « Se mettre à la place de l'autre et permettre à l'autre d'en faire autant ». Cela me fait penser à des tournages où il m'est arrivé de doubler tel ou tel participant.e, devant la caméra, pour que l'opératrice prenne ses marques. Ce moment est souvent jubilatoire pour le participant.e.

---

[47] Donald Winnicott, conférence du 18 octobre 1970 à propos de son livre *Cure* sorti la même année.

[48] Cynthia Fleury, conférence donnée au CNAM, en 2022 : https://www.youtube.com/watch?v=J_bDelbCYRM

Henri Maldiney, quant à lui, développe que l'atelier, tout d'abord, ouvre un espace potentiel, permet le « là » de la présence et enfin participe de l'intégration du Moi.

- **Un espace potentiel**

Henri Maldiney : « Dans l'écart entre l'homme malade et la maladie s'esquisse plus ou moins confusément un espace potentiel dans lequel exister, c'est se tenir en ouverture, et où rien n'est fixé tandis que la réalité extérieure et la réalité psychique tendent à cristalliser en systèmes clos. (…) L'art comme existence implique l'ouverture d'un espace potentiel dans lequel seulement il peut y avoir thérapie. » [49]

Rien n'est fixé, c'est cela qui compte. *Rien n'est fixé* car la forme est toujours en devenir, pure ouverture, pur potentiel. Nous arrivons avec un début de thème, c'est tout. L'œuvre se construit de soi-même, dans le processus de l'atelier, sans que personne n'en ait une notion pré-définie. L'espace potentiel ouvert par l'atelier est celui de la forme du film en devenir. Pure promesse, pur rêve, pure intuition— à nos yeux de cinéastes, et par conséquent aux yeux des participant.es, qui, ainsi, s'engagent dans une ouverture qui leur permet de « transcender la mondéité obsidionale du monde et l'identité carcérale du moi. »

Celle du film leur est peut-être, parfois, plus accessible que celle de l'existence— qui reste à certain.es fort difficile. Il nous faudra donc veiller à toujours laisser ouverte la forme du film et laisser les participant.es la produire (avec nous).

- **Le là de la présence**

Henri Maldiney : « Une œuvre d'art est une forme. Dans une forme, sa signification est une avec son apparition Le rythme est la vérité de l'*aisthesis* (le pathique, le sentir). Dans le rythme, l'ouvert n'est pas béance mais patence [qualité d'être manifeste, *c'est moi qui définis*] : le rythme est le mode de l'apparaître de ce qui apparaît c'est pourquoi nous pouvons dire que l'artiste, malade ou non, crée des modes de l'apparaître, des rythmes. Le malade, lorsqu'il crée une œuvre, transforme la béance qui est en lui en patence dans l'œuvre. »[50]

Ou encore :

« Mondrian et Paul Klee ont nommé *Gestaltung* la forme en voie d'elle-même, consistant de son propre procès, et dont la genèse est le moment dimensionnel du faire-œuvre et…de l'être-

---

[49] Henri Maldiney, *Sens de l'art-thérapie*, p. 5.

[50] Henri Maldiney, *Regard parole espace*, Bibliothèque du cerf, 2012, p. 131.

œuvre. Hans Prinzhorn a établi l'universalité de la *Gestaltung* et par là même son originarité, en montrant qu'elle est la source et le fondement des œuvres graphiques picturales ou plastiques des malades mentaux, dont elle constitue *l'ultima ratio*, c'est-à-dire la dernière forme de présence où s'atteste, ne fut-ce qu'un instant, quelque chose d'un pouvoir—, sinon d'un savoir être. Le « vouloir de la forme » est une exigence originellement contemporaine de l'existence : celle de former des formes à même lesquelles s'ouvre et s'exprime le *là* d'une présence. »[51]

La première édition de ce texte remonte à 1985 ; aujourd'hui on ne parle plus de « malades mentaux » mais d'usagers de la psychiatrie. Les personnes avec qui je travaille en atelier se portent sûrement *mieux* que ceux et celles décrit.es ici, c'est-à-dire les *grands fous*, qui n'existent presque plus en France en 2024, tant le soin a évolué. Leur présence, leur pouvoir et leur savoir-être ne sont pas fragiles au point que leur inscription dans une forme audio-visuelle soit leur *ultima ratio*. Je crois qu'ils existent. Cependant parions que le faire-œuvre et l'être-œuvre que leur procurent les ateliers leur soient bénéfiques et les aident à s'inscrire dans une présence (voir plus haut et plus bas mes remarques sur la présence à l'instant présent que provoque un tournage).
Enfin, il n'est pas nécessaire d'être un « grand fou » pour profiter des bienfaits de ce « vouloir de la forme ». J'en ai ressenti la force dans ma propre existence, à travers la réalisation de mes films.

- **L'intégration du Moi**

Henri Maldiney : « D'un côté les commencements du créateur, qui sont d'avant le saut. De l'autre le déploiement de l'œuvre… après le saut. Entre les deux le saut lui-même, l'origine de la création. Mais on ne peut le comprendre qu'en comprenant la faille qui sépare les deux moments et dont il est du même coup, le franchissement et l'ouverture. »[52]

[51] Henri Maldiney, *op.cit*., p. 15.

[52] Hanri Maldiney, *op.cit.,* p. 36.

Une œuvre ouvre et franchit la faille. Cette faille se situe également entre le moi pulsionnel et le moi intégré, sachant que le moi artiste est le moi entièrement intégré.[53]

« Le Moi « pontifex oppositorum », bâtisseur et franchiseur de ponts entre les opposés, bâtit d'abord son propre pont intérieur. La première faille qu'il ait à franchir et de laquelle dépendent toutes les autres est celle qu'il est. Elle constitue une ligne de fracture et de partage correspondant à la diffraction du Moi selon deux plans de présence que l'analyse du destin nomme destin-contrainte et destin-choix. Selon le premier, le Moi n'est que pulsion, c'est-à-dire nature. Selon le second seulement il ex-iste au sens strict et plein du mot : il existe à s'anticiper soi-même à travers sa constitution pulsionnelle, qu'il outrepasse de tout le possible qu'ouvre en elle cette précession de soi. C'est à partir de cette issue qu'il s'origine. Reprenant en sous-œuvre ses constituants pulsionnels, le Moi en fait les intégrants de son destin et se constitue en passion sous eux ou en action sur eux, selon son choix destinal. Qu'il la franchisse ou non, il donne sens à la faille : un sens direction de la nature à la liberté. »[54]

Ainsi, on peut avancer que ce travail de création commune ramène les participant.es vers l'intégration (partielle, totale) du Moi.

QUE SE PASSE-T-IL DANS CETTE RENCONTRE ?

La dimension thérapeutique de nos ateliers, on l'a compris, est à la fois un angle mort que je tente d'esquiver, mais aussi un lancinant questionnement qui m'accompagne, disparaît et ré-apparaît.

Ce qui se passe ici possède un enjeu plus large que celui du thérapeutique. Quelle est cette rencontre entre cinéma et maladie mentale ? Fondamentalement, la question est peut-être celle-ci : dans quelle mesure et par quel processus, l'alchimie du récit et celle de la mise en scène cinématographique diminuent-t-elles les angoisses des participant.es ? Ou bien : quels aspects du cinéma les angoisses des participant.es révèlent-elles ? Je peux tenter d'y répondre par trois récits.

---

[53] Henri Maldiney, *op.cit*., p. 82.

[54] Henri Maldiney, *op.cit*. p. 58.

Premier récit : à quel moment Hassan quitte-t-il l'atelier ?

Que s'est-il passé entre Hassan et le cinéma dans l'aventure que fut la réalisation de *Les Rêveurs* ?

La consigne d'écriture était de raconter un rêve nocturne ou une rêverie. Hassan raconte qu'un jour, au Maroc où il était enfant, son oncle lui confie, ainsi qu'à son frère qui a deux ans de plus que lui, un chameau qu'il sait agressif et indocile. Hassan et son frère ont beau le surveiller, le chameau se détache et charge les deux petits garçons qui s'enfuient, coursés par le chameau fumant. Hassan entre dans le bois, poursuivi par le chameau qui se coince dans les broussailles. Hassan, qui est petit, parvient à filer entre ses pattes et se libère enfin. Il se sauve grâce à sa petite taille et sa ruse.

Ça pourrait être un conte pour enfant. Ce n'était pas un rêve mais probablement un souvenir. Peu importe, je l'accueille car Hassan le répète de manière obsessive lors de plusieurs séances. Comment faire pour le mettre en scène ?

L'ambiance dans l'atelier est pleine de l'énergie créatrice et de la libido des soignant.es , qui favorise la créativité par le plaisir. Arrive l'idée de faire faire à un marionnettiste une tête de chameau agressif ainsi que son cou, dans laquelle un humain, vertical, pourra se glisser. Nous n'aurons pas le corps du chameau, mais nous aurons son expression et sa course. Je suis inspirée par *Le Testament d'Orphée* de Jean Cocteau.



Nous mettons en scène l'histoire ainsi : Hassan joue le rôle de son oncle et nous trouvons deux petits garçons. L'un des soignant.es, Thierry, incarne le chameau. On cherche une terre rouge pour ressembler à celle du Maroc, on la trouve à Rustrel, dans le Luberon.

Le petit garçon-comédien court, Thierry en chameau court, et je cours à côté pour faire un travelling épaule. Puis on fait la scène dans les broussailles. Thierry en chameau se coince et le petit garçon file entre les pattes. On ajoute une scène aux abattoirs où finit la peau du chameau.

À l'issue du tournage, le groupe-matrice se retrouve à l'Hôpital de jour pour visionner les rushs. Hassan, qui avait été très assidu pendant tout le processus d'écriture et de tournage, aussi bien sur son film que sur celui des autres, Hassan est absent et ne reviendra jamais. Les soignant.es perdent sa trace. Ils la retrouveront plus tard. Il aura déménagé, dans un autre secteur, ira plutôt bien, et sera suivi pas une autre équipe de psychiatrie.

Une rupture, un passage, a eu lieu. Il s'est passé quelque chose dans cette rencontre entre Hassan, son histoire et la mise en scène du cinéma ; *cela* se passe au tournage et se dispense du montage et de la diffusion. Quelque chose s'est réglé pour Hassan au tournage. Il n'a pas eu besoin de la narration. Il n'a pas eu besoin de la cinquième étape d'Anzieu, à savoir «l'affrontement imaginaire puis réel à un public. » Il n'est jamais venu à aucune projection. Il a juste eu besoin de l'instant, qui relève pleinement du tournage.

Les soignant.es disaient qu'il avait réglé quelque chose en mettant en scène son propre accouchement.



Le petit garçon avant qu'il ne passe entre les pattes du chameau. *Les Rêveurs*.

Deuxième récit : tourner une scène au casino avec Lina risque-t-il de renforcer son addiction au jeu ?

Dans le processus de création de *Emmène-moi,* au sein du « Temps Plein » du CHI de Fréjus Saint-Raphaël, dans la salle du fond du couloir qui nous sert d'atelier, où l'on collecte les récits, nous recevons un jour Léa. Le projet repose sur l'idée suivante : alors qu'ils et elles sont hospitalisé.es, les participant.es choisissent un lieu qu'ils et elles aiment et savent habiter avec bonheur. En général il se trouve dans le dehors de l'hôpital. Une fois le récit exprimé par eux, Charlotte et moi chercherons ce lieu (le vrai ou un équivalent), le filmerons et leur ramenons ces images qu'ils commenteront. Une fois qu'ils seront sortis, nous irons avec eux sur ce lieu et filmerons la façon dont ils l'habitent.

Quand je lui demande quel est le lieu qu'elle habite en s'y sentant pleinement chez elle, Léa me répond : le Casino. « Je joue, je joue très souvent, je peux rester là toute la journée jusqu'à la fermeture, je perds beaucoup d'argent. J'aime le poker contre croupier ou contre d'autres joueurs. J'aime l'adrénaline. Quand je gagne, j'aime que le barman m'apporte des cocktails et j'aime combien le personnel me témoigne de l'intérêt. Quand je gagne je m'invente un personnage, c'est comme si on venait me dire : « la tristesse que tu éprouves en temps normal, et bien elle est fausse ! » et cette tristesse disparaît d'un coup. Dans son addiction, Léa fluctue donc elle-même entre la vérité le mensonge et la fiction. On voit que déjà le rapport au réel est mis en question.

Comment montrer cette scène ? C'est tout l'enjeu de l'atelier. Immédiatement je pense que simplement nous pouvons, comme avec les autres participant.es, demander à Léa de venir au Casino et nous laisser la filmer dans une partie de poker qu'elle jouera, une scène qui sera plus ou moins documentaire, c'est-à-dire qu'on laissera les cartes guider la scène mais qu'on pourra aussi demander au croupier de la faire perdre. On la verrait entrer dans le casino, marcher sur le tapis rouge, saluer, être saluée, etc.

Emma, la psychologue stagiaire, et Charlotte émettent des réticences, au motif que cela pourrait replonger Léa dans son addiction— alors que celle-ci a mentionné vouloir se sevrer. À la pause de midi, le psychologue Fabien Filipetto, qui n'assiste pas aux séances de collecte de récit, exprime un avis proche du mien, en faveur de la mise en scène envisagée. Il a déjà la connaissance du tournage puisque nous avons réalisé ensemble, sur deux ans, le film *Hors-saisons*. Il pense que réaliser cette scène au casino ne va pas replonger Léa dans l'expérience du jeu, mais dans celle du tournage, or celui-ci, il le sait, consiste à défaire la réalité plutôt

qu'à la vivre. Il sait qu'un tournage consiste à fragmenter, prélever, isoler des actions et non pas les accomplir ; consiste à expliquer, partager, utiliser ses émotions et non pas les éprouver ; consiste à découper, suspendre, répéter le flux du temps et non pas l'épouser. Toutes les opérations de ce tournage relèvent de la déconstruction.
Les réticences de Charlotte et Emma me semblent basées sur une confusion entre le résultat de la scène une fois montée — qui en effet racontera une addiction au jeu et suscitera chez le ou la spectateur.ice des émotions — et le processus de fabrication qui n'a de cesse de défaire ces émotions ; une confusion entre le fantasme suscité par la scène finale et le fantasme du personnage ; entre les émotions du ou de la spectateur.ice et celles du personnage. Si encore nous tournions en cinéma direct, je pourrais comprendre ! Mais nous découpons, nous refaisons, nous modifions le réel ! Nous ne viendrons pas au casino pour jouer au poker mais pour filmer l'expérience du jeu.

Les coudées affranchies par Fabien, Charlotte et moi mettons en place le tournage. Pour différentes raisons, nous sommes obligées de choisir le casino de Saint-Raphaël où Léa a l'habitude de jouer. Il se trouve que Léa, ayant perdu beaucoup d'argent, a été interdite de jeu et joue désormais sous une fausse identité, celle de son amie Katia dont elle a emprunté la carte d'identité afin d'obtenir une carte de membre dans ce casino. Puisqu'elle est dotée de cette carte de membre, je ne vois pas d'obstacle à la réalisation de la scène ; Léa entrera et jouera comme elle en a l'habitude, sous sa fausse identité. La loi et le pouvoir de l'administration vont nous rattraper : au dernier moment le casino exige une carte d'identité pour chaque participant.e, or Léa ne peut pas montrer la sienne et montrer celle de Katia serait faire usage de faux, ce que l'hôpital ne veut évidemment pas cautionner. Le réel nous empêche de tourner avec Léa. Pour réaliser la scène, nous demandons donc à Emma de prendre la place de Léa. Elles ont sensiblement la même corpulence. Nous filmons des plans de ses mains jouant et un plan très large dans lequel on peut la prendre pour Léa.
Ce que je trouve intéressant c'est que, dans cette anecdote, le réel est bien moins l'expérience du jeu que le poids de la réalité administrative. Ce qui finalement nous arrête, ce n'est pas la psychologie, c'est la loi. Si le psychologue a autorisé la scène, c'est donc bien que filmer l'addiction ne la cautionne pas. Filmer n'est pas adhérer.



La partie de poker entre Emma (qui interprète Léa) et le croupier au Casino de Saint-Raphaël. *Emmène-moi*

Troisième récit : mettre en scène la tentative de suicide de Laurie, quel enjeu éthique ?

Dans le processus de création du même atelier (*Emmène-moi),* toujours dans la phase de collecte de récit, nous rencontrons Laurie. À la question de savoir quel est le lieu qui est important pour elle, Laurie me répond par le lac dans lequel elle a tenté de se noyer, une fois qu'elle a eu avalé les médicaments qu'elle avait dilués dans de l'alcool. Après avoir attendu que les joggers aient fini leur footing, vers 18h, elle entre dans l'eau et, sous l'effet de sa préparation, perd connaissance. Le lendemain à 9h, elle se réveille dans un service hospitalier où elle a été amenée par les pompiers. Sa tentative a échoué. Elle est en colère. Elle ignore ce qui s'est passé pendant ses heures d'inconscience. Elle ne comprend pas pourquoi elle n'est pas morte.

Le récit me glace, bien que Laurie le raconte en faisant preuve d'une grande lucidité et parfois même avec humour. Mon imagination, qui d'habitude se met immédiatement en quête d'images, est, cette fois, sidérée. À la pause de midi Fabien Filipetto tente de nous aider à prendre du recul en nous alertant sur la part de perversité dont Laurie peut faire preuve en choisissant de nous raconter une telle scène. Selon Fabien, à 18h il y a potentiellement beaucoup de joggers autour du lac. Voulait-elle vraiment réussir sa tentative de suicide ? De plus Laurie sait bien quel effet elle produit avec un tel récit, une attention démultipliée, une empathie intense, d'autant que nous étions six lors de cette séance de collecte de récit ; il y avait quatre patientes en plus de Charlotte et moi, un véritable auditoire.

Ce récit soulève en moi une question de création : comment puis-je, pour la 1ère fois de ma vie, mettre en scène une tentative de suicide ? Une vraie tentative ? Pour une fois, la question de la vérité, que j'esquive souvent, s'impose ; soudain je n'arrive plus à me dire que seule

compte la justesse, soudain je n'arrive plus à me dire que nous évoluons dans une zone floue entre le documentaire et la fiction. Pourquoi ? Pourquoi demander à Laurie de rejouer sa tentative de suicide est-il différent de toutes les autres mises en scène que j'ai effectuées ?

Dans cet atelier, on l'a compris, le mode de mise en scène consiste à demander aux participant.es de jouer et rejouer leurs émotions, leurs gestes, leurs actes. François Niney, à propos de *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty dirait qu'il s'agit d'un « documentaire joué, c'est-à-dire réalisé avec les autochtones dans leur propre rôle et leur propre décor, jouant et rejouant devant la caméra les gestes de leur propre vie. »[55] Je reviendrai plus tard sur cette définition, prenons-la comme elle est, avec la réserve suivante : on ne sait jamais quels sont les gestes exacts ou vrais d'une vie. Ici, comment vais-je demander à Laurie de jouer et rejouer sa tentative de suicide ?

Il ne s'agit pas, comme dans *Le quattro volte* de Michelangelo Frammartino, de demander à quelqu'un de jouer sa propre mort, toujours plus ou moins fictive. Le problème ce n'est pas la mort, c'est le suicide. Contrairement à Fabien, je fais crédit à Laurie de son véritable désir d'en finir car, comme je l'ai dit plus haut, mon travail consiste à croire, ce n'est qu'à cette condition que mon imagination peut être enclenchée par le récit des participant.es.

Mes réticences viennent-elles du fait que je n'arrive pas à rire avec le suicide ? et donc que je n'arrive pas à faire la place au jeu et à la mise en scène ? Et dans ce cas le récit de Laurie me met-il devant une de mes contradictions : là, pour la première fois, si la vérité me trouble, c'est donc bien qu'elle m'importe et que, contrairement à ce que je pensais précédemment, le vraisemblable, le crédible n'est pas le seul socle sur lequel je m'appuie. Visiblement, même si je prête aux participant.es la liberté de mentir ou délirer, ici s'arrête ma légèreté me permettant de balayer d'un revers de main la question du vrai.

Ou bien est-ce que le documentaire m'imposerait d'intervenir pour empêcher Laurie d'en finir? Est-ce qu'il existe une scène de suicide dans un documentaire ? Un documentariste peut-il laisser quelqu'un se suicider sans intervenir, devant sa caméra ? Est-ce qu'il existe même une scène documentaire où quelqu'un meurt devant la caméra ? J'ai longtemps pris *Le Quattro volte* de pour un documentaire, j'ai longtemps cru que le vieux berger mourait en direct, dans le plan, en trouvant cette scène inouïe, incroyable, jusqu'au moment où j'ai réalisé que Frammartino mélange très subtilement des procédés de fiction et des effets de réel très intenses.

---

[55] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, éditions de Boeck, 2002.

Je crois qu'il est impossible de laisser quelqu'un se suicider (et peut-être aussi mourir de sa mort naturelle) dans un documentaire (à moins, peut-être, que le la réalisateur.rice soit la personne qui commet le suicide). On a reproché à Emmanuel Gras de filmer sans l'aider son protagoniste alors qu'il peinait à transporter des tonnes de charbon, dans *Makala*. À fortiori devant un suicide, il est attendu du documentariste qu'il intervienne, il me semble. Le documentariste a des obligations d'intervention.

C'est sûrement pour cette raison que je suis bousculée par la perspective de mettre en scène ce suicide en mode « documentaire joué ». À moins que, lorsque Laurie s'évanouit dans l'eau et disparaît à la surface, nous ouvrions un autre espace qui mettrait en scène notre propre geste de cinéastes et casserait le 4ème mur : on pourrait nous entendre derrière la caméra ou elle pourrait s'adresser à nous en émergeant de l'eau. Bref sentir les coutures, documenter le dispositif, permettrait de donner sa justesse à la scène. Laurie reconnaît elle-même ne pas savoir comment et par qui elle a été secourue et pourquoi elle s'est réveillée dans un hôpital. Tout est possible. On a là un espace-temps qu'on peut remplir comme on veut.

Mais plus profondément encore, il me semble que c'est ici l'occasion de sortir du clivage fiction / documentaire. Je cherche cette voie en me demandant : qu'avons-nous envie de montrer à Laurie ? que pouvons-nous lui donner à voir ? qu'a-t-elle besoin de voir ? et plus largement, que pouvons-nous lui donner à travers ces images ? Il s'agit soudain de modifier l'adresse : ne plus chercher ce que nous voulons adresser au / à la spectateur.ice mais à Laurie elle-même. Nous pourrions ainsi inventer avec elle un rituel de vie sur les bords du lac. Un rituel avec les forces en présence, l'eau, la terre, les arbres. Ainsi nous pourrions filmer la vie de la mort.

Cependant nous ne ferons rien de tout cela. De manière « effractante » (c'est-à-dire sans explications et en coupant court à la conversation téléphonique). Laurie annonce à Fabien Filipetto son refus de continuer l'atelier.

Ce travail est une école de la frustration.

COMPAGNONS #1

LETTRE À FABIEN FILIPETTO,
psychologue au Centre Hospitalier Intercommunal de Fréjus Saint-Raphaël

En 7 ans nous avons réalisé ensemble deux films d'atelier : Hors–saisons *et Emmène-moi*.

Quand tu cherches à définir ce que nous faisons ensemble, tu parles d'art-thérapie alors j'émets des réserves. Je te rappelle que mon intention n'est pas de soigner et que les films ne cherchent pas à révéler le symptôme, pour m'en tenir à une définition stricte de l'art-thérapie. Tu parles aussi d'art brut et je nuance. Je te réponds que ma présence et celle d'Aurore ou Charlotte, nous qui sommes formées au cinéma, « débrutifie » la démarche car, immanquablement, et peut-être malheureusement, nous apportons des codes et des savoirs-faire du cinéma. Mais ton goût pour l'art brut rejoint le mien. Tu parles enfin d'atelier de médiation, là je tombe d'accord. Nous n'avons pas la même langue, nous parlons l'un et l'autre depuis deux bords distincts.

Tu as initié le premier atelier en 2018, en venant rencontrer l'association dis-FORMES à Marseille, accompagné par deux membres de ton équipe du CHI. Tu convaincs, tu ouvres des brèches, tu lances les choses. Tu voulais aller au-delà de l'atelier d'écriture que tu menais déjà.
Tu as initié le second en 2022, mais seul, sans l'équipe, car si le premier s'est essentiellement déroulé avec des soignant.es et des participant.es du CATTP, le second tu le voulais dans le « Temps Plein », dans l'unité d'hospitalisation en soin libre.

Souvent sur le tournage de Hors-saisons*, tu te mettais à l'écart, avec ton collègue psychologue Alexandre et vous discutiez passionnément, loin du plateau. Parfois vous tombiez dans le cadre, par inadvertance, tellement absorbés par votre discussion. Les infirmières, elles, étaient toujours sur le plateau, proches toujours du cœur de la relation entre les participant.es, nous et la caméra — dans le foyer même de cette relation.*
Il semble qu'il te faille du recul, que tu sois bien dans le pourtour des choses. On pourrait croire que tu ne fais pas attention à ce qui se passe, mais ce n'est pas vrai. Tu fais attention et je sais que je peux toujours compter sur ta réactivité. Tout en parlant avec ton collègue, tu

veillais, mais entre le plateau et toi, flottait toujours le flot intense de ta parole. C'est ta qualité de présence.
Sur le deuxième atelier, Emmène-moi, *tu es seul soignant référent, il en découle que la logistique, les conditions matérielles, les détails organisationnels t'incombent… Tu fais d'incroyables efforts. Nous aussi. Entre nous circulent beaucoup de sms récapitulatifs, de post-it jaunes, de mémos, de notes, de calendriers, de rappels… et on y arrive !*

Tu es très présent pendant la diffusion, tu as été dans tous les festivals où Hors-saisons *était montré, notamment « Les Inattendus » à Lyon, en septembre 2023. Nous nous sommes retrouvés à la gare, nous avons pris le tram dans le mauvais sens, nous avons fait demi-tour, tu avais écrit les premières notes de ta thèse sur un carnet en moleskine noir — la thèse de psychologie que tu venais de démarrer, sous la direction de Thémistoklis Apostolidis sur le caractère thérapeutique de nos ateliers.*



Peut-être as-tu toujours eu l'idée et le désir d'un atelier dans le « Temps Plein » et peut-être as-tu voulu commencer avec le CATTP car cela te semblait plus facile, sans perdre de vue ton but final. Quand il s'est agi de continuer dans le « Temps Plein », il t'a fallu convaincre la psychiatre en chef, lui faire accepter l'idée que la caméra s'approche de la phase aigüe, et fort de la confiance qui s'était construite entre nous, tu y es parvenu.
Tu me fais confiance, je le sais, tu dis même que je peux partir en tournage avec certain.es patient.es non stabilisé.es car j'arriverais à contenir le délire. Je te crois.

Tu n'assistes pas aux séances de collecte de récit mais quand tu nous ramènes à la gare, dans la voiture, nous te racontons et tu me fais soudain voir les choses autrement, tu éclaires ce que je n'ai pas vu, tu expliques, et tu me donnes souvent beaucoup de liberté. Tu permets, tu rends possibles… mes idées de scène, les tournages, les déplacements.

Sur la question de l'intention, nous n'étions pas d'accord. Je disais que j'en avais une concernant l'atelier, au moins celle de faire un film, de faire tel film. Tu me répondais que tu n'avais aucun projet, aucun objectif. Je rétorquais qu'une intention peut n'être ni un projet ni un objectif, seulement un désir. Chez les auteur.ices de cinéma, une intention c'est une ouverture, juste ça. Et c'est bien toi qui fais l'ouverture… Peut-être voulais-tu dire que le psychologue n'a aucune intention dans la démarche thérapeutique ? Tu l'expliquerais mieux que moi…

II. OUVRIR LA VOIE D'*HABITÉS*

Jusqu'où se déploie la dimension participative de l'aventure ?

Seulement dans l'écriture ? également au tournage ?

Qu'est-ce que l'écriture ? comment continue-t-elle au tournage ?

Henri Maldiney :

« Une œuvre d'art existe à ouvrir sa voie, sans que l'une précède l'autre. Elle est en précession d'elle-même, et contredit par là, c'est-à-dire par où elle est œuvre d'art, à toute positivité et à toute tentation de déterminer son être dans la forme de l'objectivité. En cette avancée qu'elle est, elle s'origine à son issue. L'origine et l'issue de l'œuvre d'art, c'est l'art — qui est, au sens dit, son prétexte. Elle n'a pas son fondement dans la prose du monde. »[56]

« À vrai dire, la forme n'est pas. En ce sens d'abord que, comme l'œuvre, dont elle est l'anticipation, elle n'est pas « produit », « forme qui est », mais en premier lieu « genèse », « forme qui devient. » »[57]

L'issue

Toit et moi a été le titre de travail pendant six ans. Il nous a donné les contours du film en train de se faire. Jusqu'au dernier jour de montage image.

Lors de la projection de ce montage image devant tous les participant.es, les protagonistes du film, les soignant.es qui l'ont accompagné, une partie de l'équipe dont la productrice Michèle Soulignac, le titre définitif surgit enfin, *Habités*, lancé par Arnaud Bourgoin, psychologue-cinéphile au CMP Pressensé, responsable des réunions cliniques autour du film. Désignant l'écran, il dit « en tout cas ils sont *habités* ! ». Le titre apparaît le jour de son issue.

Toit et moi est donc le nom du processus, de la genèse, entendue dans le sens que lui donne Paul Klee : « La genèse en tant que mouvement formel est l'essentiel de l'œuvre. La création vit en tant que genèse sous la surface visible de l'œuvre. »[58]

J'utiliserai ici le titre *Habités* puisque ce texte est écrit rétroactivement, une fois le film achevé.

---

[56] Henry Maldiney, *Art et existence,* Klincksiek, p. 8.

[57] Henri Maldiney, *op.cit*., p. 15.

[58] Paul Klee, *De l'art moderne*, TAM, p. 28. 29.

Envisageons d'abord la conception du film, ses conditions de faisabilité et le processus qui a progressivement défini son champ. On peut appeler tout cela *écriture*. Mais l'écriture s'est poursuivie pendant le tournage, j'ai continué de rêver le film, je suis revenue au texte, j'ai pris des notes, écrit des feuilles de route, que j'ai relues avant chaque session de tournage, et surtout mis en question ce que j'avais écrit précédemment. Nombreux.ses sont les réalisateur.ices qui le disent, le texte n'est qu'un point de départ qui demande à être contredit, transcendé, détourné, oublié. La pensée du film est constante ; sa conception se fait largement au tournage et encore au montage.

L'écriture de ce film relève d'une démarche de création partagée avec les protagonistes, que ce soit les personnes concernées par la psychiatrie ou les soignant.es. Au-delà, les choix de réalisation et de montage m'incombent en collaboration avec mon équipe (assistante à la réalisation, opérateur image, ingénieurs du son, monteurs, productrice).

Cependant le partage de la création avec les protagonistes s'est poursuivi, en mineur certes, pendant les tournages. D'une part, car ils et elles pouvaient proposer des scènes et, *a contrario*, en esquiver d'autres. D'autre part, car ils et elles pouvaient également apporter leur création dans la réalisation. Et plus tard ils et elles ont pu donner leur avis sur des étapes de montage, proposer que telle scène soit gardée ou inversement que telle scène soit enlevée. Autrement dit, à partir du moment où j'entreprends ce film dans une démarche participative, j'ouvre un dialogue avec ses protagonistes qui va se poursuivre, durant toute la fabrication du film, jusqu'à la fin du montage image et dont je ne sais où il va me mener. Je vais immanquablement être dépassée puisque les protagonistes ont un pouvoir !

Étant donné que les choix de réalisation et de montage m'incombent, ceux et celles que j'ai filmé.es, je ne peux pas les nommer '*participant.es'*.

Si je les nomme « fous » et folle alors je les essentialise et je vais à l'encontre de ce mouvement contemporain en psychiatrie qui tente d'œuvrer à la déstigmatisation ; « fous » étant un terme du 19ème siècle, appuyé sur une différence ontologique entre ceux et celles qui le sont et les autres. (après « aliénés », « internés », etc.)

Si je les nomme « malades » alors je les essentialise encore et je les définis par une déficience ou un dysfonctionnement.

« Usagers de la psychiatrie » est la formule officielle mais le film se déroule justement dans l'envers de l'institution psychiatrique. Par conséquent, je ne les nomme ainsi que lorsque mes propos concernent l'institution soignante. Le reste du temps j'utilise cette périphrase que

j’aime bien : « les personnes directement concernées par la psychiatrie ». Formule pas totalement satisfaisante car littéralement, comme « usagers de la psychiatrie », elle pourrait aussi désigner les soignant.es. Mais formule pudique.

Dans le champ du cinéma, si je les nomme « personnages » alors je semble nier qu’ils appartiennent d’abord au réel et que c’est de lui que nous partons. Je préfère les nommer « personnes filmées » tant que je parle du processus de fabrication, et « protagonistes » quand il s’agit du film comme forme achevée.

Cependant, Wilfreed aime parler de sa « folie », et Nicolas de sa « maladie ». Ils m’ont appris la différence entre l’une et l’autre. J’utilise donc le mot « folie » ou « fou » quand il s’agit de la jouissance, de la créativité, de l’énergie impérieuse qu’elle suscite et qui va vers le haut. Et je parle de « maladie mentale » quand j’évoque sa dimension douloureuse et qui s’oriente vers le bas.



HABITÉS EST LE PROLONGEMENT ET LE CONTRECHAMP DES ATELIERS

Habités est à la fois le prolongement et l'inverse des ateliers cinéma que j'ai menés en milieu de soin et que j'ai décrits dans la partie I, c'est-à-dire exactement le contre champ, la portion d'espace qui correspond au point de vue opposé à celui des ateliers.

Le prolongement

Il en est le prolongement dans la mesure où les ateliers ont provoqué ma rencontre avec la maladie mentale et par conséquent m'en ont progressivement enlevé la peur. Ils m'ont conduite à « faire cinéma » avec elle et à côté d'elle. Ils m'ont permis de rencontrer les équipes de soin, qui, on va le voir plus bas, sont déterminantes dans la conception d'*Habités*.
Ces années d'ateliers, ces rencontres, mes trajets pour entrer dans tel ou tel hôpital, mes émotions et ces nombreuses relations que j'ai tissées avec les participant.es, via ma caméra, m'ont initiée.
Initiée…
- à la langue parlée par le soin. J'aimais entendre ces nouveaux mots : décompenser, plafonner, iso (chambre d'isolement), réhab (réhabilitation), abilify, etc.
- aux rythmes, provoqués soit par la maladie elle-même soit par le traitement : des lenteurs qui déplient une marche ou un geste ou une phrase.
- aux silences dans lesquels tombent parfois mes propositions, mes propositions de « bien portante » qui pouvaient paraître dérisoires au regard des épreuves de la maladie.
- à mes peurs et à leur disparition, la peur d'entrer dans l'hôpital à chaque séance. La peur de quoi ? La peur qu'on a construite autour de la folie comme une gangue.
- au rire— nécessaire pour trouver une émotion commune.
- aux barrières des hôpitaux qu'on a érigées entre deux mondes, celui de la raison et celui de la déraison.
- à la souffrance des participant.es.
- à leur jouissance.

Initier signifie recevoir, admettre quelqu'un.e à la connaissance des mystères. Est initié celui qui est entré dans le secret, qui est au courant de certaines pratiques, qui a acquis les premiers éléments d'un art, d'une science, d'une technique, qui en a la connaissance. En effet, par le

processus de filmer moi-même les participant.es, donc de les rencontrer très intimement dans le cadre du viseur, quelque chose m'a été dévoilé. La direction d'un regard, une inflexion du corps, ses torsions, ses raideurs, son rythme… c'est par les corps que je suis entrée dans le secret. Le viseur de la caméra est un espace érotique. Non pas voyeur, mais sensuel. La caméra peut caresser.
Au montage également, je suis entrée dans des strates très intimes de l'autre ; je savais par cœur des extraits de dialogue mais surtout je les savais dans leur rythme, dans leur scansion, dans leur intonation. J'entends par rythme la rencontre entre l'organique, le musical et la sensualité. Au montage et au sortir du montage, on se répète ces extraits, on s'endort avec, c'est comme une chanson. Et on s'en souvient longtemps après.

S'il y a une initiation, alors il y a des mythes. La trace laissée par la psychiatrie institutionnelle en est un, elle-même appuyée sur deux mythes, celui de la clinique Laborde et celui de l'hôpital de Saint-Alban. Il y a aussi des mythes locaux : un.e patient.e peut devenir un mythe de l'Hôpital Édouard Toulouse car il ou elle y a passé sa vie presque entière, ou un.e psychiatre très affirmé.e peut laisser une trace qui confine au héros mythique. En effet, j'ai été initiée à tous ces récits fondateurs.

Andras Zempleni affirme que dans les rites initiatiques, ne peut être initiée qu'une personne « engendrée », « faite », « mise au monde » par un autre initié. Je pourrais dire que Marielle Chevalier, éducatrice spécialisée sur la première période des ateliers, et Marie-Ange Pugliesi, infirmière psychiatrique sur *Les Rêveurs*, ont sûrement incarné ces autres initiées. Elles m'ont regardée travailler, elles ont répondu à toutes mes questions et permis la plupart de mes initiatives.
Les rites d'initiation comportent une mort et une renaissance, marquée par une épreuve pouvant être très douloureuse, signifiant et effectuant la destruction de l'identité ancienne et l'accès à une nouvelle identité. Je suis obligée de reconnaître que dans la période où j'ai commencé ces ateliers, ma vie a été radicalement transformée. J'ai quitté Paris et emménagé à Marseille.
Mais plus globalement je pense que les soignant.es regardaient comment se passait ma rencontre avec l'insensé, si je savais la supporter, voire la contenir. Marielle s'assurait de deux choses. D'une part que je collaborais avec le soin, que la création se faisait en concertation avec les soignant.es. D'autre part, que je pouvais aller au dehors avec eux et elles, là où sont

absents les murs contenants de l'institution, infiniment chargés d'Histoire. En d'autres termes, que l'atelier lui-même assurait une fonction contenante.
Initier signifie enfin « commencer ». Il est vrai, mais je ne le sais pas à l'époque, qu'en commençant ces ateliers en 2006, je propulse un mouvement profond qui me mène jusqu'à la réalisation d'*Habités* (débutée en 2016) … puis encore plus loin, à aujourd'hui, à l'écriture de ce texte (en 2024). Qui sait où ce mouvement se poursuivra après ?

Mais aussi l'inverse des ateliers

Habités est aussi le mouvement inverse de ces ateliers car à la longue, j'ai éprouvé l'envie de quitter le temps et l'espace de l'institution psychiatrique pour connaître ce que les usagers vivent sans elle, loin d'elle, chez eux, en ville, en couple. Mais justement ils ne sont alors plus usagers de la psychiatrie. *Habités* se déroule dans le hors-champ de l'institution, dans la vie au domicile.
La plupart des personnes concernées par la psychiatrie passent le plus clair de leur temps chez elles, en ville. Où elles sont tolérées. En tout cas le jour. (La nuit elles sont davantage exposées, vulnérables, potentielles victimes.) Que vivent les usagers de la psychiatrie en dehors de l'institution, même ambulatoire ? Quelle est la partie de leur monde qui échappait au cadre de l'atelier cinéma ? De quoi leur temps, rarement dédié au travail, est-il rempli ? Quelles sont les motivations de leurs déplacements ? Qui, quoi et comment aiment-ils ? Que font-ils ? Quelle est cette réalité de la folie quand elle n'est pas l'objet du soin ?

Pour fabriquer *Habités*, il s'agissait de quitter le discours qui relie patient.es et soignant.es. Imaginer qu'en dehors de l'institution j'entendrais des paroles qui ne peuvent se faire jour dans le cadre thérapeutique. Et imaginer qu'en échappant aux discours qu'ont les soignant.es sur les patient.es, je verrais autrement ces dernier.es. Il s'agissait donc d'échapper aux regards. Ne plus regarder les patient.es par le biais de l'institution. Quitter la façon dont les un.es parlent des autres, les patient.es des soignant.es, les soignant.es des patient.es, les soignant.es des soignant.es. Il s'agissait de renverser le paradigme qui assigne les places, sans lesquelles patient.es et soignant.es ne peuvent coopérer ; mais dans lesquelles patient.es et soignant.es se trouvent parfois coincé.es.

Faire *Habités* a consisté à ouvrir un autre espace et un autre temps que celui des ateliers, afin de découvrir et documenter la façon dont les personnes concernées par la psychiatrie habitent le monde en dehors des murs de l'institution. Et dans cet état nommé *«* stabilisation *»* qui est le plus courant. C'est cette matière, informe à ce stade, qui constituera la forme : l'envie diffuse de faire un film dans le paysage de la folie mais sans la crise et sans le délire. Et sur la question de l'habiter.

ORIGINE

Le désir d'une équipe soignante

Dans le courant de l'année 2014, à plusieurs reprises, Marielle Chevalier, l'éducatrice spécialisée en psychiatrie du Pavillon 10 et qui, par la suite, a intégré le CMP Belle de mai, me dit la nécessité d'un film sur son travail et celui de son équipe : l'accès à et le maintien dans le logement pour les usagers de la psychiatrie. Elle est consciente que son équipe fait un travail particulièrement précieux, rare et nouveau, depuis les années 2009-2010. Elle m'explique des situations, m'amène en VAD (Visite à domicile), me raconte des anecdotes sur la façon dont certain.es patient.es habitent leur logement.

En effet, le dispositif Inter Médiation Locative vient d'être mis en place en partenariat avec les bailleurs et avec le soutien de la Politique de la ville. Ce dispositif permet de développer, à partir du parc privé, une offre locative nouvelle destinée à accueillir des ménages souffrant de troubles psychiques et déjà suivis par les services de l'hôpital Édouard Toulouse. Ce dispositif leur permet d'accéder à un logement autonome comme locataires ou sous-locataires et de manière stable. L'équipe du CMP, composée de psychiatre, psychologues, infirmier.es et travailleur.es sociaux accompagne les personnes concernées.

Cette interface est proche de « Un chez soi d'abord », plus connu car d'envergure nationale et internationale, qui, lui-même est inspiré de dispositifs développés en Amérique du Nord. La différence est que « Un chez soi d'abord » peut accueillir des personnes qui parfois viennent directement de la rue, alors que Inter Médiation Locative n'accueille que des personnes déjà suivies par les services de soin de l'hôpital.

Dans ce travail, Marielle et son équipe rencontrent quotidiennement des obstacles majeurs : d'abord le manque d'appartements mis à disposition par les bailleurs, en partie car ceux-ci,

peu formés aux réalités de la maladie mentale, montrent des réticences. Ensuite les difficultés entre les usagers de la psychiatrie et le voisinage.

Face à l'énorme énergie que ce travail demande et convaincus qu'ils constituent une équipe de héros du quotidien, ils appellent un film de leur vœu, qui rendrait compte de leur héroïsme et du caractère innovant de leur mission. Ce film montrerait que la psychiatrie, contrairement à ce qu'on croit, ne consiste pas seulement à hospitaliser-soigner. Il montrerait au contraire que quotidiennement leur travail consiste en commissions où ils doivent défendre tel ou tel ménage pour entrer dans tel ou tel logement, capté par des bailleurs ; en visite à domicile où ils doivent aider les usagers à acheter et monter le frigo, puis expliquer au voisinage les raisons pour lesquelles leur voisin déplace parfois ses meubles toute la nuit. Ou bien, face à la pénurie grandissante de logements, peut-être espéraient-elles que le film serait un appel, en direction des bailleurs ou des collectivités pour que s'ouvre la porte de nouveaux logements?

On ne peut nier la dimension titanesque de leur travail, en effet ! qui consiste à accompagner les usagers de la psychiatrie vers la Cité… qui n'en veut pas. Travail de Titans qui consiste à prendre à rebours le chemin qui, pendant des siècles, a conduit les usagers de la psychiatrie vers des hôpitaux situés loin des centres-villes et pour des hospitalisations longues, voire infinies.

Enfin, ces équipes soignantes avaient peut-être l'intuition de leur monde menacé, en raison de l'appauvrissement progressif de la psychiatrie. Dans cet hôpital, on ferme certains services, certains secteurs. Il dysfonctionne, manque de membres dans les équipes, et de médecins compétents. Se doutaient-elles que leur point fort c'est « l'aller vers » : vers le logement — l'accès au et le maintien dans le logement— et que c'était ce qui caractérise leur secteur ?

Ce n'est pas le film que je vais faire. Et pourtant, c'est bien là la source de son désir, son starter. Au final, le film que j'ai réalisé n'est ni un film sur leur travail, ni un film sur le logement mais ce désir a servi de source d'inspiration, au point de donner au film son titre de travail, pendant cinq ans, *Toit et moi*.

Le film est-il à la hauteur de leurs désirs ? explicites, implicites ? En tout cas il a cheminé dans une autre direction.

La mise à l'eau du projet

À l'égard de la maladie mentale, comme sujet possible pour un film, j'étais dans une sorte de béance. Une ouverture sans forme, sans sujet, sans objet. Dix ans de connaissance, de sensibilité, de sensations, d'ouverture, d'émotions, de rencontres, de récits, d'images, de regards, de visages, de corps, de rythmes de paroles, de voix. Dix ans d'ateliers cinéma en milieu de soin. Et je ne savais rien en faire !
N'est-ce pas fréquent qu'un projet démarre dans cet état de béance, un peu douloureux ?

« La volonté de forme n'est pas une pulsion privée de sens, mais elle n'est pas non plus dirigée sur une forme à l'état nu, forme à laquelle il s'agirait de donner corps, ensuite, dans une matière déterminée. (…) C'est se méprendre sur l'être de la forme que de l'assimiler à une portion d'étendue, à un contour ou à une figure, obtenus par la délimitation d'une surface ou d'un volume. (…) [L]a forme esthétique-artistique est le lieu de la rencontre d'*elle-même* et de l'espace qu'elle instaure à l'avant de soi, pour s'y produire en soi plus avant. Elle est l'ouverture de l'espace. Elle l'habite et il la hante. (…)
Il s'agit bien d'une impossible condition d'être. À vrai dire la forme n'est pas. En ce sens d'abord que, comme œuvre, dont elle est l'anticipation, elle n'est pas « produit », « forme qui est », mais en premier lieu « genèse », « forme qui devient ».»[59]

La théorie de Maldiney concerne avant tout les arts plastiques, l'ouverture dans l'espace dont il parle est celle offerte par la toile ou le volume mais je peux me l'approprier telle quelle et la transposer dans le champ du cinéma.
Je ne suis pas partie d'une idée de la forme, ni d'une intention d'objet mais d'une ouverture. Celle-ci est provoquée d'une part par mon initiation à la maladie mentale et d'autre part par le désir de cette équipe de soin. Je n'ai pas eu d'idée précise de ce que j'allais dire, j'ai éprouvé que toute ma connaissance, mon expérience, ces rencontres, ces images et sons déposés en moi, étaient trop volumineux à l'intérieur et méritaient de sortir, de trouver une forme qui irait à la rencontre de l'espace et de *s'y produire*.

[59] Henri Maldiney, *op.cit*., p. 14 & 15.

« [L'] art commence toujours dans la perte et la perdition, perte de toute la prose du monde, errance dans l'incoordonné »[60]. Transposer cette phrase au documentaire exige un bel effort car on pourrait penser que l'objet du documentaire c'est justement toute la prose du monde. Peut-être est-ce cela la difficulté du processus de création d'un documentaire : ce double mouvement qui consiste, dans le même temps, à perdre (ou dépasser ou transcender) la prose du monde tout en s'appuyant sur elle ? La perdre car elle est infinie, informe, mange le geste de l'artiste et lui colle aux bottes ; mais s'appuyer sur elle car c'est bien du réel que l'on part et il faut lui laisser une faille pour qu'il surgisse dans le film.

Un déjeuner avec Franck Lescroel, chargé de mission Atelier Santé Ville, Santé mentale pour la politique de la ville à la Métropole Aix Marseille Provence, me confirme très vite qu'un film trouverait du soutien auprès de ses services et ceux de l'Agence Régionale de Santé. Franck accompagnera et soutiendra le projet durant les 7 années de sa fabrication-diffusion.

L'origine d'un film est importante car je crois que le chemin qui mène au film *est* le film, au sens où le chemin se lit dans le film. Le chemin emprunté par l'auteur.rice pour arriver à lui marque l'ADN du film, de manière indélébile.

Paul Klee le dirait ainsi : « La genèse en tant que mouvement formel est l'essentiel de l'œuvre. La création vit en tant que genèse sous la surface visible de l'œuvre »[61]. Jacques Rivette le dirait autrement : « C'est toujours la méthode avec laquelle on tourne un film qui est le vrai sujet. »[62] Son chemin de production est particulièrement marquant.

En l'occurrence, *Habités* est un film très bien produit car cumulant deux types de financements, celui du cinéma et celui du soin. Le financement du soin incombe à dis-FORMES qui s'en charge, dès 2015, s'appuyant sur les années d'atelier cinéma que les institutions ont fini par repérer. Le financement du cinéma incombe à la maison de production, Les films du Carry, entrée en co-production plus tard, à partir de 2018. Pour obtenir les financements du monde du soin (Politique de la ville, Fondation de France, Agence régionale de santé, Conservatoire de l'égalité des chances) le projet doit avoir une dimension participative de la part des usagers.

---

[60] Henri Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu, "L'abstraction créatrice", "Kandinsky",* p. 179.

[61] Paul Klee, cité par Henri Maldiney dans *Penser l'Art-thérapie*, p. 365 à 379.

[62] Cité par François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Éditions De Boeck, 2002, p. 130.

Cela tombe bien car c'est dans cet état d'esprit que je veux travailler. Je défends depuis 10 ans une réalisation documentaire qui associe les personnes filmées au processus de fabrication. C'est ainsi que j'ai réalisé *L'écume des mères* (2008, long-métrage documentaire, produit par les Films du Tambour de Soie, diffusé par Documentaire sur Grand écran) et *Seconde ville* (installation audiovisuelle, 2013, produite et diffusée par Marseille Capitale Européenne de la culture).

La dimension participative de mes films répond d'une part à une recherche éthique et esthétique et d'autre part facilite l'obtention de financements. Depuis que j'ai fondé dis-FORMES, j'emprunte ce chemin de production qui est, certes une source de liberté dans la mesure où il me permet de prendre part en tant que productrice au montage financier avec les producteurs délégués-SARL qui produisent mes films et de me faire entendre dans le dialogue de la production. Mais c'est aussi une contrainte qui m'oblige à contorsionner mes films afin qu'ils aient une dimension participative.

Un film, c'est une ouverture, à un moment donné, dans un milieu donné. Quelques années après, c'est trop tard. Cette ouverture est une synchronisation entre le ou la réalisateur.ice et le monde réel ; tout l'enjeu de la faisabilité d'un film documentaire est de trouver le moment et le chemin qui vont donner accès à cette saillie du réel constituée en sujet de film. En l'occurrence c'est l'habiter des personnes psychotiques. Cette synchronie se fait grâce à un jeu de hasards, de rencontres, de désirs ; parfois il faut la forcer un peu, parfois le monde s'ouvre de lui-même. En l'occurrence les équipes de soin concernées ont provoqué cette synchronie.

Ma démarche première consiste à initier un monde, un petit monde à la taille de l'atelier d'écriture que je vais mettre en place, peuplé par ces quelques participant.es. Je ne crois pas que ceux et celles-là soient *a priori* représentatifs de la question (celle de la folie en ville). Disons qu'ils constituent l'observatoire à partir duquel je vais la comprendre et qu'à travers nos échanges, nous construirons une réalité de cette question.

C'est par l'atelier d'écriture que je ré-initie un monde en soi où s'élabore « non pas la réalité, mais la réalité filmable »[63] comme l'écrit Jean-Louis Comolli. Cette réalité filmable est la réalité telle que les protagonistes me la livrent. Elle n'est pas prise sur le vif, elle est le fruit

---

[63] « À cette logique de l'évidence, Jean-Louis Comolli ne cessera d'opposer le fait et le sens filmiques comme mise en scène et « transformation de la réalité en réalité filmable. » », *L'épreuve du Réel à l'écran*, François Niney, Éditions de Boeck Université 2002, p. 119.

d’un double travail : le travail de tamis élaboré par leurs récits et le travail de tamis que j’élabore de mon côté, à leur écoute.

L’ATELIER D’ÉCRITURE

La dimension participative

Pour engager la phase d’écriture, je mets en place un atelier avec les personnes directement concernées par la psychiatrie et des soignant.es. Ceci d’une part car les usagers de la psychiatrie sont évidemment les mieux placés pour dire ce que représente leur logement ; c’est eux qui sont porteurs des récits de l’habiter. D’autre part, le désir du film et la caméra donnent toujours un peu de pouvoir à celui qui la tient. Et je crains que la maladie accentue leur vulnérabilité, leur fatigue, leur perte de lucidité et les mette à ma merci. Je souhaite donc qu’ils ou elles aient ou acquièrent la possibilité de contrer ce pouvoir. Cela implique de se donner du temps.
Le temps qu’ils ou elles comprennent les enjeux de la mise en scène.
Le temps qu’ils ou elles jouent avec la maîtrise de leur image.
Le temps qu’ils ou elles expriment ce qu’ils veulent dire à travers ce film.
Le temps qu’ils ou elles entrent en narration avec leur propre vie.
Je ne veux rien *leur prendre*. On dit que la caméra vole l’âme de la personne filmée. Voler ici non, car on se fait face. Est-ce qu’un film documentaire prend quelque chose à la personne filmée ? Je crois qu’il transforme, il prend mais rend. Il y a un contre-don : c’est le personnage. Et le personnage ça vous réduit certes, mais ça vous ramasse, ça vous recentre, ça vous donne un corps et un visage. Et peut-être que tout cela, en paysage psychiatrique, c’est beaucoup.
Denis Gheerbrant est un cinéaste de la relation à l’autre.

> **Denis Gheerbrant** : « Le mot personnage prend tout son sens une fois que le sujet est en deux dimensions, c'est-à-dire une fois qu'il est filmé. C'est donc toi qui en fais un personnage dans ta construction du film, puisque lorsque tu le filmes, tu l'inclus dans la continuité en réfléchissant à la place qu'il va prendre, la couleur qu'il va amener, les

> propos qui vont résonner avec d'autres. En ces termes-là, il s'agit donc de personnage.
>
> On peut parler de personnage lorsqu'il y a récit. Tu cherches en réalité déjà le personnage dans la personne lorsque tu la rencontres, pour aller chercher le récit qui lui est propre et l'entendre au sein du récit global de ton film. »[64]

J'avais en tête le film de Diane Sara Bouzgarrou, *Je ne me souviens de rien*, et je voulais que la phase de tournage s'effectue en pleine conscience de la part des personnes que j'allais filmer.

Le film de Diane Sara est, de bout en bout, (59 min) une crise maniaque qu'elle a traversée mais celle-ci est amortie, mise à distance, par un récit qu'elle fabrique au montage, rétroactivement. Cette crise s'est traduite par une compulsion à filmer tout son quotidien, se mettant à nu, au sens figuré car elle se montre sans retenue, mais à nu également au sens propre. J'avais notamment gardé en souvenir une très belle scène en voiture où Diane Sara se filme torse nu, les mains de son compagnon caressant ses seins, Thomas Jenkoe (qui est aussi producteur du film). Ces images me faisaient sentir que son état maniaque n'exclut pas le désir et qu'il peut être partagé amoureusement ; découverte qui m'a troublée. Son état maniaque la met en impudeur et c'est par le montage qu'elle retrouve sa pudeur. En effet, avec Agnès Bruckert, sa monteuse, elle construisent un récit en utilisant le *split-screen* : sur une partie de l'écran défile des scènes filmées pendant la crise ; sur l'autre partie de l'écran elle écrit des remarques, pensées, idées, émotions, suscitées par le visionnage des images quatre ans après, stabilisée. Ce travail rétroactif fait d'elle la première spectatrice de ces images et nous les livre, travaillées, reprises, intégrées par elle. Si elle ne se souvient de rien, c'est bien qu'elle s'est filmée *quasi* à son insu.

> **Diane Sara Bouzgarrou : «** En plus, j'avais vraiment la chance des rushs bruts qui n'étaient pas des reconstitutions, contrairement à *Lame de fond* où Perrine Michel reconstitue du fait de l'absence de matière. C'était un peu différent me concernant car la maladie était vraiment à l'œuvre. Je pense m'être un peu fait violence pour ne pas avoir trop peur d'avoir honte de ce

---

64 Cet échange est extrait d'un entretien que j'ai réalisé avec Denis Gheerbrant, le 23 juin 2021. La première partie est accessible ici : https://vimeo.com/manage/videos/1010143236/799fa09e00, la deuxième : https://vimeo.com/manage/videos/1010144882/20dc01b46e

> film, pour au contraire reconquérir à la fois une pudeur et une sorte d'honneur, de dignité, qui avait été totalement absents de cet épisode maniaque, puisque le principe de la manie est de s'exposer et d'être extrêmement extraverti. On se sent donc humilié, d'où le désir de la reconquête de cette pudeur et de cette dignité qui m'avaient manquées à l'époque, et qui fondait ainsi l'enjeu de mon projet. »[65]

Je pense que la dimension participative est une façon de me prémunir et de les prémunir (les personnes filmées) de l'impudeur accidentelle qui pourrait surgir en raison de leur maladie mentale. Si nous fabriquons le film ensemble, alors ils et elle seront toujours conscient.es des risques pris à l'image.

Aller à l'atelier tous les mardis après-midi

Le sujet de départ est bien le logement, la vie en ville. Il s'agit du logement compris comme un refuge, un abri. Le logement comme extension du soin en ville. Il peut s'y faire du soin (et pas seulement du réentraînement aux habilités sociales), notamment à travers les Visites À Domicile (VAD) : le logement et ses façons particulières d'y accéder, quand on est pris en charge par l'institution psychiatrique ; le logement et ses façons particulières de l'habiter en raison de la maladie mentale.

Pendant la première période (deux ans et demi), toutes les semaines ou presque, nous nous asseyons autour d'une table. J'ai d'abord adressé cette proposition d'atelier d'écriture à des soignantes de deux CMP impliqués dans la conception du film, le CMP Belle de mai et le CMP Pressensé ; relais ambulatoires en ville du Centre Hospitalier Édouard Toulouse. Les équipes ont missionné Marianne Jannez, infirmière, pour le premier et Virginie Lehmann, éducatrice spécialisée, pour le second. Marianne et Virginie, avec le soutien de leurs équipes respectives, sont chargées d'inviter des usagers à venir participer à l'atelier. Ce qu'elles font.
Venant du CMP Belle de mai, Marianne accompagne Nicolas Thébault et Kadidja Belhaj.
Venant du CMP Pressensé, Virginie accompagne Wilfreed Obame et Roger Divia.
J'ai précisé que les usagers sollicités par les soignant.es doivent disposer de deux qualités :

---

[65] Entretien réalisé avec Diane Sara Bouzgarrou, le 8 juin 2021, (l'entretien intégral est en annexe).

- être sensibles à la question du logement, être en train de vivre une ou des situations problématiques liées à ce sujet. Ceci car je sais bien que le documentaire que j'ai envie de faire naît de la dramaturgie du présent et ne veut pas être un film de témoignages après coup. Même si le cinéma que je pratique n'est pas du cinéma direct, puisqu'il fait appel à la reconstitution, à l'entretien, à la mise en scène, pour autant il a besoin que quelque chose *ait lieu* dans le réel.
- avoir de la créativité. Ceci car la dimension participative du projet va nourrir et faire appel à leur besoin créatif, que ce soit pour inventer des scènes, s'inventer soi-même comme personnage, amener le film ailleurs que dans sa dimension proprement réaliste.

Au final, participent à cet atelier environ douze usager.es de la psychiatrie et sept soignant.es. Il est guidé par l'assistante à la réalisation Aurore Plaussu et moi-même. Il n'a pas lieu dans les structures de soin concernées mais dans le lieu d'art contemporain. La Compagnie, située dans la même rue que l'une d'entre elles, rue Pressensé. La Compagnie se définit comme un tiers lieu et conçoit l'art comme une ouverture sur le quartier, en l'occurrence Belsunce. La Compagnie accueille l'atelier très volontiers et très généreusement pendant quatre ans. C'est très important pour moi que l'on quitte les murs de l'institution, si chargés d'histoire, d'assignations et que l'on s'installe dans un lieu artistique, car c'est bien de ça qu'il s'agit ; un objet artistique à construire ensemble.

Petit à petit, sept personnes s'inscrivent sur la durée :
- Nicolas habite dans un appartement à son nom, via Inter Médiation Locative, où il vit seul. Il n'a raté aucune séance d'atelier sauf peut-être quand son emploi du temps d'étudiant en philosophie à l'université (Aix Marseille Université) l'empêchait de venir. Mais il est d'une assiduité particulièrement fiable. Il a toujours un sac en bandoulière qu'il porte très bas. Boit du café tout le long de la séance même quand il est froid. Souvent en avance par peur d'être en retard. Obsédé par les horaires.

- Wilfreed habite le foyer Le Marabout. Il vient au début, pendant six mois puis cesse. Je sais que si je veux garder le lien avec lui je dois aller au Marabout, c'est un pacte implicite entre lui et moi. Ce que je fais, souvent avec Aurore, parfois seule. C'est une sorte de repérages longs, sur trois ans qui me permet de rencontrer les résident.es du Marabout. Et c'est ce qu'il faut car le projet de Wilfreed c'est que je le filme au Marabout. Ce foyer est un ancien squat

ouvert par un psychiatre de rue, Vincent Girard, puis légalisé et porté par l'association Habitat Alternatif Social. Situé dans le centre-ville, il accueille des SDF ou ex-SDF souffrant de troubles psychiques. Treize chambres, une équipe de soignant.es de 9h à 17h. Un veilleur de nuit de 19h jusqu'au matin. Un lieu qui m'intéresse beaucoup. Par ailleurs, Wilfreed relève du dispositif « Un chez soi d'abord » qui place l'accès au logement comme pierre angulaire du soin psychique. Wilfreed est souvent en retard, partant avant la fin. Je lui donne un carnet et des livres pour encourager son écriture.

- Roger vit seul, il relève du dispositif Inter Médiation Locative. Jean, qui est SDF, loge chez lui. Roger vient nous voir tout le temps au bureau entre deux séances d'atelier. J'ai avec lui, ainsi qu'avec Wilfreed, une relation traversée par l'argent. Il m'en demande, je lui en prête, il compte, recompte, me dit ce qu'il a acheté avec, fait la liste de ce qu'il doit encore acheter, me rembourse toujours. Et m'en ré-emprunte immédiatement. Je ne lui demande pas. Mais dès qu'il me voit, la fois suivante, avant de me dire bonjour, me dit combien il me doit. Et tant qu'il m'en doit, je me dis qu'on est reliés. Comme je pense que la façon dont l'argent circule dans une relation est emblématique de la relation elle-même, j'en déduis que j'ai avec Roger une relation où quelque chose circule bien, même si, comme tout le monde je le comprends mal, vu qu'il est privé de dents mais ça ne doit pas être la seule raison. J'aime beaucoup ne pas tout comprendre. J'aime beaucoup que ma pensée et ma raison soient obligées de se débrancher au bénéfice de l'affectif et d'émotions essentielles : la peur de vivre seul, le besoin de s'acheter à manger, le besoin d'une femme. Avec le temps j'apprendrai à comprendre sa langue.

- Kadidja habite à l'Armée du Salut où elle a un studio et est nourrie. Elle ne vient presque jamais seule. Il faut qu'un ou une soignant.e l'accompagne. Elle ne dit presque rien. Somnole parfois. Et ne raconte qu'une histoire : la période, peut-être une année, où elle a habité dans la « pièce chaude », c'est-à-dire une courette, entre un immeuble et une école maternelle, donnant accès à un local à poubelles fermé, avec une arrivée d'eau, dans lequel elle avait trouvé refuge et dans lequel elle a déployé un « habiter » : installant un clic-clac, nettoyant les feuilles mortes, la poussière et les crottes de rat, s'installant au soleil, lavant son linge, etc. Jusqu'au jour où elle en a été chassée-sauvée par le secours populaire et l'équipe MARSS ((Mouvement et Action pour le Rétablissement Sanitaire et Social). Elle raconte qu'elle est arrivée là, suite au suicide de sa mère, avec qui elle habitait, deux rues plus loin. Après sa

défenestration sur un coup de tête, elle quitte l'appartement, marche 100m et s'installe dans la « pièce chaude ».

Roger et Kadidja sont deux personnes qui m'intéressent moins, sûrement car leur folie me parait moins riche. Ce sont des folies liées à la précarité dans lesquelles je me reconnais moins. Je me bagarre avec mon ambivalence. D'un côté je suis consciente qu'iels apportent au film beaucoup d'altérité (car ils me sont plus étrangers que Wilfreed ou Nicolas que je peux aborder avec toute ma raison, ma rationalité, le langage, le verbal, ma culture, l'actualité…) et c'est très bien. Kadidja parle très peu, Roger se comprend difficilement. Si bien qu'avec eux deux, nous allons contourner assez vite le niveau verbal.
Je demande à Roger de raconter sa vie. Il est porteur d'un savoir et j'y cherche mon inspiration. Il fait la liste de tous les rôles qu'il a joués, gentleman-cambrioleur, voleur, casseur, braqueur… jusqu'à ce qu'il arrive dans une maison de redressement pour délinquants et qu'il soit mis en apprentissage : « patates, blé, maïs, orge, poules, gavage des oies, échafaudages, maison, bâtisses à refaire, dallage, IPM, planchers, carrelage… ».
Bien plus tard, il est hospitalisé en psychiatrie et reçoit un traitement chimique très lourd, dont des électrochocs. Roger correspond parfaitement au type de jeune qui, dans les années soixante, souffrait de troubles psychiques mais était considéré par la société comme un délinquant (ce qu'il est). Avant d'être soigné, il est ré-éduqué. Il incarne cette confusion que la société fait souvent entre ceux qui demandent à être soignés et ceux qui demandent à être emprisonnés.
Face à Roger, pour trouver mon inspiration, qui peine à advenir, je re-visionne *Accatone* de Pier Paolo Pasolini ou *L'enfance nue* de Maurice Pialat. Je cherche du côté de ces figures d'adolescents délinquants chargés d'une époque. Je lis et relis *Graine de Crapule* de Fernand Deligny, qu'il écrit, à l'époque où il accueille de jeunes délinquants, et qui exprime de plusieurs manières cette confusion que fait la société entre délinquance et souffrance psychique.

« N'oublie jamais de regarder si celui qui refuse de marcher n'a pas un clou dans sa chaussure.»[66]

[66] *Ibid* p. 34.

« Tu reconnaîtras ceux qui ont été élevés par une femme, ceux qui l'ont été par des vieux, ceux qui ont grandi dans un orphelinat et ceux qui ont tété les remparts. »[67]

« Soignons les délinquants et punissons les tuberculeux. Nous verrons se raréfier les uns et se multiplier les autres. »[68]

Le quasi-mutisme de Kadidja, m'oblige à aller très vite en repérages dans la « pièce chaude ». C'est par l'immersion dans le lieu qu'elle procède à son écriture.

D'un autre côté, cette altérité trouve vite sa limite car Kadidja et Roger sont des personnes d'un bloc, qui dévoilent moins la profondeur et les méandres de la folie. Un jour, je m'en ouvre aux soignantes et sollicite une réunion. J'envisage de les écarter du film. Les soignantes m'encouragent à insister arguant qu'elles trouvent Kadidja et Roger émouvants. Oui mais est-ce que cela va suffire ? Je me pose des questions de cohérence du film, pas les soignantes évidemment. En même temps, je sens intuitivement que des personnes au premier degré peuvent m'obliger à trouver un autre chemin de rencontre, plus simple. Je prends un risque et je les garde donc parmi les personnes filmées.

Qu'est-ce qu'un bon protagoniste documentaire ? Ou plus exactement, comment le film le fabrique-t-il ? Qu'est-ce qui fait qu'on écoute quelqu'un à l'écran ? Qu'est-ce qui fait qu'un protagoniste s'impose à l'image ? Claire Atherton, la monteuse de mes films précédents, disait qu'un bon protagoniste était une personne centrée. C'est un point de vue de monteuse, sur les rushs, c'est-à-dire de réception et non de fabrication. Quand on montait *Filles de nos mères,* Claire ne trouvait pas que ma cousine Delphine et ma mère étaient de bons protagonistes. Delphine car elle auto-interprétait ses propres paroles, elle relevait la dimension métaphorique de ses propres gestes et expliquait ce qu'ils représentaient. Et au fond, cette interprétation, c'est au spectateur de la faire. Ma mère, car elle parle à côté de ses émotions, ce n'est pas qu'elle soit coupée de ses émotions, c'est qu'elle les théorise immédiatement, avec un peu de surplomb sur elle-même. Elle est un peu congruente. Et ceci aussi empêche le spectateur de recevoir directement les émotions, elles sont neutralisées.

---

[67] Fernand Deligny, *Graine de Crapule*, Éditions V. Michon, 1945, p. 22.

[68] *Ibid* p. 51.

Michèle Soulignac, la productrice d'*Habités*, pendant toute la phase d'écriture et au vu des rushs de repérages, défend la présence de Roger car il la fait rire. Elle est très sensible à la relation organique qu'il appelle et déclenche avec les autres. Une relation ludique, franche. Le type de protagoniste qu'on voit peu à l'écran. Une «tronche». Michèle, qui défend un cinéma de l'émotion plus que de l'idée, en fait une question politique : donner de la place à ceux et celles qu'on voit peu à l'écran, lutter contre l'uniformisation des catégories représentées au cinéma. Je sens que Roger a un potentiel de personnage burlesque. À moi de le travailler.

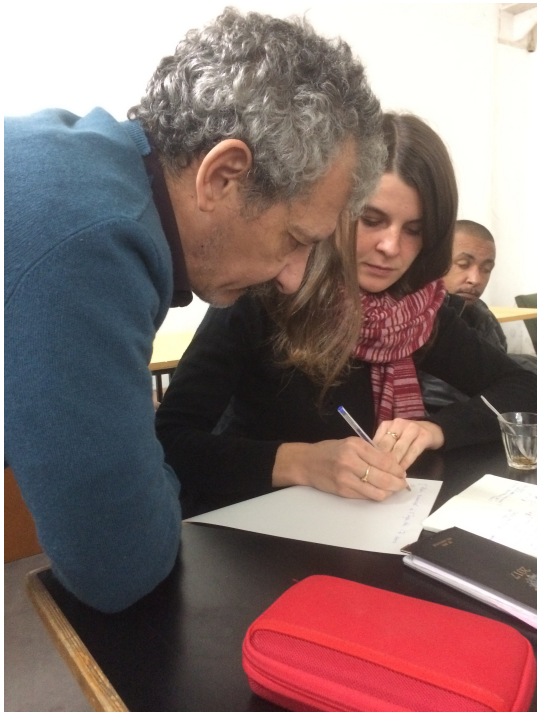
Puis les soignantes :

- Marianne Jannez, infirmière, propriétaire d'un appartement dans le 6ème à Marseille. J'écris cette phrase en me demandant si Marianne l'a dit dans l'atelier à un moment ? Mais sinon comment la caractériser ? Les soignant.es maîtrisent ce qu'ils ou elles disent en atelier. Étrange ce phénomène qui veut que des usager.es, on sache tout et des soignant.es, peu de chose.

- Virginie Lehmann qui arrivait depuis le CMP à 50 m, souvent en retard. Volontairement en retard. D'abord car débordée. Mais aussi car désireuse que les usager.es qui viennent de son secteur se débrouillent pour tricoter avec moi une relation sans elle. Et elle avait raison.

C'est ici que s'élabore le rêve du film. On l'écrit ensemble. En tout cas je l'écris avec eux, à partir d'eux. Je pense qu'ils ont l'impression de faire un vrai travail, de m'être utile, de me donner quelque chose. Pour l'instant je dirais que le don n'est que dans ce sens, de eux et elles vers moi.

Aurore assume la fonction scribe. Elle passe toutes les séances à prendre des notes tout en participant aux discussions. J'écris peu pendant les séances ou peu, tant je suis entièrement absorbée par la nécessité d'entrer en relation et parler… parler… comprendre, ressentir, chercher du récit, chercher des images, chercher des scènes, chercher des fils dramaturgiques… jusqu'à épuisement.



Roger, qui est *quasi* analphabète, s'assure qu'Aurore Plaussu transcrit bien les éléments de sa vie.

Une petite constellation s'agrège

Jean Oury et Marie Depussé développent les 3 fonctions qui composent l'acte d'écriture : les fonctions du musement, du scribe, et de l'interprétant. Une triadicité. Le musement c'est la « continuité du penser » des participant.es, le scribe c'est le travail que fait Aurore en mettant du discontinu dans le continu, prenant des notes inlassablement, et moi qui interprète au fur et à mesure pour entrer en relation. Je ne peux le faire que parce que la fonction scribe est assumée par quelqu'un d'autre que moi. Ce que ces trois fonctions opèrent c'est de l'écriture : la transformation du penser continu (le ronronnement intérieur) en discontinu. C'est ça l'écriture au sens clinique. C'est ça que produit l'atelier, chez les quatre. C'est un espace transitionnel externalisé. Nous formons un petit monde.

L'atelier se déroule en groupe ; le projet de film crée ainsi un espace social où les participant.es se rencontrent. Ou disons, se croisent. Ils et elle n'ont pas grand-chose en commun à part la maladie et ils et elle n'ont pas très envie de la regarder en l'autre. Le miroir que cela leur tend n'est pas facilement aimable. Il y a de grosses différences d'âge et des manières très différentes de vivre la maladie. Même de la nommer. C'est donc beaucoup à moi et à Aurore qu'ils parlent et non pas entre eux.

Bon an mal an, cela finit par constituer un groupe.

Pendant deux ans et demi (de septembre 2016 à mars 2019) l'atelier est dédié à l'écriture. Puis pendant la période des tournages, soit pendant un an et demi (de mars 2019 à septembre 2020), il restera ouvert comme lieu de coordination. C'est là que nous nous retrouverons entre deux cessions de tournage pour se donner des nouvelles et envisager ensemble de nouvelles scènes. Cet atelier est donc la maison du film pendant toute sa conception-fabrication.

Je pense que l'atelier est l'espace qui leur rend le monde habitable. Or, pour Cynthia Fleury, ce qui rend habitable le monde c'est précisément l'éthique du *care*. L'atelier est un pourvoyeur de soin, au sens où se développe l'attention à la personne dans sa globalité, l'empathie, la capacité à se mettre à la place de l'autre (il m'est arrivé de jouer le rôle de Roger pour lui montrer comment jouer sur la scène du théâtre) et l'abolition des hiérarchies entre soignant.es et soigné.es.

Le processus de l'atelier

Je souhaite toujours garder la scène comme unité de récit. Je veux qu'ils et elle me racontent des moments. Ma proposition est la suivante : raconter un souvenir, une scène inventée ou un rêve, relatifs à leur habiter dans la ville, dans leur quartier, dans leur logement. Ceci car je souhaite me décoller du niveau factuel, solliciter leurs émotions et surtout éviter l'injonction à la vérité. Qu'ils ou elles aient le loisir et la liberté d'inventer, de mentir, de se rêver autres. Qu'ils ou elles aient le droit à la fiction, même dans le récit de leur vie. Dieu sait si moi-même j'éprouve le besoin de me ré-inventer régulièrement. Pourquoi un film aurait-il pour mission de nous figer ? S'il leur permet de se projeter, en se « fictionnant » dans telle ou telle image d'eux-mêmes, le film n'en sera pas moins « vrai ». L'écriture est l'espace où chacun.e apprend à se mettre en scène en conscience.

Si mon cinéma a quelque chose à voir avec le cinéma-vérité des années 60, c'est avec sa définition la plus nuancée. Je m'appuie sur un texte de Séverine Graff[69] : « Dans son

---

[69] Séverine Graff, *«Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?, Décadrages*, no 18, 10 avril 2011, p. 32–46.

acception initiale, il se caractérise par un désir de capter directement le réel et d'en transmettre la vérité. » Mais elle ajoute : « Le cinéma vérité sera au cinéma, de façon plus durable, une manière de se poser le problème du réel, voire de tenter d'y agir par le cinéma en discutant, au sein du film, de la capacité du medium à saisir ou à provoquer l'émergence de la « vérité » intime des personnes filmées ».[70] À partir du moment où l'on met une caméra dans un milieu, on le perturbe. Les tenants du cinéma-vérité dans les années 30 ou 60, le reconnaissaient déjà.

C'est bien la vérité définie ainsi qui m'intéresse et la mise en scène de soi ne l'altère pas , au contraire elle la favorise. La mise en scène de soi, je la trouve passionnante car elle dit quelque chose de la vérité de chacun.e. Comment ne pas tenir compte de la mise en scène de soi à l'heure des réseaux sociaux qui nous invitent à y travailler personnellement ? Peut-on encore penser qu'on filme quelqu'un sur le vif ? Ce qu'un film peut proposer, c'est que cette mise en scène de soi se réalise à deux, à trois, à quatre, avec le ou la réalisateur.ice et l'équipe technique, et dans un incessant dialogue, plus ou moins confus.

Il nous faut un objet commun : c'est Marseille. Nous commençons donc à l'échelle de la ville.
J'arrive avec des questions susceptibles d'entraîner des récits :
Quels trajets chacun fais-tu dans ton quartier ? dans la ville Marseille ? quels voisins, quelles rencontres ?
Quels endroits aimes-tu ? quels endroits évites-tu ?
Comment vis-tu dans ton quartier ? sors-tu un peu, beaucoup ?
Quels sont les seuils ?
Comment vois-tu ton logement ? Quels détails te servent de repères, de rituels ? Quelles sensations ponctuent ton temps et ton espace ?
Quels sont les lieux où tu as habité dans le passé ? Comment les as-tu habités, avec qui, pour y faire quoi ? Pour y vivre quoi ?
Décris-moi ce qui compte ou a compté dans ces endroits, décrits-moi tes arrivées, tes départs…

---

[70] *Ibid.* Edgar Morin le disait ainsi : « Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel : la première est de prétendre donner à voir le réel ; la seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. ».

Racontant les lieux qu'ils et elle ont habités et la façon de les habiter, ils et elle racontent leur vie.

Toutes ces questions s'adressent autant aux soignant.es qu'aux patient.es, qu'à Aurore et moi. Mais il est parfois difficile pour eux et elles de raconter à l'échelle de la scène car cela implique de trouver et extraire UN moment… qui me semblerait emblématique. Par conséquent parfois j'interroge au niveau de la sensation : qu'est-ce que tu vois ? qu'est-ce que tu entends dans ton logement ? Et je tente de tirer des images de ces bribes sensorielles.

Se dévoilent ainsi des lieux, des trajets, des thèmes, des sensations, des images et des sons… Ils et elles effectuent la liste exhaustive des lieux qu'ils et elles ont habités dans le passé. Y compris l'hôpital, y compris quand ils ou elles ont été « à la rue » (dans un sas de banque ou sur un banc précis). Je leur demande notamment de raconter leur arrivée dans et leur départ de chaque lieu. C'est ainsi que je comprends que l'on peut habiter n'importe quel endroit et qu'un SDF peut habiter le lieu où il s'installe et construit ses habitudes.

C'est ainsi que Nicolas raconte la chambre d'isolement comme un lieu agréable et habitable car enfin sécurisant. Un lieu qui lui a permis de se rassembler et d'entrer en relation avec l'autre, à travers les infirmier.es. Alors que dans la culture hospitalière la chambre d'isolement est un endroit de contention massive, donc pas habitable, Nicolas en fait un récit contre-intuitif.

C'est ainsi que Kadidja raconte « la pièce chaude », la cour d'immeuble attenante au local à poubelles, le squat dans lequel un homme lui permet de s'installer en forçant la serrure de la porte métallique. Récit auquel je tiens car il m'apprend qu'on peut habiter partout, notamment dans un endroit oublié du quadrillage fonctionnel des rues et que le geste de Kadidja est certes une fuite et un passage à l'acte mais c'est aussi un geste de prise de liberté. Comme avec Nicolas, je suis particulièrement attentive aux récits qui contredisent les idées reçues. Je traque les signes de la liberté et de l'autonomie dès que je peux afin de contredire l'idée que la maladie mentale ne serait que dépendance, incapacité, inconscience. Je me sers de ces histoires individuelles pour renverser les choses et interroger ce que la Cité fait aux fous, pour éclairer, ré-éclairer, en creux, la dimension politique de la folie.

C’est ainsi que Roger raconte que Jean squatte son appartement et son lit et que Roger, tout en étant d’accord, lui reproche de déplacer ses affaires et d’en donner. Et que tout en éprouvant cette grande colère contre Jean, il va quand même le rechercher à l’autre bout de Marseille quand il ne revient pas. Je comprends que Roger invente une façon de faire famille. En tout cas une de ses fonctions : la protection. Roger est vulnérable en ville, traîne « à la rue » et *s’engatse* facilement dans des histoires de voyous et de drogue. Jean le protège. Roger est donc doué du talent de créer les conditions pour se faire protéger.
Il raconte également la place en bas de chez lui où il erre par ennui. Et le théâtre (du Gymnase) situé sur cette place, qui devient son théâtre et dans lequel il rêve d’entrer sans avoir jamais osé le faire. Ce théâtre commence à m’inspirer car il représente le lieu de l’exclusion et de l’auto-exclusion. Comme avec Kadidja je traque les occurrences du Politique, convaincue que la famille, ce n’est pas que les liens du sang et du mariage mais aussi toutes les façons de s’apparenter.

C’est ainsi que Wilfreed raconte qu’il trouve beaux ces ex-SDF du Marabout, ce sont des frères, et que ce foyer est exactement l’endroit où il a toujours rêvé d’habiter. Il me demande de filmer ce lieu, les résidents, mais uniquement entre 17 et 19h car de 17 à 19h, ils sont des hommes, des adultes. Sans assistance. Dignes. Là encore je suis particulièrement attentive à renverser les idées reçues et à traquer la beauté, la lucidité et la poésie de ceux qu’on nomme SDF.

La collecte de tous ces récits commence à donner une forme à ce qui ne se voit pas (la dimension singulière et politique de l’habiter) et qui, par conséquent, me paraît être un défi cinématographique intéressant. En effet le documentaire, selon Denis Gheerbrant, a tout autant affaire (sinon plus) avec l’invisible qu’avec le visible. Leurs propres façons d’habiter, si particulières, éclairent la mienne. Par extension, elles pourront éclairer celles de tous et toutes. Elles posent des questions politiques et sociales : qu’est-ce qu’une famille ? comment est conçu l’espace public ? qu’est-ce que la sécurité ?

Cette période d’écriture est accompagnée par la structure Images de ville qui s’intéresse, depuis de nombreuses années, à la façon dont le cinéma regarde la ville et donne à voir notre condition urbaine. Images de ville accompagne les processus de création et, en l’occurrence, m’apporte un soutien précieux en ce début de parcours. Luc Joulé, directeur artistique du

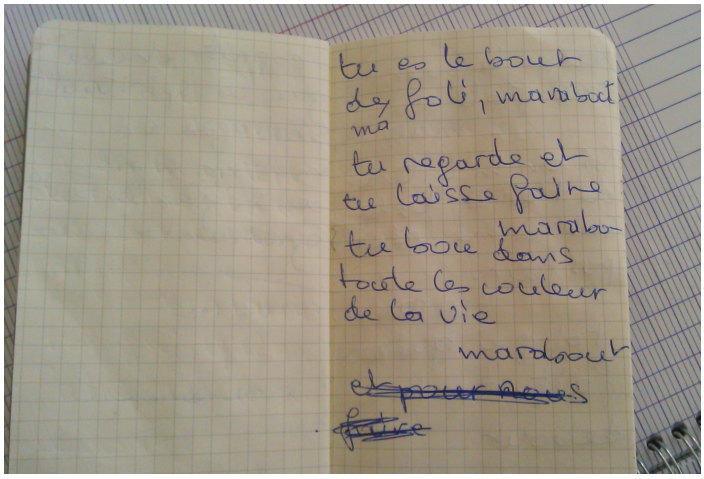
festival, réalisateur lui-même, devient un interlocuteur qui me renvoie une balle régulière et, sans détourner le projet, met en lumière sa dimension politique. Il regarde la maladie mentale à partir de ses enjeux urbains et sociétaux.

La productrice, Michèle Soulignac, entre en scène alors que les ateliers d'écriture ont déjà largement commencé. Guidée par elle, l'écriture du dossier passe un nouveau cap. Elle s'épure, devient plus politique et jouit de la hauteur de vue de son regard. Jusque-là, elle était fort descriptive mais pas assez personnelle. Michèle me demande de lui écrire une lettre synthétisant ce que je retiens de ces ateliers. Cette lettre constituera le dossier artistique de production. J'écris :

« *Notre relation met en scène le frottement entre raison et dé-raison.*
Tout en étant « fous », Nicolas et les autres font ce qu'ils peuvent pour accomplir le chemin vers la normalité (ou la stabilité), au moins en partie.
Dans la ville l'enjeu pour eux est de se conformer, au moins un peu, de progresser, de se reconstruire, de tenir, etc. Et pour cela d'habiter leur « chez eux ».
Tentant d'accomplir le chemin de l'insertion, ils révèlent la rigidité des règles dont nous, les "non-fous", nous accommodons. En creux donc, ils nous regardent et nous révèlent.
Échouant souvent sur ce sentier, ils finissent par échapper à la norme, c'est plus fort qu'eux.
Ils inventent alors, avec drôlerie parfois, des solutions dans les interstices de la société. »

Leur créativité

Cette dimension partagée de l'écriture a suscité leur créativité. Nicolas a commencé son livre philosophique, exhaustif, total, tissant son propre temps personnel dans l'Histoire du monde, depuis la naissance de Jésus-Christ jusqu'à aujourd'hui. Wilfreed a écrit des textes et des chansons sur Le Marabout qui ont guidé mon regard et permis mon entrée. Il a servi de passeport. Il disait à ses camarades que c'était un film sur Le Marabout et non sur lui. Roger a écrit, très mal, des moments passés avec sa grand-mère, sur son enfance et son adolescence de jeune délinquant. Kadidja n'a rien écrit du tout.

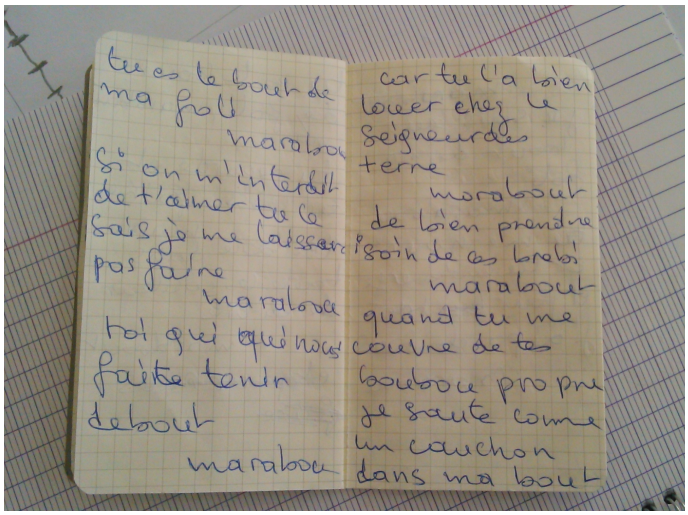


« tu es le bout
de ma folie, marabout

tu regarde et
tu laisse faire marabout

tu bou dans
toutes les couleurs
de la vie
marabout »

Tu es le bout de ma folie Marabout, Texte de Wilfreed en trois parties, qu'il écrit à ma demande dans le cadre de l'atelier d'écriture.



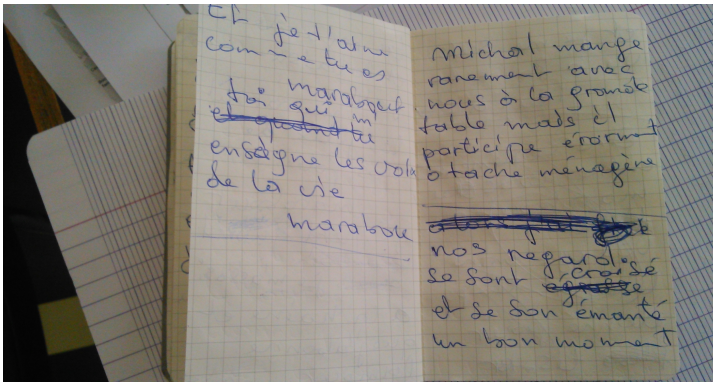
« tu es le bout de ma folie marabout

si on m'interdit de t'aimer tu le sais je me laisserai pas faire marabout

toi qui nous fais tenir debout marabout

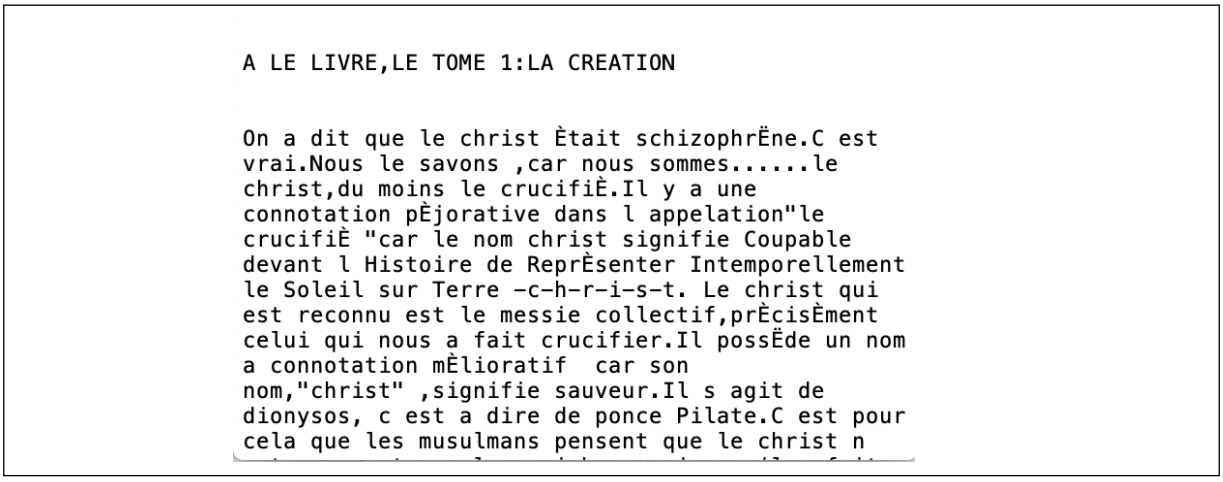
car tu l'as bien louer chez le seigneur des terre marabout

de bien prendre soin de tes brebis marabout
quand tu me couvre de tes boubou propre je saute comme un cochon dans ma bout »



« et je t'aime comme tu es marabout
toi qui m'enseigne les voix de la vie
marabout

michal mange rarement avec nous à la grande table mais il participe énormément o tache ménagère
Nos regard se sont croisé et se sont émanté un bon moment »



A LE LIVRE,LE TOME 1:LA CREATION

On a dit que le christ Ètait schizophrËne.C est
vrai.Nous le savons ,car nous sommes.....le
christ,du moins le crucifiÈ.Il y a une
connotation pÈjorative dans l appelation"le
crucifiÈ "car le nom christ signifie Coupable
devant l Histoire de ReprÈsenter Intemporellement
le Soleil sur Terre -c-h-r-i-s-t. Le christ qui
est reconnu est le messie collectif,prÈcisÈment
celui qui nous a fait crucifier.Il possËde un nom
a connotation mÈlioratif car son
nom,"christ" ,signifie sauveur.Il s agit de
dionysos, c est a dire de ponce Pilate.C est pour
cela que les musulmans pensent que le christ n

Texte de Nicolas, commencé pendant l'atelier et qui, à la fin, représente 3 tomes de 1220 Ko environ, Nicolas ne découpe pas en pages donc impossible de préciser leur nombre. Sûrement une création importante pour lui.

À travers ces créations, font-ils preuve de pathique ? Selon Maldiney, et selon certains psychiatres, ils en seraient dépourvus ; je serais capable de pathique car *a priori* je ne souffre pas de troubles psychotiques, mais eux en seraient privés, ne ressentiraient rien.

Je ne crois pas que l'on puisse établir une telle généralité. Peut-être le ressenti se communique-t-il dans l'espace de l'atelier ? En effet je leur demande des récits, mais aussi d'exprimer leurs émotions et, ce faisant, peut-être les suscite-je ? Ils me touchent et ainsi je leur renvoie ma propre émotion. Je ne peux pas travailler sans elle. Mais j'aimerais tant ressentir plus.

Au fond je leur demande d'être pathiques. Nicolas qui, peut-être, ne sent pas, se met à sentir, c'est lui qui me soutient lors des présentations publiques. Comment affirmer que Wilfreed, dont les textes sont ci-dessus, n'éprouvent pas d'émotions à l'égard du Marabout ?

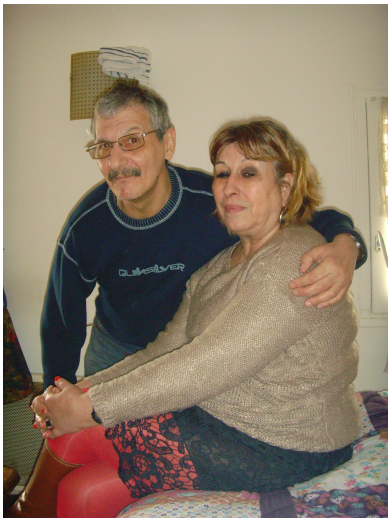
Comment dire que Nicolas, traversé par le Grand Temps, (cf. texte ci-dessus) ne sent rien ?

Il est vrai que Kadidja nous raconte le suicide de sa mère sans exprimer aucune émotion. Peut-être ressentent-ils peu ou pas, mais des émotions circulent dans l'atelier.

RESTER DANS L'ATELIER

Ceux et celle qui sont resté.es sont ceux et celle qui ont su utiliser le film. Chose que j'attendais. La cinéaste n'est pas la seule à vouloir et à avoir du pouvoir. Eux et elle se constituent protagonistes car ils et elle ont eu un désir et un pouvoir sur le film. Je crois qu'ils et elle savent d'emblée le rôle que peut jouer le film dans leur vie. Ils et elle le savent intuitivement, c'est cela qui les pousse la première fois à venir nous rencontrer et c'est cela qui les fait rester.

Nicolas attend du film qu'il transmette ses idées sur le Néant, la théocratie…, ce que le film se refuse de faire. Wilfreed veut remercier Le Marabout de l'avoir accueilli, restaurer l'image de ses camarades résidents et donner une belle image de la folie. Il a notamment initié, conçu, désiré la scène où il fume un joint avec César pour illustrer l'image qu'il veut donner de la folie. Le film accueille volontiers la création de Wilfreed. Kadidja, je ne sais pas. C'est toujours une énigme. Peut-être est-elle fière d'avoir su se débrouiller seule pendant un an, « à la rue », et veut-elle montrer son autonomie, alors qu'assumer son image d'assistée est toujours complexe pour elle et pour eux tous. Roger veut qu'enfin ces soignant.es le voient comme quelqu'un d'intelligent, pas seulement un « débile », ce que le film permet dans une certaine mesure. Il veut aussi et surtout être montré en compagnie et ayant une vie « normale ». C'est ainsi qu'il se met en scène quand je vais en repérages avec lui, chez lui, dans son environnement, avec celle et celui qu'il aime.



Roger me demande de faire cette photo, il pause avec sa compagne, Claude, chez lui.



Roger me demande de faire cette photo, il pause avec son ami Sauveur, qui vit comme SDF, en bas de chez lui, place du théâtre du Gymnase.

Au fond ils et elle savent très bien, intuitivement, d'emblée et sur la durée, maîtriser l'image que le film donnera d'eux. Chacun.e, avec ses outils, négocie son image.
Dans cette phase d'écriture, une fois qu'ils et elle ont compris ce qu'est une scène, ils et elle sont devenu.es force de propositions.

LES COMITÉS DE SUIVI

Mis en place à l'initiative de Franck Lescroel, chargé de mission Santé mentale, santé ville à la Métropole Aix Marseille Provence, ces comités de suivis, scientifiques, réunissent des personnes ressources, professionnel.les de la santé mentale, de la psychiatrie et de l'habitat.
Y participent Marielle Chevalier, Virginie Lehmann et Ana Barlatier, éducatrices spécialisées au Centre hospitalier Édouard Toulouse, Marianne Jannez, infirmière au CHET, Victor Hoang et Pascale Amiel-Mass, psycholgues au CHET, François Labit, Aurélien Imhoff et Pascale Vaillant de Pact 13 (bailleur), Vanessa Casanova de Soliha (Bailleur), Célia Chischportich (Bureau d'étude regard Santé en charge d'un audit), Aurore Plaussu (assistante de dis-FORMES), et moi-même.

Les thématiques des séances avec le comité de suivi

Ces thématiques sont choisies par Aurore Plaussu, l'assistante à la réalisation, et moi-même.
Le logement comme inclusion
La transition hôpital-logement
La norme, le côté normatif du logement
Le logement comme un point autour duquel graviter
Le poids du logement
Voyager dans la ville
Comment faire pour vivre sa folie en ville ?
L'accompagnement vers le logement et dans le logement, mais respecter leur intimité
Le logement est il forcément la solution ?
La présence de l'étrange dans le logement et en soi
Se figer dans le logement
Solitude et communauté

Inventer de nouvelles manières d'habiter

Errer/déambuler

Faire un appartement dans un appartement

Logement et désir social

L'art d'habiter : laisser sa trace dans le paysage, Ivan Illitch

Ces séances avec le comité de suivi m'ont rendue sensible à des points précis :

- Considérer que la façon dont Kadidja habite ce squat est de l'ordre de l'habiter et fait écho à la définition de l'art de vivre selon Yvan Illitch : « Habiter, c'est-à-dire modeler l'espace que j'occupe et y laisser mes traces ». Dans une conférence donnée en 1984, Illitch développe que « Les grands ensembles ont le même aspect à Taïwan ou dans l'Ohio, à Lima ou à Pékin. Partout vous trouvez les mêmes garages à humains — des casiers où entreposer la force de travail pendant la nuit, toute prête à être convoyée vers son emploi. (…). Ceux qui, aujourd'hui, revendiquent leur liberté d'habiter par leurs propres moyens sont soit fortunés, soit traités en déviants. Cela se vérifie aussi bien chez ceux à qui le prétendu développement n'a pas encore désappris le désir de faire leur demeure que chez les « débranchés » qui cherchent de nouvelles formes d'habitat qui rendraient le paysage industriel habitable — au moins dans ses brèches et ses zones grises. »

Sans l'idéaliser ni nier sa folie, le geste de Kadidja l'a conduite à « demeurer dans ses propres traces, en laissant la vie quotidienne écrire les réseaux et les articulations de sa biographie dans le paysage. »[71]

- Je dois chercher comment filmer l'errance de Nicolas : le voir marcher ne suffit pas car il marche vite et on dirait qu'il va quelque part. Il faut le voir faire demi-tour, aller et venir. Mais son demi-tour ne doit pas signifier qu'il a oublié quelque chose et revient sur ses pas pour ça. Un demi-tour désœuvré, lent, hésitant. Finalement les demi-tours de Nicolas ne seront jamais satisfaisants car il est tellement concentré qu'il semble toujours penser. Mais cette réflexion donnera le plan où Roger, sur *sa* place, passe devant le théâtre et déambule jusqu'à La Canebière —, plan que j'ai gardé au montage.

---

[71] Yvan Illitch, *L'art d'habiter*, Conférence, 1984, https://topophile.net/savoir/l-art-d-habiter/.

- Considérer que la présence de Jean aux cotés de Roger est importante car il prouve que Roger invente une façon de répondre à sa propre vulnérabilité et à sa solitude. Jean est un protecteur qui envahit son espace intime.
- Considérer que le départ de Wilfreed du Marabout est une scène importante, à ne pas rater.
La façon dont Wilfreed habite la relation à l'autre plus que sa chambre est une nouvelle manière d'habiter.

L'ÉLABORATION IMAGINATIVE

On le devine aisément car cela tient du bon sens, la régularité d'un rendez-vous, l'écoute, l'écoute non pas de leur maladie mais de leur vie entière, le fait de créer un objet ensemble, de choisir telle scène et pas telle autre, c'est-à-dire de se rassembler dans son être et de réunifier son morcellement, à travers le processus de l'écriture, avoir l'occasion d'être filmés, donc d'incarner une vérité, sur son visage, projeté quatre mètres par trois, d'être des héros ou anti-héros mais en tout cas d'avoir des qualités… est sûrement aidant, soignant.

Comme écrit Cynthia Fleury, « rendre capacitaire leur vulnérabilité, faire solidarité autour d'elle »[72], trouver cette vulnérabilité productrice de sens, relève aussi du soin.

Et encore : « Un bébé, ça n'existe pas », écrivait Donald Winnicott, non pour souligner le fait qu'un bébé n'est pas un être vivant, mais qu'il n'est pas spontanément un agent. Autrement dit, un bébé, ça n'existe pas en tant qu'homme, en tant qu'individu agent de lui-même, sujet, mais comme être vivant dépendant d'un autrui, soutenant son monde pour qu'il y advienne. Où se consolide l'individuation de ce futur homme ? Où se consolide cette «irremplaçabilité», cette subjectivation qui s'engage ? Où prend-elle naissance, si ce n'est dans une autre «irremplaçabilité » qui est celle de la parentalité ? Chez Winnicott, il s'agit de la mère. Mais nous pouvons élargir cette approche en considérant qu'elle peut relever d'un soin tout aussi singulier sans être nécessairement familial. Winnicott définit ce soin comme l'élaboration imaginative de la mère. C'est là le terme important : l'élaboration imaginative. Nos

[72] Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme,* Tract Gallimard n°6, 4ème de couverture.

institutions sont-elles capables d'élaboration imaginative ? À quel type d'élaboration imaginative nos soignant.es sont-ils et elles ouvert.es ?
Voilà une définition du soin. « Il s'agit d'imagination vraie au sens où l'entendait la Renaissance, d'*imaginatio vera*. Il nous faut comprendre qu'imagination et soin nous permettent de constituer un rapport au monde, de rendre habitable le réel. »[73]

Dans le cadre de cet atelier d'écriture (et dans celui de tous les ateliers décrits dans la partie I), j'espère bien que je fais de *l'imaginatio vera*, à condition que cette parentalité puisse s'entendre au sens figuré ou philosophique. Le film est là avant d'être là, car j'y pense tout le temps et mon écoute est orientée vers lui. Mon écoute est un tamis qui vise à construire le film imaginaire. Le film imaginaire, qui est là avant d'être là, c'est une élaboration imaginative qui ne cesse de susciter, suggérer, induire, projeter. Le film est un corps vivant, actif, productif. La parentalité se fait à l'échelle du film.

Petit à petit, l'atelier les aide à préciser la conscience qu'ils ont de leur folie. Les mots viennent, ils sont repris, ré-interrogés d'une séance à l'autre. Nicolas et Wilfreed notamment deviennent spécialistes de leurs maux. Aurore et moi participons de cette conscience grandissante tant nos questions s'affinent.

LE SUJET DU FILM

Le sujet glisse ainsi vers une acception plus philosophique et politique de l'Habiter.

Je fais glisser le sujet : le logement lui-même — le logis, le refuge, l'abri — et ce qu'il révèle de la maladie mentale (sujet formulé dans le point de vue des soignant.es) s'efface au bénéfice de la façon d'habiter, qui, elle, concerne tout le monde. Je n'ai pas envie de regarder le logement comme un symptôme. Je convoque Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas et Yvan Illitch.

Selon Heidegger, Habiter c'est « être présent au monde et à autrui ». Selon lui, il s'agit davantage « d''exister au monde »' que se loger ou s'abriter.

---

[73] *Op. Cit*., p. 8.

J'ai recours à Hye-Ryung Kim, dans sa thèse *Habiter, Perspectives Philosophiques et éthiques*: « En ce sens, « habiter » est, chez Heidegger, une expression poétique qui désigne, en un double sens temporel et spatial, la limite existentielle de l'être humain. Assurément, le concept heideggérien d'« habiter » n'est pas lié au thème de la « maison », comme logement, (…). La maison n'est, chez le philosophe, qu'un outil pour habiter ; la vraie maison de l'homme heideggérien, le Dasein, désigne le vaste monde ambiant.
L'être humain séjourne partout. (…) La maison heideggérienne n'est pas un simple espace où on réside mais tous les lieux qui rattachent existentiellement l'homme au monde. »[74]

Ou à Lévinas, dans la même thèse : « Le rôle privilégié de la maison ne consiste pas à être la fin de l'activité humaine, mais à en être la condition et, dans ce sens, le commencement. »

Yvan Illith : « Habiter, c'est à dire modeler l'espace que j'occupe et y laisser mes traces ».

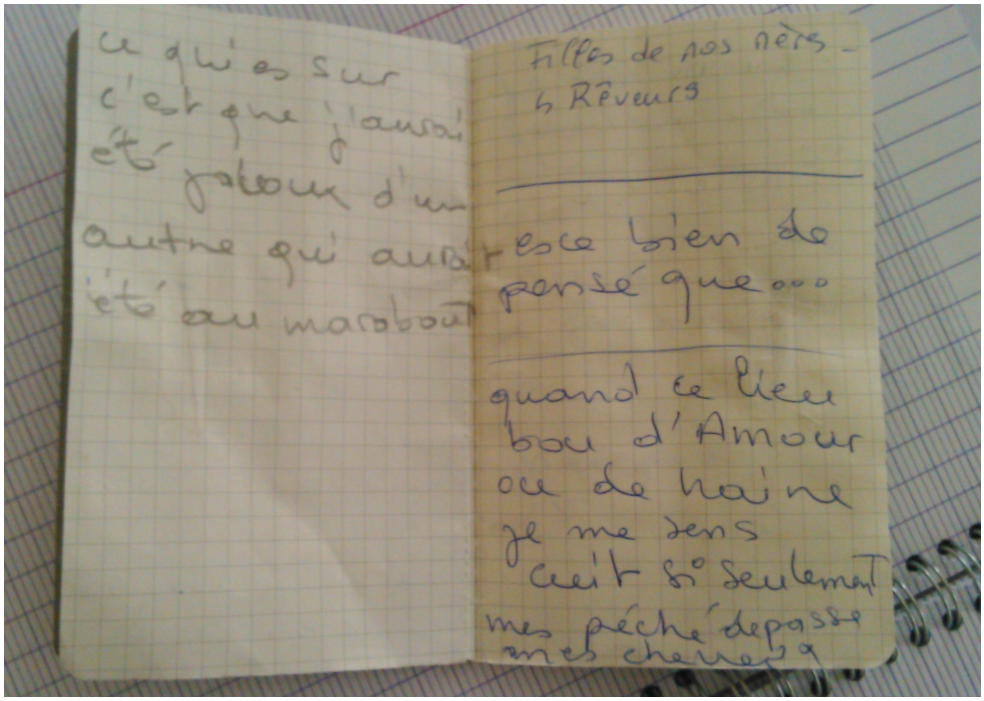
Le travail que j'ai effectué avec Luc, dans l'écriture, a consisté à affiner ce que signifie habiter. Et à comprendre qu'habiter peut vouloir dire avoir un squat, habiter l'espace public, arpenter l'université, arpenter la ville sans but, arpenter son propre studio. Le tamis de l'écriture nous permet de définir ensemble certaines des scènes que nous tournerons.

Ce qui émerge de l'atelier : des relations entre eux et moi

L'acception philosophique de l'Habiter, notamment celle d'Heidegger, ouvre l'espace du film. S'y engouffre tout leur être. Parlant d'Habiter, ils et elle parlent d'eux-mêmes. Le sujet s'abrase au bénéfice des personnes.
Nicolas me touche, car il oscille entre délire et rationalité. Il parlera de ses voix au bout de deux ans d'atelier, la confiance étant enfin acquise. Il en parlera comme faisant une confession, un tabou enfin enfreint. Kadidja dégage une force silencieuse qui laisse épais son mystère. Quand elle parle, ce qu'elle dit est très clair. Mais elle parle très peu.
Roger me touche malgré mes difficultés de compréhension. Lui qui est analphabète, écrit des mots épars sur une feuille qu'on essaie de déchiffrer. Wilfreed ne me parle que du Marabout, très peu de lui. Mais surtout il engage avec moi une relation de dignité. Il me dit « vous »,

[74] Hye-Ryung Kim, *Habiter, Perspectives Philosophiques et éthiques*, Université de Strasbourg, p. 9.

tient sa distance, est riche d'une belle image d'un vieux fou qu'il a connu au Gabon quand il était enfant, ne veut pas de ma condescendance, veut une relation d'artiste à artiste, à égalité. Il pratique la musique, la peinture, la photo.



Notes que prend Wilfreed sur son carnet, il me demande de noter les titres de mes précédents films (*Filles de nos mères* et *Les Rêveurs*), c'est une vraie rencontre entre lui et moi.

Nous entrons dans des relations complexes. Nicolas donne avec générosité. Roger épuise ma patience. Kadidja me met au pied de son silence. Wilfreed fait le prince, esquive. Il y a du transfert, du contre transfert. Des séductions. Nicolas et moi avons de grandes discussions philosophiques. Il me place très haut car il sait que j'enseigne dans son université. Et il se place lui-même plus haut encore. Wilfreed se méfie de moi mais trouve en moi une interlocutrice pour parler politique. Roger trouve en moi une alliée, un soutien, car assez vite je comprends sa langue en dépit de sa mauvaise articulation.

Ils sont plus forts qu'un sujet. Nos relations s'étoffent. Nous entrons dans de véritables relations. Cynthia Fleury dirait que ces relations sont pourvoyeuses de *care* et que celui-ci sous-entend la possibilité du transfert, c'est-à-dire de la confiance qu'ils et elle me donnent et du sentiment capacitaire que l'atelier leur donne en retour de leur confiance.

> **Denis Gheerbrant** *: «* Dans mes films, j'ai envie que les gens soient beaux, cela me semble la moindre des politesses. Je ne cherche pas la vérité, je cherche ce qu'ils ont de beau à me donner. C'est quand même plus agréable d'aller chercher le beau dans l'autre que d'aller chercher le crapouilleux ! Quand je regarde mes films passés, ce sont les moments de relation qui me reviennent : ce qui a pu se passer entre les gens que j'ai filmés et moi, plus que les gens eux-mêmes. Dans une relation, je cherche à ce que l'autre me donne ce qui lui est le plus précieux, pas ce qui lui est le plus secret : il ne s'agit pas d'intimité, mais de ce que chacun peut donner à l'universel. *»*[75]

Comme chez Denis Gheerbrant, le film se fait dans les relations. Comme lui, je ne cherche pas la vérité, les protagonistes ne sont pas des témoins. Mais je ne veux pas qu'ils et elle me donnent le plus précieux. Je cherche ce qui fait récit et sens pour moi et pour le film.

Le film bifurque par son changement de point de vue

J'ai initié l'atelier d'écriture en ayant en tête la demande des soignant.es, mais je laisse le film pencher progressivement du côté des usager.es de la psychiatrie, car c'est dans cette direction que s'affirme ma curiosité ouverte. Michèle Soulignac m'aide à trancher et à radicaliser ce point de vue, j'abandonne la rive des soignant.es et s'ils et elles entrent dans le film, ce sera parce qu'ils et elles entrent dans la vie des patient.es.

De par mon expérience passée, je suis au bon endroit pour avoir accès aux personnes directement concernées par la psychiatrie, alors qu'avoir accès aux équipes soignantes est plus commun. Avoir la chance de partager la sensibilité des personnes directement concernées par la psychiatrie est plus rare, plus précieux, selon moi et m'est plus nécessaire. Et ceci est encore plus vrai quand il s'agit de leur vie en dehors de l'institution. Parce que j'ai appris à ne plus avoir peur de la folie, je peux tisser le fil qui va provoquer la rencontre entre les spectateur.ices et les protagonistes.

Ce que l'atelier apporte c'est de me faire entrer dans leur point de vue. Au-delà des récits et des scènes, c'est leur regard et leurs émotions que je cherche. Je veux qu'ils et elle me fassent

---

[75] Denis Gheerbrant, France culture **:** https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/denis-gheerbrant-cineaste-2089818**.**

voir. Comme si mon propre regard ne suffisait pas. Comme si mon propre monde ne suffisait pas. Or, ils et elle ne pensent pas seulement à leur maladie, ne sont pas que leur maladie, ils et elle regardent le monde.
C'est ainsi que le film prend son pli : ne pas les regarder eux et elle, ne pas regarder la maladie pour elle-même, mais regarder le monde avec leurs yeux, me mettre de leur côté, à leur côté.
Le sujet, vivre en ville avec la maladie mentale, ne sera pas abordé depuis le bord de la pleine santé mentale. C'est la maladie vécue, tissée dans leurs destins, qui m'intéresse.

Nicolas Philibert dans *La moindre des choses* (long-métrage documentaire sorti en 1996) esquissait lui aussi un pas de côté par rapport à la maladie, qu'il ne traitait finalement pas frontalement. Il entre dans la clinique La Borde qui est un lieu d'hospitalisation et filme la création d'une représentation théâtrale réalisée par des résident.es, des soignant.es et des artistes.

> **Nicolas Philibert : «** La pièce de théâtre est de la fiction dans un documentaire, mais le film n'en montre que des petits bouts, des bribes, et ne prétend pas faire comprendre au spectateur l'histoire qu'elle raconte. C'est une pièce qui elle-même est assez foldingue, si j'ose dire. En revanche, ce qui est important c'est que le côté spectaculaire est, d'une certaine manière, pris en charge par le théâtre. La part de spectacle, c'est le théâtre, bien davantage que la souffrance ou le quotidien de ce lieu. »[76]

Comme si le côté spectaculaire de la pièce de théâtre dispensait le film de sa part (inévitable ?) de spectaculaire. Est-ce à dire qu'un film a toujours (par nature ?) une part de spectaculaire et que Philibert parvient à ne pas dramatiser celle inhérente à la maladie, grâce au potentiel spectaculaire de la pièce qui suffit à assouvir le besoin de spectacle — ce besoin est-il celui du spectateur ou celui du langage cinématographique ? Le spectaculaire dont il parle est-il inhérent au récit ou au plan ? En tout cas, narrativement parlant, la pièce du théâtre lui permet de ne pas faire spectaculaire ou dramaturgie avec la maladie. Ce que je comprends

[76] Entretien réalisé avec Nicolas Philibert, 22 octobre 2023 (l'intégralité est en annexe).

fort bien, ayant moi-même choisi de dramatiser l'habiter afin de dédramatiser la maladie mentale elle-même.
Je n'ai pas cherché l'identification du spectateur mais c'est un des effets que produit *Habités*. Je ne m'en rendrai compte que dans sa phase de diffusion.
Le film ayant décidé de dramatiser l'habiter et non la maladie, il désactive la compassion et amène les spectateur.ices à s'identifier aux protagonistes, à des fous donc. Enjeu politiquement crucial, auquel je tiens beaucoup, car ils sont le plus souvent regardés comme l'Autre, avec crainte.

Habités adopte leur point de vue et quitte celui des équipes de soin.
Chose qui est rare dans l'histoire du cinéma documentaire ayant trait aux questions de folie et de maladie mentale. Souvent le milieu soignant, le milieu psychiatrique, reste le champ du film. Souvent les réalisteur.rices arrivent au sujet *par* l'institution soignante. Or, comme un film est le chemin qui mène à lui, la plupart des documentaires traitent de la folie au sein de l'institution. Mais ce n'est pas la même folie. J'essaie d'opérer une rupture et d'inverser la hiérarchie.

Le monde commun

Cette bascule de point de vue ouvre alors la possibilité du monde commun, le *continuum* entre raison et déraison. Il y a certes une différence entre l'une et l'autre mais la co-habitation avec les personnes directement concernées par la psychiatrie et avec les soignant.es, dans l'espace-temps répété de l'atelier, me conduit à éprouver, expérimenter la partie commune. L'éprouvant moi-même, je peux enfin la mettre en scène dans le film. Cela devient une intention. Consciente, délibérée.
Sans démagogie, sans me dire que je suis comme eux, j'arrive à penser : nous avons, eux et elle et moi, du mal à Habiter le monde. Habiter le monde est une problématique pour tout le monde. Les difficultés qu'ils et elle traversent pour habiter peuvent être emblématiques, représentatives. Tout en étant strictement les leurs. Ils et elle peuvent être autre chose que malades, assigné.es et défini.es par la maladie. Ils et elle peuvent être vu.es juste comme des habitant.es.

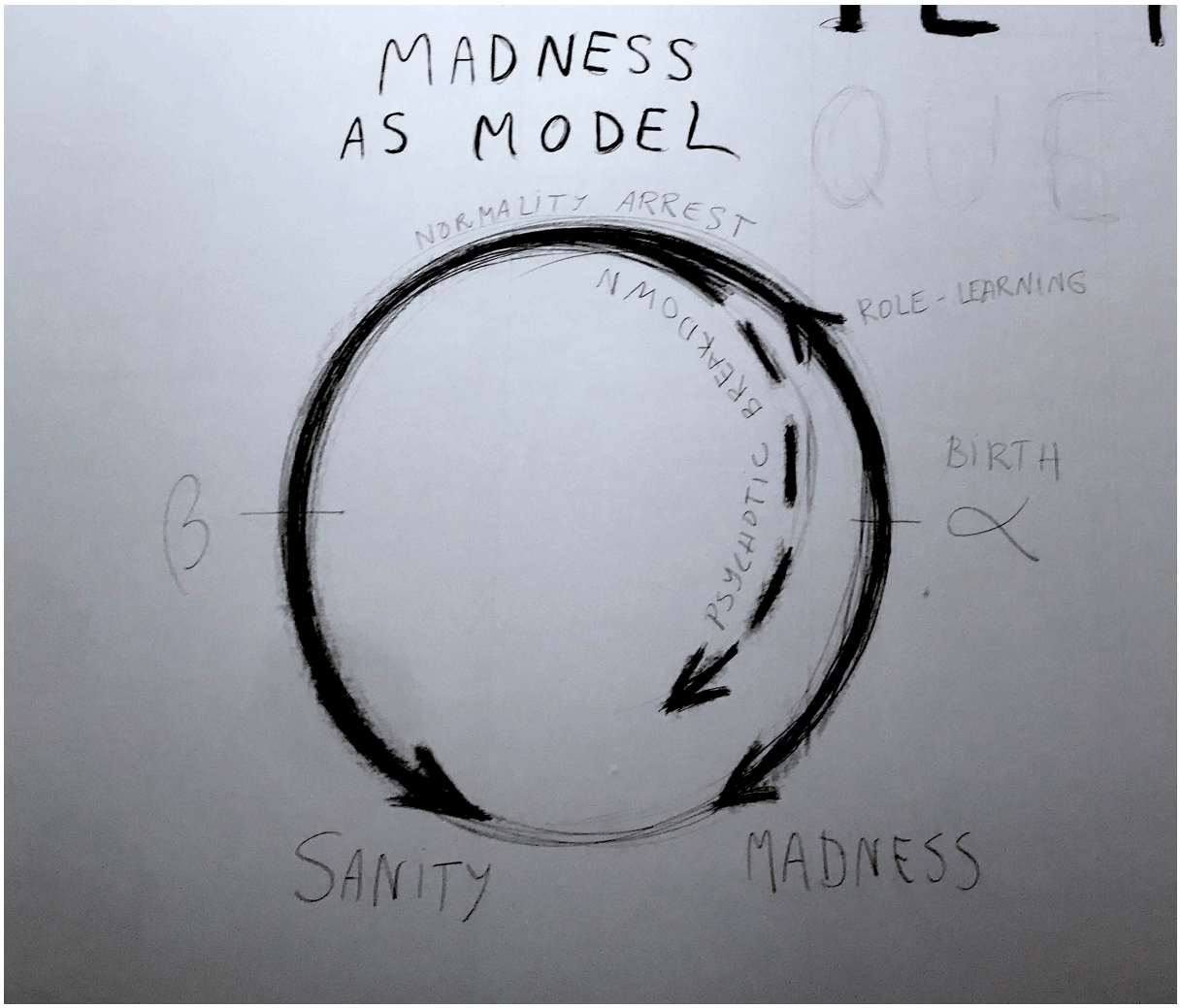
À ce stade de l'écriture du film, une discussion avec Claire Atherton, la monteuse de mes précédents films, vient conforter ma progression. Claire me dit : « les plus fragiles sont doués de lucidité, la lucidité peut être du côté du fou. » Cette phrase m'aide à sortir du clivage compassion/admiration.
Cet atelier d'écriture m'a permis d'entrer dans le discours de la folie, et d'éviter d'avoir un discours sur la folie. Il m'a permis de prêter de la raison aux protagonistes, c'est-à-dire la lucidité qu'ils et elle ont sur eux-mêmes, voire sur le monde.

Ce commun, produit par l'expérience d'habiter, résout un problème et en entraîne un autre. Il résout mon besoin éthique : ne pas les regarder avec compassion, ne pas les assigner, ne pas essentialiser la maladie. Mais cette position peut mener le film jusqu'à nier et gommer le motif de la folie. Comment montrer la folie si elle n'est plus, ou moins, le sujet ? Comment travailler autour d'un sujet mais sans ses motifs, les murs de l'institution, la crise psychique, les troubles ?
À chercher le commun, est-ce que je ne risque pas de dissoudre le sujet ? Si le spectateur ne se souvient pas que les protagonistes souffrent de troubles psychotiques, alors il n'y a plus de problématique, plus d'enjeu, plus de dramaturgie. Peut-on faire un film documentaire sans sujet ? Juste avec des protagonistes. Sûrement mais pas celui-là.
Je dois donc doser. Garder quelques motifs de la maladie mentale, quelques scènes qui en affirment la présence. Mais aussi filmer des moments où il n'est plus question d'elle. Le film doit se passer des motifs visuels et narratifs habituels de la maladie mentale et en inventer d'autres qui soient propres à la vie en ville. Et il doit construire des fils dramaturgiques qui relèvent de l'Habiter, et non pas de la maladie mentale elle-même.
Je dois également mettre en scène le *continuum* comme un trajet réciproque, chacun.e partant d'un point et s'étant fixé un point d'arrivée qu'il n'atteindra pas. Alors que, jusque-là, je séparais les deux mondes, la lettre que me demande de lui écrire Michèle, parce qu'elle est très personnelle, fait apparaître qu'il s'agit en fait d'aller les uns vers les autres. Le mouvement du film est enfin trouvé ; il s'agit d'une rencontre et c'est moi qui l'opère.

J'écris dans la note d'intention :
« Tout en restant off*, donc en mineur par rapport à eux, j'incarne le curseur de la raison avec laquelle ils tentent de négocier.*

Deux questions se croisent et forment le cœur du film : comment arrivent-ils à avancer sur le chemin de la non-folie, donc à venir vers moi et vers nous ? Inversement, jusqu'où puis-je m'aventurer sur le chemin de leur déraison et jusqu'où le film peut-il en donner une représentation ? »

Pierre-Michel Menger, titulaire de la chaire du travail créateur au Collège de France, affirme que le processus de fabrication d'une œuvre consiste à résoudre des problèmes que l'artiste au fond est seul à percevoir et qu'il s'est donné à lui-même. Il prend l'exemple de Picasso qui tente de résoudre dans les deux dimensions de la toile le volume du visage.



Le continuum entre raison et déraison, tel que le figure Dora Garcia dans un détail de son œuvre *Il y a un trou dans le réel*. Exposition *Toucher l'insensé*, Palais de Tokyo, Paris, printemps 2024.

INVENTER D'AUTRES MOTIFS DE LA MALADIE MENTALE

Je pars donc avec cette difficulté d'être privée des attributs habituels de la folie. C'est une folie qui ne ressemble pas à celle qu'on connaît ; je dois en inventer les motifs. Certes la présence des soignant.es est aidante et s'impose d'emblée comme une future matière de tournage : les entretiens chez leur psychiatre, les visites à domicile des soignantes et de l'infirmier libéral. Mais il s'agit là du soin plus que de la maladie elle-même.

Je vais chercher à inventer des motifs propres à la folie telle qu'elle se vit et se masque en ville. Je dois tenir compte d'un obstacle majeur : en ville les usager.es sont stabilisé.es et savent que, s'ils et elles veulent y rester, ils et elles ne doivent pas montrer leur folie et apprennent à la cacher. Ils et elles la cachent à leurs voisin.es, à leurs ami.es, à leurs camarades étudiant.es, aux commerçant.es, etc. Auprès de leurs soignant.es, il leur arrive aussi de cacher la puissance de leurs émotions, la puissance de leur délire, de peur que le traitement soit augmenté. Être une personne vulnérable et singulière, en ville, c'est forcément se cacher. Je me demande si, à être en ville, ils et elle ont encore le droit d'être fous et folle. Comment la mise en scène cinématographique, qui consiste à montrer, peut-elle négocier avec ce besoin vital de se cacher ?

Faire ce film va donc consister à me battre avec la puissance de ce qu'ils et elle retiennent, contiennent, alors que la création consiste souvent à chercher à extérioriser. Ce sont deux mouvements contraires.

Chercher ces motifs va se faire en phase d'écriture, au tournage et au montage. Cela va être un souci constant qui traverse les trois étapes.

L'errance

Nicolas et Kadidja posent la question *politique* de l'errance. Nicolas la pose alors même qu'il est logé ; Kadidja la pose entre deux logements. Nicolas a été errant, SDF. Et aujourd'hui, il lui arrive de partir en errance dans Marseille, tout en revenant toujours chez lui. Les conditions qui ont mené Kadidja à s'installer dans cette « pièce chaude » relèvent également

de l'errance suite à la défenestration de sa mère.Tenter de mettre en scène leur façon d'habiter implique donc que je trouve une forme à l'errance.

Je cite Emilie Ieven qui a aiguisé ma sensibilité à la beauté de l'errance à propos des romans de Jean Echenoz : « Cette mise en mouvement est l'amorce du potentiel utopique de l'errance. Outre le fait que le début de l'errance des personnages débloque ceux-ci de la situation dans laquelle ils étaient englués, ceux-ci se réappropriant alors une certaine forme de liberté, leur mouvement d'errance leur permet de créer un nouveau rapport à l'espace, à la fois critique et singulier. Tout d'abord, de par son imprévisibilité et parce qu'elle n'a aucun but si ce n'est celui d'être un mouvement qui se déploie pour lui-même, l'errance détourne l'usage quotidien des routes : habituellement moyens, intermédiaires par le biais desquels voyageurs et usagers des routes réalisent un but précis (par exemple, arriver à une destination), les routes non seulement deviennent pour les personnages la condition de leur liberté mais acquièrent, de façon plus générale, une autonomie propre : les routes valent en tant que routes, en tant qu'espace qui est condition de possibilité et actualisation de l'être en errance.
En outre, l'imprévisibilité de l'errance permet aux personnages d'échapper aux logiques de quadrillage et de rationalisation des déplacements, logiques structurantes au sein du monde contemporain. Sans aucun but et spontanée, l'errance apparaît comme une façon d'être à l'espace qui remet en question le répertoriage systématique des déplacements et la localisation permanente de tout un chacun. »[77]

J'avais prévu de faire une scène où Nicolas, errant, arrive à la gare de Marseille. On le voit déambuler dans le hall puis s'asseoir sur les marches extérieures. Il raconte qu'en désespoir de cause, il a trouvé une cabine et fait le 115. Le foyer de la Madrague l'a accueilli. Je l'ai tournée mais on ne l'a pas montée.

[77] Emilie Leven, *L'errance, un mouvement à potentiel utopique, Etude de trois romans de Jean Echenoz,* Open Editions Journals, Paragraphes 33 & 34.

La folie inventive

Au fil de l'atelier d'écriture, je découvre que les usager.es laissent davantage voir leur folie en dehors de l'institution. En effet, dans la fabrication d'*Habités*, plus que dans les ateliers cinéma qui ont précédé, je rencontre leur production délirante, leurs obsessions, leur incurie, les petits arrangements avec le voisinage. Cette part de la folie échappe sans doute aux soignant.es. En tout cas, les personnes directement concernées par la psychiatrie tentent de la masquer à l'institution de peur de paraître trop folles. C'est parce que je les accompagne en dehors de l'institution, parce que l'atelier d'écriture est situé dans un lieu d'art contemporain, que cette folie se fait jour dans le film.
Par conséquent il me faudra exclure les soignantes des tournages pour préserver le surgissement, à l'image et au son, de cette forme de folie.

La folie est aussi une jouissance

Au contact de Wilfreed je découvre que la folie est aussi une jouissance. Wilfreed aime sa folie, sans nier sa souffrance. Il aime la créativité et sa poésie, la liberté et même la pauvreté que sa folie lui confère. Il aime tout cela car il le reconnaît en lui et ne peut pas ne pas s'aimer. Il a gardé en tête, de son enfance au Gabon, l'image de ce vieux fou qui errait dans les rues, déguenillé et inspiré. Il dit l'avoir aimé, admiré, au point de vouloir devenir comme lui, plus tard.
Nicolas, fort de ses théories théocratiques et dans les phases de délire mystique, éprouve une grande jouissance. Elle est sûrement difficile à assumer et à vivre dans la continuité mais elle existe.

Je pense aux propos de **Diane Sara Bouzgarrou** :

> « En fait, j'ai eu beaucoup de nostalgie pour cette période, et quand j'ai commencé à découvrir les rushs, j'étais dans les suites d'une longue dépression qui m'avait un peu rendue apathique. Comme beaucoup de bipolaires, j'avais alors le regret de la manie. En effet, quand tu es dans cet état, tu adores tout et tu vis à cent à l'heure, et comme je n'avais même plus un état normal qui me permettait d'apprécier la vie, j'étais donc dans cet état d'esprit de regret.

> Et c'est au moment du dérushage que j'ai réalisé à quel point ce n'était pas du tout une bonne chose (…) Je pense que cette découverte m'a donc aussi aidé personnellement, m'a permis de faire un deuil et de comprendre qu'être maniaque n'était pas du tout quelque chose d'enviable. »[78]

Cette jouissance fut pour moi une découverte majeure, un changement de paradigme car elle m'a aidée à résoudre la contradiction qui m'empêchait de chercher le commun entre eux et elle et moi au nom de leur souffrance irréductible. Si Wilfreed aime sa folie, alors je peux quitter la position compatissante et condescendante. Il ne veut pas être comme nous, nous ne sommes pas mieux que lui. Sans céder au romantisme, je peux aimer sa folie, la trouver belle et créative. Je peux cesser d'en avoir peur. Je peux m'autoriser à la nommer. Je peux les questionner sur elle. Elle cesse d'être un tabou.

Cette découverte donnera lieu à plusieurs scènes avec Wilfreed, notamment la scène du joint avec César (moment où les deux hommes se plaisent à associer librement des mots et des images, dans la chambre de César) et la scène des vents avec Farid (moments où les deux hommes se plaisent à associer librement sur le nombre et la force des vents dans la cour du Marabout). La première de ces deux scènes a été racontée par Wilfreed dans le cadre de l'atelier d'écriture, comme un des moments qui se répètent volontiers et qu'il aime particulièrement. La scène qui est dans le film est donc une reconstitution d'un moment vécu et raconté par lui, intégré par moi. C'est un exemple représentatif de notre processus d'écriture.

À partir de ma rencontre avec lui, je vais essayer de toujours penser les choses dans leurs contradictions : la maladie mentale est certes une souffrance mais peut aussi être une jouissance. Le film ne doit pas céder à la complaisance de rendre la folie merveilleuse mais doit trouver une manière de montrer la satisfaction qu'elle peut générer.

Les aspects positifs de la folie sont bien résumés par le catalogue de l'exposition « Toucher l'insensé » du Palais de Tokyo, (printemps 2024) : « L'histoire de la folie montre qu'elle est à

[78] Entretien réalisé avec Diane Sara Bouzgarrou le 8 juin 2021, (l'entretien intégral se trouve en annexe).

la fois une souffrance et un refuge, une pathologie et un lieu de résistance, un poison et un remède, une dissonance et une alliance ».[79]

Ne pas filmer la crise

Filmer une personne en crise m'est arrivé dans le passé, quand je filmais Ouarda pour le film *Les Rêveurs*. Dans le théâtre où nous avions mis en scène un « banquet de rêves », chacun.e racontant aux autres un de ses rêves nocturnes, Ouarda chantait et prenait toute la place. Rien ne l'arrêtait. Elle voulait être dans tous les plans et entrait dans le cadre dès qu'il n'était pas sur elle, prenant la place des autres. Quelque chose se passait entre elle et la caméra. Mais quoi ? Au montage, on s'est rendu compte que ces images étaient inutilisables. C'est comme si l'image d'une personne filmée devait être retenue par elle-même, depuis l'intérieur du plan, pour ne pas gêner le spectateur. Le spectateur est mal à l'aise quand il voit des choses de la personne filmée, à son insu. Et filmer quelqu'un en crise, n'est-ce pas *quasi* à son insu ?

Si le cinéma documentaire compte des crises psychiques, c'est parce que certaines cinéastes ont eu le courage de mettre en scène les leurs, à la 1ère personne. J'en aime quatre. Plus ou moins documentaires. Elles m'ont beaucoup aidée à ne pas filmer de crise. Ce sont les confins de mon film, son hors-champ. Les chemins que les réalisateur.rices ont empruntés pour négocier leurs questionnements éthiques sont riches d'apprentissage. Ces quatre crises sont très mises en scène, secondarisées, mises à distance.

[79] Guillaume Desanges président du Palais de Tokyo, *le magazine du palais de Tokyo* n°37, 2024, p. 10.

QUATRE CRISES ET UN MANTRA

Je ne me souviens de rien de Diane Sara Bouzgarrou

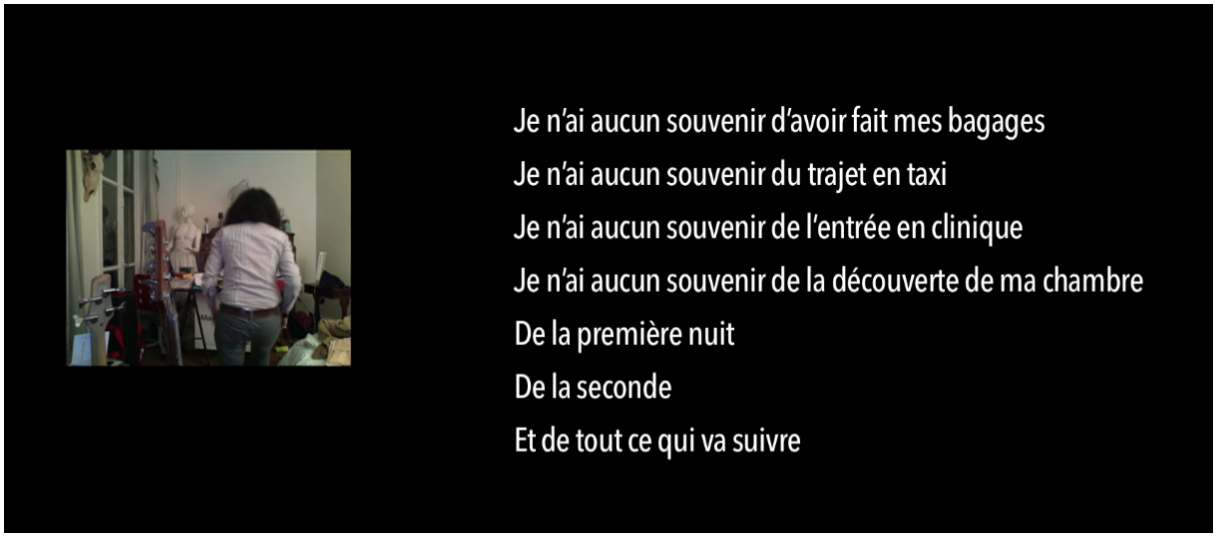


Image extraite de *Je me souviens de rien* de D. S. Bouzgarrou.

J'ai décrit plus haut le dispositif du film en split-screen, permettant à Diane Sara Bouzgarrou et sa monteuse Agnès Brukert de conjuguer deux temporalités : celle de la crise elle-même et celle du projet de film, plusieurs années après.

> **Diane Sara Bouzgarrou** : « Je pense vraiment, car cela fait aussi écho avec le film que je viens de terminer [*The Last Hillbilly*, sortie juin 2021], que la question de l'impudeur doit être tout le temps présente, mais dépend réellement de la relation de confiance qu'on arrive à établir avec la personne qu'on filme. J'ai l'espoir que le fait de connaître quelqu'un qui sait et qui respecte le projet, peut permettre de filmer une mise en danger de son état psychique. Le fait d'accéder à une extrême fragilité et de la filmer est faisable, mais il y a toujours derrière la question de la confiance mutuelle. Et j'imagine qu'il y a plein de personnes qui filment des choses qu'elles ne devraient pas car elles n'ont pas le bon rapport avec les personnages.
>
> [Dans la fabrication de *Je ne me souviens de rien*], la question de « cacher » s'est effectivement posée. Par exemple, durant le montage, une amie m'a dit qu'elle était très mal à l'aise vis-à-vis des nombreuses

> scènes de nudité et qu'elle ne comprenait pas pourquoi cela était montré, que c'était personnel. Mais nous nous sommes dit avec Agnès que cela faisait pourtant partie du trouble psychique de s'exhiber de cette manière. La question était donc, à chaque fois, de savoir si l'on était raccord avec ce qui se joue dans la manie, la dépression.
>
> En revanche, nous avons beaucoup parlé de l'importance de regarder le film depuis le présent, du point de vue de quelqu'un qui voit son être en ruines et qui essaie d'en faire quelque chose. Je pense donc qu'on était très attentives à la question du spectateur, de trouver un endroit où il se sente à l'aise et de ne pas tomber dans le narcissisme. Nous avons choisi de ne pas faire de voix *off* de peur que cela vienne plomber encore plus le film et que cela prenne le spectateur en otage avec des émotions que je transmettrais par la voix. Cela faisait donc aussi partie d'une certaine forme de pudeur, ou en tous cas d'une volonté de laisser un peu plus libre le spectateur qui lit les textes à l'intérieur de lui ou elle.
>
> Le choix de faire un film avec deux temporalités était d'ailleurs fondamental dans ce sens-là car il y avait justement un regard qui affinait perpétuellement le texte en montrant les ratures, ce qui permettait ainsi de plonger sans filet dans ce projet un peu risqué et d'avoir en même temps une grande exigence en étant au plus proche du sujet du trouble psychique. La pudeur a donc pu se reconquérir par ce qui est finalement dit par la personne en train de monter le film. Je peux être quelqu'un d'assez lyrique quand j'écris, et j'ai essayé au contraire d'épurer au maximum pour faire comprendre le gouffre qu'il y avait et la souffrance que ça avait créée. »[80]

L’absence de voix *off* émouvante, le style relativement sobre des titres sur l’écran et l’ancrage du point de vue narratif dans le présent stabilisé de Diane Sara, constituent autant d’éléments de mise en scène qui mettent à distance la crise. Plus Diane Sara protège sa pudeur, plus elle ménage le spectateur en se gardant de le gêner et de prendre trop de pouvoir sur lui. Etre délicate avec elle-même c’est être délicate avec lui.

---

[80] Entretien réalisé avec Diane Sara Bouzgarrou le 8 juin 2021, (l’entretien intégral est en annexe).

L'ADN du film (le regard rétroactif sur ces images de crise passée) participe donc d'une démarche auto-éthique. Les mots employés par Diane Sara pour caractériser l'état aigu, « perte de dignité et de pudeur, exposition de soi », nomment les réserves que j'avais pressenties pour ne pas filmer la crise de mes protagonistes.

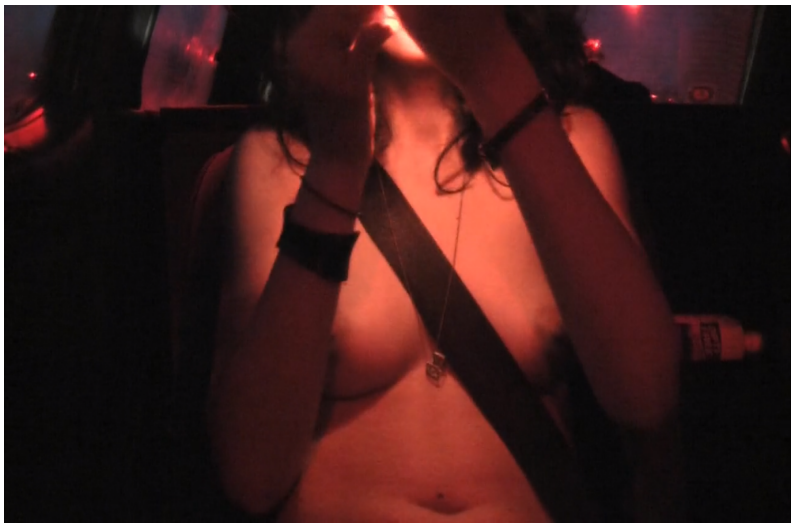


Image extraite de *Je me souviens de rien* de D. S. Bouzgarrou

Lame de fond **de Perrine Michel**

Le film s'ouvre par l'arrivée à la maison familiale d'enfance : plusieurs longs travellings réalisés en voiture nous mènent à la bâtisse et nous en font faire le tour. Une petite comptine est fredonnée *off,* par une voix féminine.



Image extraite de *Lame de fond* de Perrine Michel.

Puis commence la mise en scène d'une bouffée délirante aigüe, une BDA comme l'écrit Perrine Michel dans sa note d'intention. Cette crise s'exprime par le son, elle se traduit par une collision entre trois pistes sonores, finement ciselée au mixage.

Sur la première, les voix de Perrine, son frère et sa mère, dans la maison familiale parlent du projet douloureux de la vendre enfin et évoquent les souvenirs heureux qu'ils en gardent (le grincement de telle marche, la création du placard sous l'escalier, etc.). Ces voix sont lointaines et plongées dans l'écho des pièces qu'on devine vides ; je l'appelle « la voix du réel ». La deuxième voix, la voix de Perrine, plus proche de nous dans le mixage (c'est-à-dire très mate, sans résonance), chuchote les souvenirs personnels et désagréables qu'elle a gardés de son enfance dans cette famille ; c'est « la voix de l'intime ». Sur la troisième piste, on entend, parce qu'on les voit, le frère et la mère aller et venir dans cette maison, ouvrir des volets, fermer des rideaux, marcher sur le parquet, etc. Ces sons, lointains, eux aussi plongés dans l'écho, font exister la maison comme un personnage immobile dont il faut s'occuper. Une grande dame exigeante. Ce sont « les voix de l'image ».

Petit à petit, alors qu'on continue d'entendre la voix du réel, la voix intime de Perrine glisse vers des mauvais souvenirs, raconte les aventures sexuelles de ses parents, ses peurs, ses dégoûts, ses jours noirs, ses démons d'enfance, la découverte de son propre sexe, la présence d'oxyures qui grouillent dedans, etc. Ce sont les choses qu'on cache aux membres de sa famille surtout, quand, portée par les années soixante-dix, celle-ci accueille beaucoup de gens de passage, pose mal la limite entre ce qui est intime et ce qui est public et menace de les divulguer (la mère, sage-femme, montre à ses amis comment elle nettoie le sexe de sa fille).

Parfois la voix de Perrine rejoint celles de son frère et de sa mère dans l'espace sonore du réel, de la raison, et échange avec eux sur leurs souvenirs, avec la même légèreté. Et régulièrement elle les quitte à nouveau pour nous rejoindre dans l'espace intime qu'elle crée avec nous grâce à ses confidences.Le mixage dessine deux mondes, inhérents aux familles : la famille comme espace public et riant/le monde des secrets et l'intimité rageuse de l'enfant.

« La voix de l'intime » et « celle du réel », d'abord bien séparées, commencent à se chevaucher, à déraper l'une sur l'autre, lorsque, par « la voix de l'intime », le personnage de Perrine en vient à nous raconter comment elle est victime de l'inceste perpétré par son grand-frère, à six ans. On le devine, plus qu'on n'entend, car « la voix du réel » la recouvre partiellement. Le mixage livre ainsi le secret sans le faire claquer. Il le rend audible tout en mettant en scène son caractère quasi indicible.

Le respect que chacune des pistes sonores avait l'une pour l'autre se détruit progressivement. La crise a lieu au son, dans le conflit entre ces voix. Puis la voix de Perrine nous raconte le dépucelage que son père commet sur elle et ensuite le viol de son grand-père. On distingue cette phrase : « elle le fait bien avec son grand-père, elle peut le faire avec son père » et des mots épars de violence, de couteau. On comprend que le fils tue le grand-père. Elle parle de viol qui se généralise. Ça dérape. La voix de l'intime court, s'essouffle dans la campagne, pleure. Petit à petit le doute s'installe : est-ce que tout est vrai ? Cette matière, celle des confidences, devient alors suspecte. La profondeur sonore (entre le proche et le lointain) qui sépare ces deux voix, n'est plus seulement l'opposition entre le public familial et le secret. C'est aussi la mise en tension entre le monde de la raison et celui de la production délirante du personnage de Perrine.



Image extraite de *Lame de fond* de Perrine Michel.

On repart, le paysage défile et ça nous fait du bien. Le son nous ramène dans le métro à Paris et la voix chuchotée de Perrine Michel nous raconte la sensation d'être épiée, une surveillance qui mêle les grands-parents, le père, le gouvernement, Sarkozy, un monde dans lequel les gouvernants obligent les parents à violer leurs enfants. Elle dit qu'elle ne sait plus ce qui est vrai, ce qui est faux. Nous non plus. Elle a l'impression qu'il y a des caméras partout. Un délire paranoïaque anxiogène s'impose. Ces deux séquences consécutives durent environ 38 minutes.

On arrive à la crise psychotique de persécution, et ce qui est bouleversant, fascinant, c'est qu'on ne sait pas quand on y est entré. Le glissement a été imperceptible. On ne sait pas ce qui est vrai, ce qui est faux. Au fond, Perrine garde ses secrets.

Je cite la note d'intention écrite par Perrine Michel : « Au bout de deux mois et suite à mes demandes répétées, le psychiatre de l'hôpital m'a laissée sortir pour commencer l'Atelier documentaire de la Fémis (une résidence d'écriture de huit mois), avec un projet de film sur ma bouffée délirante. J'étais obnubilée par l'idée de faire un film. Il m'a dit avoir accepté car rien d'autre ne m'attendait « dehors » : pas de travail salarié, ni de structure affective ou familiale dans laquelle j'avais confiance.
Lors de l'épreuve orale de sélection à la Fémis, j'étais convaincue que l'ensemble du jury faisait partie du contre-pouvoir et me missionnait pour sauver le monde en faisant un film. Je ne me souviens pas de la manière dont j'ai défendu mon projet, mais j'ai dû être persuasive car j'ai été retenue. Je ne sais pas exactement ce que mes examinateurs ont compris de mon état.
C'est grâce au travail de mise à distance de cette expérience que j'ai retrouvé un état rationnel. Et en poursuivant un travail en psychanalyse. Dans le cadre de cette résidence d'écriture, j'ai travaillé sur la manière dont je voulais raconter cette histoire.
(…)
Je ne veux pas créer de suspens quant à la véracité de ce que j'énonce. Ce n'est pas non plus une forme de révélation : je ne veux pas dévoiler une histoire, je veux façonner un délire. C'est tout l'enjeu de la réalisation. »[81]

Je retiens de cette note que Perrine se pose la question de la dimension soignante de l'aventure de faire un film et répond partiellement à mes propres questionnements. La mise à distance que provoque la fabrication d'un film la fait rejoindre le monde rationnel. Cette mise à distance, par le matériau audiovisuel, est celle-là même qui a opéré dans les ateliers cinéma et dans le processus de *Habités*.

[81] Perrine Michel, note d'intention de *Lame de fond.*



Image extraite de *Lame de fond* de Perrine Michel.

Saute ma ville **de Chantal Akerman**

« [Quand elle réalise *Saute ma ville*, en 1968] Chantal Akerman a dix-sept ans et le film porte sur l'explosion d'une cuisine comme suicide glorieux à l'aide d'une cuisinière à gaz et d'une allumette. Elle a fait remarquer que ce court-métrage était réalisé en réaction à son admiration pour le film *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard ».[82]

Dans ce film, Chantal Akerman s'attaque aux tâches ménagères de la cuisine, cette pièce souvent dévolue aux femmes d'après les représentations qu'elle pouvait avoir gardées de son enfance en Belgique.

Mis en scène comme une performance filmée, le film démarre dans la ville ; on voit le personnage de Chantal rentrer chez elle en courant, au dernier étage d'un immeuble haut, que l'ascenseur ne dessert même pas. Joyeuse, légère, elle se prépare des pâtes à la sauce tomate qu'elle mange un peu compulsivement. Puis calfeutre la cuisine tout en dévorant une pomme.

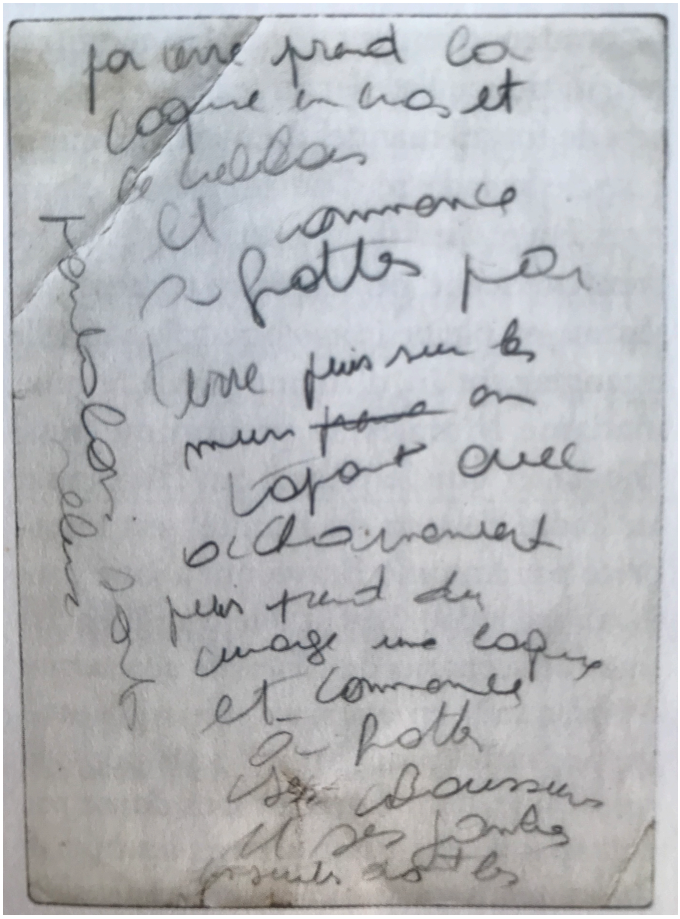
D'abord guillerette, elle s'emballe et se met à faire plusieurs choses à la fois… comme la plupart des ménagères, me direz-vous. Petit à petit, le monde ménager se détraque, elle cire en noir ses chaussures et ses chaussettes blanches, les boîtes sont jetées à bas des meubles, elle verse la lessive à grande eau sur le sol et tente péniblement de passer la serpillière, tourne sur elle-même, le visage dégoulinant de démaquillant.

---

[82] Babette Mangolte, *Décadrages,* p. 46-47.

En partie déliée de la bande image (« le « scratch » des allumettes vient avant ou après le jaillissement de la flamme »[83]), la bande son met en œuvre le dérapage ; elle est constituée de la voix d'Akerman qui chante, chantonne, gémit, respire et souffle.

Le personnage féminin déborde du cadre, la caméra peine à l'attraper, à la suivre. On devine ce qu'elle devrait faire, l'ordre et la mécanique du monde matériel… et qu'elle ne fait pas ou mal. Il y a une inadéquation entre elle et le monde ; qui me rappelle le burlesque que je ressens parfois entre les usager.es de la psychiatrie et la norme.



« par terre prend la loque en main et le balai et commence à frotter par terre puis sur les murs en tapant avec acharnement puis prend du cirage (?) et commence à (?) ses chaussures et ses jambes… »
Unique note écrite de la main de Chantal Akerman pour préparer le film.

[83] Catalogue Premier plans, festival d'Angers.

Le film entier est une folie, une crise, mais dont le côté burlesque est hypertrophié, au détriment du caractère dramatique ou tragique. Chantal Akerman le formule ainsi : « Image tragi-comique, burlesque (pour encore une fois) faire passer le tragique. »[84]
« Farce et angoisse. Angoisse du dérèglement burlesque, préparatifs ménagers et sabotage beckettien, tout fait munition. Il y a urgence mais de quoi ? »[85]
À un moment, elle se regarde dans le miroir, la caméra panote au reflet et se voyant reflétée, la protagoniste devient plus grave, « comme une officiante »[86]. Plus tard, la caméra l'attend dans le reflet, elle s'y voit à nouveau alors qu'elle est en train de danser et à nouveau son expression devient plus grave. On est presqu'à la fin, la caméra ne va plus lâcher le reflet et assister à travers lui à la suite de l'action : la protagoniste met le feu à une feuille de papier accrochée à la gazinière, prend le bouquet de fleurs dans une main et de l'autre ouvre le gaz, couchant sa tête sur les brûleurs. On entend le sifflement du gaz. Noir, accompagné au son d'une explosion.

Quel est l'effet produit par ce reflet ? Permet-il de mettre à distance le point paroxystique de la crise de la même manière que le *split-screen* et la double temporalité permettaient à Diane Sara Bouzgarrou de mettre à distance la crise passée ? De la même manière encore, que le mixage des trois pistes sonores permettait à Perrine Michel de doser la proximité et la distance entre le réel et le glissement progressif dans le délire.

---

[84] Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Éditions Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, p. 99.

[85] Jean-Michel Frodon, *Chantal Akerman*, *Autoportrait en cinéaste*, Éditions Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, p. 172.

[86] *Op. cit*. p. 172.



Image extraite de *Saute ma ville*, de Chantal Akerman, Premier regard dans le miroir, accompagné en panoramique.



Image extraite de *Saute ma ville*, de Chantal Akerman, Deuxième regard dans le miroir sur lequel Chantal écrit quelque chose. Quoi ?

Dans *Habités*, la seule occurrence d'une crise est celle que me raconte Wilfreed alors qu'il sort de l'hôpital et en porte encore le pyjama. Dans ce cas, c'est le fait que la crise soit racontée qui la met à distance, d'autant que la scène débute ainsi : Wilfreed est assis de profil dans la cour du Marabout, il se tourne face caméra, voulant s'en aller.

Wilfreed : —Bon, Séverine…

Moi : —Tu peux me la re-raconter la scène ?

Wilfreed : —Elle n'a pas été enregistrée ?

Moi : —Si ! mais j'aime bien quand tu redis les choses.

En fait c'est la deuxième prise de ce plan. Il m'a déjà intégralement raconté sa crise. C'est moi qui fais l'image ce jour-là et je ne suis pas sûre de la mise au point de la première prise. Par sécurité je préfère qu'on la double. Ce début, gardé au montage comme on garde les

coutures, est suffisant pour mettre à distance le récit et en atténuer l'impact dramatique— trace beckettienne qui rappelle au spectateur la fabrication du film.

Wilfreed raconte une hallucination visuelle dont l'enjeu est le suivant : a-t-il réellement vu ou imaginé des gens faisant l'amour dans le jardin jouxtant celui du Marabout ?

J'en reviens à la question de la place du regard dans le trouble mental… qui reste une énigme pour moi mais que je sais importante. Je note dans *Saute ma ville* que ce qui opère la bascule entre le burlesque et le tragique, entre la comédie et le passage à l'acte, relève du regard sur soi. Que voit-elle dans son reflet ?

En plus d'une crise psychique, je vois dans ce film une tentative de libération (funeste, impossible ?) à l'ordre ménager (des femmes). De ce point de vue, cette crise est typiquement féminine. Comme celles de Diane Sara Bouzgarrou et de Perrine Michel qui convoquent largement des aspects sexuels, soit du côté d'un érotisme amoureux, soit du côté des violences sexuelles.

Ce qu'il reste de la folie de Joris Lachaise



Image extraite de *Ce qu'il reste de la folie* de Joris Lachaise.

Stocké dans ma mémoire, il y a aussi *Ce qu'il reste de la folie* de Joris Lachaise, que j'ai découvert au Festival International du Documentaire, à Marseille, en 2014, où il reçut le grand prix de la compétition française et le prix Renaud Victor. J'ai gardé un très fort souvenir d'une scène importante durant laquelle un homme Sénégalais, au sein de l'hôpital, s'adresse à la caméra en invectivant l'Europe. Est-ce une scène de crise ? Peu importe sûrement l'état

psychique de cet homme. Nous savons que nous sommes dans l'hôpital psychiatrique de Thiaroye, à Dakar, où travaillent des « tradipracticiens » et des psychiatres, qui mêlent des pratiques du 19ème siècle très aliénantes, des pratiques de psychiatrie institutionnelles héritées d'Henri Collomb, des théories anticoloniales héritées de Franz Fanon et des approches animistes ancestrales. Voici comment Joris Lachaise résume ces ambivalences thérapeutiques :

> **Joris Lachaise** : « C'est intéressant qu'il n'y ait pas de concurrence entre le fait d'amener ses proches à l'hôpital psychiatrique et d'aller en même temps chez le marabout, ou autres pratiques qui varient selon le pays et la religion auxquels elles appartiennent. L'une d'entre elle repose par exemple sur une cotisation de tout le village pour financer les animaux à sacrifier, et l'idée de cette approche est énoncée par une des personnes du film qui dit que la folie n'existe pas. En effet, cette folie-là résulte du nom que l'occident a donné, mais elle n'existe pas dans la mesure où le désordre psychique d'un membre de la famille est toujours un symptôme du groupe, et doit donc être traité collectivement. Si un problème naît, cela vient ainsi du fait que quelque chose ait été rompu dans le lignage et qu'un esprit en a donc profité pour venir prendre possession d'un corps. C'est quelque chose qui doit se gérer au sein du groupe, mais également dans l'hôpital, où la dimension traditionnelle est officiellement rejetée, mais de fait, se négocie tout de même. »[87]

J'avais été frappée par la politisation de la maladie mentale opérée par le film. Un des médecins affirme en effet que la maladie mentale est un fait de société et qu'une société, si elle produit cette maladie, doit être capable de la prendre en charge. C'est pour moi un positionnement très puissant qui devrait déplacer une part de la responsabilité du malade vers la société.

J'avais été très marquée par la scène évoquée plus haut car j'avais senti combien se mêlaient le trouble psychique, des enjeux politiques liés à la colonisation et une performance duelle entre un filmeur et un filmé.

---

[87] Entretien réalisé avec Joris Lachaise le 22 septembre 2023 (l'intégralité est en annexe).

Voici la scène : Le cadre est posé sur la perspective d'un couloir aux murs construits en claustra (briques perforées), très utiles dans les pays du Sud pour enfermer tout en laissant passer le soleil. La caméra est à l'épaule. On entend en *off* la voix d'un homme.

L'homme dit : « Voilà le message que je veux lancer à l'humanité. Nous sommes tous humains bien sûr, mais certaines différences existent entre nous. Elles peuvent être raciales, religieuses, tout… »

Cut. L'homme est maintenant *in*, face à nous, plan poitrine devant la pancarte DIVISION 2. Il regarde dans la direction de la caméra mais plus l'opérateur que l'objectif, il continue : « …et ça doit constituer une force pour nous et pas une faiblesse. Une force dans la mesure où le cameraman qui est en face de moi en train de m'interviewer est un blanc, pourtant, lui, il a eu l'intelligence, il a eu la peine de vouloir m'interviewer tout en sachant que je suis fou… »

L'image devient surexposée, le fond vire au blanc et cet orateur gracieux tourne soudain le dos à la caméra, offre son profil perdu, avance et « tire » la caméra derrière lui, tout en continuant : « Je vais prendre le grand conflit qui jalonne notre humanité, le conflit Israélo-palestinien. (…) Toute cause mérite qu'on meure mais aucune cause mérite qu'on tue. La force ne doit pas être au service de l'attaque. La force doit être toujours au service de la défense. Comment comprendre un monde où les 1/2% les plus riches détiennent la moitié de la richesse mondiale ? »

L'homme désigne la caméra de sa main et continue : « Regardez cette inégalité, ils sont en train de nous assoiffer, de nous affamer. Ils vont faire de nous des esclaves, des esclaves dans la tête. »

Il se prend la tête dans les mains et grimace. « Mais l'esclavage n'existe pas, la preuve c'est un cameraman blanc qui est en train de m'interviewer ! » Il se retourne face caméra et désigne à nouveau le filmeur de son bras tendu.

Joris Lachaise ne lâche pas l'image, ce ballet dure encore plusieurs minutes, l'homme continue sa logorrhée et amène le filmeur à faire une succession de panoramiques à droite et à gauche sur 180°. En tout le plan-séquence dure environ quatre minutes. C'est magnifique.

La beauté de cette performance, outre les qualités oratoires de cet homme sénégalais, tient selon moi aux rythmes engagés et combinés : rythme de la parole de cet homme, rythme de son corps qui tourne sur lui-même et tourne autour de la caméra, rythme combiné entre ce qu'il dit et ces circonvolutions (certaines de ses paroles, il les prononce par-devers lui, tourné vers le mur ; d'autres paroles, il les adresse à Joris, tourné face caméra), rythme enfin entre la caméra et le corps de l'homme filmé que Joris Lachaise suit dans un plan séquence vraiment

fait à deux. L'homme est très lucide, perspicace, ses propos, loin d'être délirants, sont défendables politiquement.

Si j'ai le sentiment d'assister là à une crise, cela tient à la force du plan-séquence et à sa chorégraphie intense dans lesquelles je ressens la *transe* du filmeur. (Le mot « transe » fait partie du vocabulaire de Joris Lachaise qui l'utilise à propos d'une autre scène du film : une scène de possession appelant la confrontation entre un patient et plusieurs chamans ou « tradipraticiens » et lors de laquelle il réalise une contre-plongée pour filmer le patient en crise.)

> **Joris Lachaise :** « Il s'agit d'une scène vraiment importante pour moi. L'homme commence effectivement à me dire qu'il souhaite me parler, ce à quoi je réponds favorablement en lui offrant donc une tribune. Il se passe alors quelque chose dont je prendrai conscience au montage, à savoir le fait qu'il ne s'adresse en réalité pas à moi. En parlant, avec une sorte de réflexivité, d'un cameraman blanc qui est au courant de sa folie, il s'adresse en fait à nous, au monde. Ce qu'il dit est bien sûr captivant car une sorte de lucidité géo-politique et poétique en ressort. À un moment, il est emporté par son propre discours, qui raconte réellement des choses. Il est pris dans une intensité et son discours finit par devenir une invective malgré lui. La question qui se pose alors est de savoir ce que la parole du fou dit de sa lucidité. »

Ayant réalisé *Habités* bien après *Ce qu'il reste de la folie*, et l'ayant entrepris à partir de ma connaissance de nombreux usager.es, je sais bien que les personnes concernées par la psychiatrie possèdent *de* ou *leur* lucidité, c'est bien de là que je pars.

Ce que je trouve fort c'est que cet homme ait le courage d'adresser des questions de racisme et de domination des peuples à un blanc qui montrera le film à des européens ; c'est que le filmé inverse le rapport de force avec le filmeur ; c'est lui qui appelle le plan, le mène, le remplit, en fait ce qu'il veut.

> **Joris Lachaise** en est bien conscient : « Cela implique donc un rapport au corps. Je pose d'emblée le fait de pouvoir m'approcher et m'écarter pour ainsi être dans une sorte de danse, ce que je trouve beaucoup plus

intéressant [que le plan fixe, c'est moi qui précise]. C'est aussi pour ça qu'on a parfois l'impression que la caméra est oubliée, car celle-ci joue en fait dans la chorégraphie et entre ainsi dans une dimension de « danse-contact ». Je commence alors à me dire que je suis à la fois ultra-présent du fait de ma proximité, et en même temps oublié du fait d'être dans le contact et d'ainsi dépasser la sphère d'intimité.

Je le suis donc de façon très dynamique, jusqu'à prendre conscience que je suis pris dans la fascination de ce corps, de ce mouvement, de cette logorrhée, que ce que je fais est totalement dissymétrique et que je suis finalement en train de l'épingler comme un papillon. À un moment donné, je tente alors quelque chose, tout en étant pris par le doute ; j'hésite entre continuer à le suivre en panoramiques ou rester focalisé sur mon intention initiale, c'est-à-dire le laisser sortir du champ. Je décide finalement de rester fixé contre le mur du fond du couloir où il est marqué « DIVISION 2 », et où une magie du rythme se produit, dans la mesure où l'homme est sorti, je laisse tourner la caméra et il revient pour reprendre possession du cadre. Une inversion de la polarité se produit alors selon moi à ce moment-là, car l'homme était au départ le centre de gravité et moi le satellite, tandis que c'est désormais lui qui me fixe. Puis l'autre homme, celui qui se prend pour un scout, arrive et fait ainsi dire au premier qu'il a gâché toute la scène que je filmais, ce qui raconte donc le contrat tacite qu'il y avait entre nous. »[88]

[88] Joris Lachaise*, Op. Cit.*



Image extraite de *Ce qu'il reste de la folie* de Joris Lachaise.

L'effet de crise vient du filmage.

> **J.L. :** « La dramaturgie s'est également imposée de manière instinctive, comme par exemple lorsque je me jette par terre pour faire une contre-plongée. Je me souviens d'une projection en plein air à Saint-Louis, au Sénégal, où quelqu'un a dit qu'il s'agissait d'un film sur les fous filmé par un fou. »

Je comprends que Joris Lachaise se pose les mêmes questions que moi quant au rapport de force entre filmeur et filmé. Mais lorsque je tente de les résoudre par le partage de l'écriture, lui tente de les résoudre par la tension du fil invisible qui le lie au corps de l'autre.

Le Plein pays d'Antoine Boutet

Je résume le film : « Un homme vit reclus depuis trente ans dans une forêt en France. Il creuse en solitaire de profondes galeries souterraines qu'il orne de gravures archaïques. Elles doivent résister à la catastrophe planétaire annoncée et éclairer, par leurs messages clairvoyants, les futurs habitants. Le film raconte cette expérience en marge de la société moderne, affectée par la misère humaine et la perte définitive d'un monde parfait.
Il enregistre des cassettes sur lesquels il prédit l'Apocalypse, s'adresse à une certaine Marie-Ange qu'il connût lorsqu'il était enfant (il s'agit de la fille d'un comte et d'une comtesse chez lesquels sa mère faisait des ménages), ainsi qu'à Brigitte Bardot.

Ces deux figures féminines incarnent à ses yeux le refus de procréer. Jean-Marie considère que la surpopulation mène le monde à sa perte. La reproduction, *« c'est la fin, le recommencement des cimetières »*. La sexualité génère des cadavres. Il vénère Bardot d'être *« propre »,* d'avoir eu la sagesse de préférer les animaux aux enfants, de ne pas avoir *« la salissure des accouchées ».*

La folie du protagoniste, Jean-Marie Massou, n'est pas explicitée. C'est un solitaire, « un enfant sauvage qui aurait grandi », comme l'écrit Jean-Pierre Rehm, un Sisyphe qui creuse le ventre de la terre. Moi j'y vois le ventre de la mère. Il n'est pas privé de langage, on le comprend, mais son élocution est encore plus difficile que celle de Roger. Il n'est pas assigné à un diagnostic, il échappe au quadrillage du soin psychiatrique. C'est une folie inventive, créative, soutenue par le maire du village.

Il n'y pas de crise dans *Le Plein pays*. Le protagoniste est tout le long dans un état stabilisé. Il semble être en pleine conscience de lui-même. La question, pour la cinéaste que je suis et pour un travail de film, est celle de la conscience d'être filmé.

De ce point de vue la scène qui se trouve au milieu du film est une discrète et magnifique réponse. Jusque-là, Jean-Marie Massou a, certes, parlé et chanté à haute voix, mais souvent de profil à la caméra ou en plan large. Pas facile de savoir s'il s'adresse à lui-même ou au cinéaste qu'on n'entend jamais. Donc le pacte qui lie le filmeur au filmé (je te filme, tu le sais et tu es d'accord) n'est pas évident.

Puis, à la moitié du film, Jean-Marie Massou et Antoine Boutet, le premier muni de sa lampe tempête, le deuxième de la caméra, descendent dans les entrailles de la terre. Massou progresse péniblement dans un passage très étroit, entre les anfractuosités rocheuses. De dos ou de profil, il explique comment il a fait pour creuser jusque-là. Mais le contrat dont je parle plus haut n'est pas encore tout à fait avéré. On peut penser qu'il parle au réalisateur mais on peut garder une part de doute : et s'il se parlait à lui-même à voix haute ? *Cut* et soudain Massou est de face. Le filmeur est passé devant lui. Compte tenu de l'étroitesse du couloir, ils se sont forcément parlé, ils ont négocié leur changement de place. Forcément Massou a vu et reconnu le filmeur. Et la suite est plus belle encore : coincé, en difficultés, Massou tend la lampe tempête à Antoine Boutet en lui disant « prends-la » et hors champ Boutet l'attrape de sa main libre. Ce qui est magnifique c'est que ce moment avère pleinement et à l'image la reconnaissance du filmeur par le filmé, ainsi que l'aide offerte au filmé par le filmeur. Ici le filmeur accompagne le filmé dans sa « folie », et sur un chemin dangereux— dangereux sur le plan vital puisque les deux hommes pourraient rester coincés, tant le passage est étroit.



Images extraites de *Le plein pays* d'Antoine Boutet, Au début de la scène, Antoine Boutet, le filmeur, suit le protagoniste, Jean-Marie Massou.



Cut. Antoine Boutet se trouve devant Jean-Marie Massou qui est coincé par la roche. Dans l'ellipse, Boutet est donc passé devant. Ils se sont parlé.



Massou tend la lampe à Antoine pour dégager sa 2ème main, Boutet la prend hors-champ.



Ainsi Massou arrive à passer.

Et moi, jusqu'où est-ce que j'accompagne les personnes que je filme ? Est-ce que je passe devant elles pour leur tenir la lampe tempête quand le passage est étroit ?

Je pourrais en faire un mantra qui résume la fonction soignante du cinéma en milieu de soin psychique (que ce soit dans les ateliers ou pour *Habités*) : *« il y a du soin quand le cinéma devance et se charge de porter la lampe tempête de la personne concernée par la psychiatrie. »*

COMPAGNONS #2

JEAN-CHRISTOPHE BEAUVALLET,
***chef opérateur image d'*Habités.**

Habités *est le deuxième film que nous faisons ensemble, nous nous sommes rencontrés en 2010 quand je cherchais un opérateur pour faire un film d'installation,* Seconde ville.

Au début, tu m'as proposé de tourner Habités *avec une caméra black-magic, une de ces caméras très définies, en 4K, qui donnent une image avec des contours bien nets. Nous avons fait des essais, c'était très impressionnant. Mais pour ce film j'ai eu l'impression que le rendu final serait trop clinique. J'ai eu peur de trop voir, de trop montrer combien la maladie abîme, justement dans les détails des peaux, des corps. J'ai voulu une image plus « sale », moins nette et plus douce du coup, plus caressante, plus pudique. Alors on a tourné avec une vieille Panasonic, AG-AF 101, qui a un petit capteur. Mais évidemment tu avais tes propres objectifs, et ils t'ont permis, en jouant avec la profondeur de champ et les choix d'exposition, de trouver la justesse du film.*

Tu aimes faire le tour d'une scène. Une fois qu'on a filmé la scène dans un axe, longuement, souvent à l'épaule, souvent accroupis, tu te lèves, tu traverses la pièce et je te vois chercher un autre axe. En général, l'action se poursuit et cela te donne le temps de compléter par ces autres plans.
La scène de la Visite À Domicile de l'infirmier libéral, chez Nicolas n'a été faite qu'une fois car le soignant avait très peu de temps. Il n'y a donc qu'un axe, qu'une prise et tu en étais frustré.
Peut-être cherches-tu le deuxième axe pour faciliter le montage. Mais je crois que c'est surtout parce que tu as besoin de comprendre le réel, et que tu le comprends en le cernant. Tu le comprends en trouvant le deuxième axe.
Je crois que tu filmes pour comprendre le réel, et non simplement pour prélever la matière qui sera utile à un film. Filmer chez toi s'apparente à un engagement existentiel, humaniste, et pas seulement un acte esthétique. Tu esthétises le réel, certes, mais sans plaquer cette esthétique sur lui ; ton esthétisation provient du réel, elle passe par lui, une fois que tu l'as compris.

Dans un même espace, tu m'as appris qu'il faut trouver l'axe principal et ensuite le travailler dans la répétition. Au foyer Le Marabout, tu trouves rapidement que l'axe le plus intéressant est celui du point de vue de la cour vers la salle commune et non l'inverse. Tu en fais une scène de théâtre avec ses entrées, par le fond, ses numéros, ses sorties au gré de ce que les résidents viennent spontanément nous offrir, une fois qu'ils ont repéré l'emplacement de la caméra.

Chez Nicolas, on aura utilisé tous les axes : face au mur, face à la fenêtre, face au bureau, face au bureau encore, que Nicolas avait déplacé — tout cela alors que son appartement mesure 20m² ! Et chaque axe raconte une ambiance différente. Le premier mur donne de lui une image enfermée, la fenêtre le rend plus léger, le 1er bureau en fait un étudiant, le 2ème bureau nous plonge dans la pensée de son esprit. Ces quatre axes t'auront permis d'éclairer les différentes facettes de Nicolas, de le rencontrer dans sa complexité.

Toi et moi avons des énergies corporelles qui se ressemblent. Nous sommes toniques, pas très grands. Il faut pouvoir avancer ensemble, côte à côte, marcher à la même vitesse, avoir les yeux à peu près à la même hauteur, sinon je serais obligée de me hisser sur la pointe des pieds pour voir dans le viseur, ou même dans l'écran de retour que tu attaches pour moi sur le côté de la caméra.

Quand on filmait Nicolas dans les couloirs de l'université, tu étais frappé par l'expression de son visage et de son corps. Il marchait vers nous, on le suivait en travelling arrière, de face. On était près de lui. Tu disais que la plupart des gens, même des comédien.nes, laissent apparaître combien ils sentent la caméra, si près d'eux. Un léger quelque chose dans leurs yeux, dans le port de leur tête, dans la tension de leurs épaules, indique la présence de la caméra. Nicolas, non. Nicolas peut être tout à fait coupé du monde, tu le sentais dans le viseur.



Jean-Christophe et moi attendons, tous les deux, là, Wilfreed qui reprend son souffle. Je conduis la voiture-travelling, je participe au cadre de Jean-Christophe.

III. CE QUI SURGIT AU TOURNAGE

Comment le film construit-il son Réel ?

Comment procède la quête de la justesse, plus que de la vérité ?

Les fils dramaturgiques relèvent-ils de la fiction ?

L'événement est-il le point d'une impossible rencontre entre dramaturgie et maladie mentale ?

COMMENT APPROCHER LE RÉEL ?

C'est en regardant mes images au dérushage avec un.e monteur.se que j'apprends à les aimer, à apprécier leur potentiel ou leur maladresse. Ce qui s'éprouve au montage d'un film irrigue le tournage du film d'après. Non pas que je pense au montage quand je suis en phase de tournage, mais globalement ce que j'ai appris lors des montages de mes films affine, petit à petit, par couches successives et inconscientes, ce que je cherche au tournage. La collaboration que j'ai avec mes monteur.ses m'accompagne donc pendant tout le processus d'un film.

Claire Atherton : « Le réel, c'est ce qui est. Cela paraît simple, et pourtant si on essaie de le définir, on est pris de vertige. La question est sans doute : comment nous, humains, pouvons-nous être en relation avec ce qui est ? Il arrive qu'une très grande souffrance ou une très grande beauté nous transporte dans un état de vulnérabilité si fort que nous ne sentons plus de frontière entre nous-mêmes et le monde. Nos protections tombent, notre carapace fond, nous ne savons plus rien. Dans ces moments-là, nous ne nous dérobons plus au réel. Il est là, face à nous-mêmes, en nous-mêmes, comme si notre regard s'éveillait et que nous percevions tout pour la première fois. Le réel c'est ce qui est au-delà de l'apparence, ce qui vient à nous par l'amour ou par la mort, quand nous ne pouvons plus échapper, quand nous ne pouvons plus nous protéger. »[89]

Le réel serait l'insupportable vérité à laquelle nous accédons quand l'amour ou la mort nous rendent enfin vulnérables.
Première définition, paradoxale, mais que j'aime car elle met en évidence combien nous vivons en fiction ; nous ne pouvons accepter la conscience de notre mort qu'à la condition de la rendre fictive ; l'incandescence du grand amour est à peine vivable. Seules la fiction, ou la continuité de la réalité qui vient le recouvrir du léger voile de l'apparence, rendraient vivable le réel.

Virginia Woolf le dit autrement : "La vie est un rêve, c'est le réveil qui nous tue."[90]

---

[89] Claire Atherton dans *Qu'est-ce que le réel, Des cinéastes prennent position*, Post-Editions, 2018, p. 13.

[90] Virginia Wollf, *Orlando- ma biographie*, Gallimard, Folio, Paris, p. 210.

Les propos de Claire rejoignent ceux d'Alain Bergala dans le *Séminaire des États Généraux de Lussas* en 2019 : « Dans le cinéma documentaire, la plupart des malentendus viennent de la confusion entre ces mots « réel » et « réalité » qui sont souvent employés comme des synonymes. La trinité de Lacan permet de distinguer clairement *réel* et *réalité*. Pour lui, l'instance du réel est presque le contraire de la réalité, dont il dit qu'elle n'est que «la grimace du réel»[91]. La réalité est ce qui nous entoure, elle est familière et continue, et se prête aisément à être photographiée ou filmée. La réalité est ce qui est accessible par les sens et l'intelligence, tandis que le réel se définit comme ce qui est impossible à appréhender par la représentation. « Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation. » Ce qui pose évidemment un problème de taille au cinéma. Le réel, c'est « quelque chose d'insondable » qui surgit dans les failles, les distorsions, les ruptures qui se produisent dans le réseau symbolique, « un bruit où l'on peut tout entendre»[92]. On ne peut pas le connaître, mais le cerner, le déduire, le supposer comme une présence, comme « un je ne sais quoi » (…). La caméra enregistre sans cesse la réalité mais ne capte pas automatiquement du réel, lequel échappe, résiste à tout « vouloir dire » et à toute intention. Il est un éclat, un surgissement imprévisible, un trou dans la réalité, une effraction. (…) Dans *Le Livre d'image*, Godard affirme qu'« en réalité, seul le fragment porte la marque de l'authenticité ». Le fragment isolé, déconnecté de toute continuité du monde, ou re-connecté à d'autres fragments qui lui sont hétérogènes, pourrait parfois se rendre visible comme un morceau de réel. Le montage deviendrait alors une voie possible pour faire surgir, par discontinuité, des fragments du monde, et leur permettre, parfois, de poindre comme du réel dans le film. (…) Jonas Mekas a inventé une nouvelle façon, poétique, de construire sur la sensation immédiate, sans passer par la construction d'un sens prémédité, des enchaînements de fragments du monde où adviennent parfois des percées innocentes de réel. »[93]

Soit !

Plus que par le tournage qui saisit la réalité, c'est par le montage que nous pourrions mettre en scène le réel. Le réel ne se percevrait que par éclats, par effractions. Il serait le fragment re-connecté à d'autres fragments par la sensation et non par la recherche du sens. Et pourtant, je

---

[91] Jacques Lacan, *Télévision,* p. 17.

[92] Jacques Lacan, *Écrits*, p. 388.

[93] Alain Bergala, Séminaire *L'effraction du réel*, États Généraux de Lussas, 2019.

crois que c'est aussi par le tournage que des éclats de réel arrivent dans un film, en tout cas des effets de réel.
Quelles sont les scènes d'*Habités* où surgissent des éclats de réel ? Parions qu'il y en a !
Si j'en crois les spectateur.rices, la scène où Wilfreed se trouve devant les murs blancs de l'appartement que lui destine « Un chez soi d'abord », provoque des émotions fortes.

Au tournage, je tente de construire un fil dramaturgique autour de son départ du foyer Le Marabout. En partira-t-il ? est une question qui me sert de levier destiné à créer non pas du suspens, mais au moins une tension, une adhésion. Je précise que dans la phase d'écriture, Wilfreed, qui avait quitté l'atelier, est revenu un jour pour me dire qu'il allait partir du Marabout. Je ne sais pas si c'était vrai mais c'était la bonne stratégie pour que je commence à tourner, il le savait et il le voulait. Il s'est donc d'emblée et de lui-même mis au cœur de cette question dramaturgique — dans la réalité, dans le processus du film et, au final, dans le film lui-même. Au fil des tournages je multiplie les scènes qui construisent ce fil dramaturgique.

Jour 16[94]**.** Je filme la scène où il reçoit enfin son passeport de la part du consulat du Gabon ; il l'avait perdu et il va enfin pouvoir toucher l'Allocation Adulte Handicapé, nécessaire pour payer un loyer et donc partir du Marabout. La scène n'est pas montée.
Jour 59. Katherine Reggio, la directrice du foyer, et Wilfreed envisagent son départ ; la scène est montée.
Jour 62. Je filme sa découverte de l'appartement vide. Mais les plans utilisés correspondent à la fin du tournage. En effet, les précède une longue scène montrant Katherine et Sylvie Katchadourian, la directrice de « Un chez soi d'abord » effectuant avec Wilfreed la visite de l'appartement : les trois déambulent d'une pièce à l'autre, elles lui expliquent les commodités matérielles, lui décrivent le quartier, le mettent en garde contre son penchant à se laisser squatter par des potes et verbalisent la différence entre habiter dans un foyer et habiter chez soi. Cette scène, prosaïque, contingente, illustrative de la dimension concrète de l'habiter, elle existe donc, filmée à l'épaule, en cinéma direct, l'équipe et moi n'intervenant pas explicitement. Elle est informative et permet de comprendre comment fonctionne l'attribution d'un appartement par « Un Chez soi d'abord » et les enjeux de l'habiter — seul.

---

94 Les numéros des jours font référence à leur ordre dans le processus de tournage. Voir en annexe le « Carnet de dérushage ».



Mais, à filmer cette scène, je ne ressens rien, la contingence matérielle ne me touche pas. Je demande donc à Wilfreed de rester seul dans la pièce et aux deux femmes de l'attendre dehors. Je ne lui demande pas d'exprimer sa solitude, ou sa perplexité, ou son désarroi, je ne lui demande rien, juste d'être là, entre ces murs blancs. Alors il déambule, fait claquer ses ongles, cherche où poser son regard et finalement gratte une tâche de peinture sur un mur. Nous sortons de l'immeuble dubitatifs : est-ce qu'il y a une scène ? Nous n'en sommes pas sûrs. Finalement au montage on ne garde que les plans où il est seul, parce que ce rien, « ce moment quelconque » comme dirait Rancière, nous touche.



Wilfreed découvre son futur appartement.

Pour Jacques Rancière, le moment quelconque est l'inverse de la causalité. La causalité, elle, dans la littérature, est « l'enchaînement construit d'évènements reliés les uns aux autres comme étant les conséquences nécessaires ou vraisemblables de causes ». Pour Rancière, la causalité est la base de la fiction dans la poétique Aristotélicienne. Après Marx, avec le roman moderne et notamment Virginia Woolf, la fiction parvient à détruire la causalité et se met à décrire des choses élémentaires que nos vies ont en commun, comme par exemple une *Promenade au Phare*[95]. C'est parce qu'il est quelconque qu'un tel moment, « loin de nous détourner des enjeux de la communauté humaine nous ouvre au contraire vers son avenir, vers ce moment où l'humanité vivra « une vie commune sur la terre. » »[96] Ce moment, parce qu'il est quelconque, favorise une impression de monde commun. Ceci car « le commun qui est en jeu dans le moment quelconque ne concerne pas le contenu du temps [c'est-à-dire l'action elle-même— qui, elle, pourrait être particulière] mais sa forme même. »[97]

Rancière parle ici de l'usage politique du temps dans la fiction. Il veut dire que le temps des moments quelconques est celui qu'a affirmé et valorisé le roman moderne du début du 20ème siècle en renversant la hiérarchie aristotélicienne : au temps des hommes actifs qui fonde la Poésie de l'antiquité, Aristote oppose le temps de la chronique des hommes passifs. Au temps des hommes qui « agissent leur vie » librement et provoquent des enchaînements causaux d'un événement à l'autre, Aristote oppose (en le définissant comme inférieur) le temps des hommes réduit à la mécanique de la survie. Rancière, en proposant une lecture esthético-politique de l'usage du temps dans la fiction, me confirme que le sujet se dit dans la forme. Le sujet de *La Promenade au Phare* est moins la question de savoir si oui ou non Mme Ramsay, sa famille et ses amis prendront, demain, le bateau pour s'y rendre, que celle de sentir combien la narration, glissant de l'intériorité d'un personnage à un autre, dilate l'instant en étoile et raconte ainsi quelque chose des relations interpersonnelles, en tissant la toile d'une communauté. Le traitement du temps devient donc le sujet.

---

[95] *La promenade au phare* est un des premiers romans de Virginia Woolf, paru en 1927. Les membres d'une famille se demandent si demain ils iront faire une promenade au phare et la réponse reste en suspend car cela dépend de la météo. Pendant cette soirée, le temps se dilate et la narration se déploie dans les méandres de chaque personnage, ses pensées, ses émotions.

[96] Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Le Seuil, 2017, p. 189.

[97] *Op. cit*. p. 190.

Le moment quelconque où Wilfreed déambule dans ce nouvel appartement est un moment où le temps vaut pour lui-même, pour sa forme même. Si cette scène provoque l'émotion du ou de la spectateur.ice c'est parce qu'elle est un éclat de réel, alors que la scène de la visite aurait été une scène de la réalité continue et familière. Est-ce qu'un éclat de réel est une scène où le temps vaut pour lui-même ?

Ce qui mène au réel, d'après Leslie Kaplan, c'est aussi l'émotion subjective du cinéaste. C'est ce qu'elle défend, citée dans un autre catalogue des États Généraux, à propos de son livre *L'excès l'usine* (sorti en 1982) : « La réalité va dans le sens du connu, de la norme du moment, alors que le réel cherche la rencontre, la surprise, l'événement, l'émergence ». Ce sera notre deuxième définition.

Le catalogue des États Généraux commente : « Dans son livre, il s'agissait pour Leslie Kaplan de transmettre le réel, pas la réalité, c'est-à-dire de se détacher du discours explicatif, syndical, politique ou même littéraire pour essayer de « transmettre de l'intérieur le monde véritablement fou de l'usine, socle de la civilisation industrielle de masse ». Il s'agit pour elle « d'inclure le sujet, sa position, de l'intérieur de la chose ». Pour elle, « le réel vise à faire émerger le terrible ». Son livre reprend les neuf cercles de *L'Enfer* de Dante. Un voile est déchiré, qui permet de voir de l'autre côté. C'est alors que la fiction s'introduit, que le « on » désubjectivé devient un « je », que le temps peut exister et qu'apparaissent des personnages et des narrations. »[98]

Soudain, dans cette deuxième définition, alors qu'on rencontre le réel, arrive la subjectivité avec les attributs de la fiction : le point de vue, le temps, les personnages et le récit. Alors quoi ? le réel ferait-il le lit de la fiction ? C'est fascinant de lire combien la subjectivité appelle la fiction. Nous ne serions que fiction ? Incapables de produire autre chose que de la fiction, derrière le rideau des apparences et de la réalité ? Et le réel serait ce que l'on perçoit par la poésie, par l'ouverture, par la fiction ?

Très paradoxalement, si le documentaire laisse surgir des éclats de réel, c'est donc en intégrant de la fiction.

Ceci rejoint le point de vue de Nicolas Philibert : « Mais le filmage est déjà une reconstruction. Filmer c'est interpréter, reconstruire, recréer, réinventer... Le réel n'existe pas,

---

[98] *La réalité a besoin de cinéma*, Catalogue des États Généraux, 2022.

tout est fiction. Le documentaire est une autre façon de faire de la fiction. »[99] Je m'avance pour interpréter les propos de Philibert : avant même le montage, dès le tournage, la réalisation effectue des liens de causalité entre des éléments de la réalité et ces liens dictent les évènements que l'on choisit de filmer et ceux qu'on choisit d'ignorer. Ces liens inventent une interprétation de la réalité. Certes il y a de la fiction dans le documentaire ; même quand on filme un monde déjà là, on le construit en partie. Comme dit Neil Fornalik, on « invente ce qui existe. »[100]

Ce que je retiens ici c'est que la fiction se définit par l'invention. Invention qui se déploie pleinement dans la fiction et qui reste à l'œuvre, en sourdine, dans le documentaire, afin d'agencer ou d'orienter le réel pour le filmer.

Les propos de Jacques Rancière m'aident à comprendre ce qu'est la fiction : « Ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité. Telle est la thèse formulée par Aristote au neuvième chapitre de la Poétique. La poésie, par quoi il entend la construction des fictions dramatiques ou épiques, est « plus philosophique » que l'histoire parce que la dernière dit seulement comment les choses arrivent l'une après l'autre, dans leur particularité, tandis que la fiction poétique dit comment les choses en général peuvent arriver. Les évènements n'arrivent pas au hasard. Ils le font comme conséquences nécessaires ou vraisemblables d'un enchaînement de causes et d'effets. »[101]

Je précise qu'ici Rancière ne cherche pas à définir la fiction par différence avec le documentaire mais par différence avec la vraie vie.

Quand il le fait, c'est-à-dire quand il tente de distinguer documentaire et fiction, voici ce qu'il en dit :

« La « fiction » en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle. *Fingere* ne veut pas dire d'abord feindre mais forger. La fiction c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un « système » d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. Un film « documentaire » n'est pas le contraire d'un « film de fiction », du fait qu'il nous montre des

---

[99] Nicolas Philibert, Entretien avec moi, en annexe.

[100] Neil Fornalik, « Le documentaire comme invention du littéral », in « Admiranda, Cahiers d'analyse du film et de l'image », *Le Génie documentaire* , N°10, Éditions Projections et L'institut de l'image, Aix en Provence, 1er mars 1995, p. 36.

[101] *Ibid,* p. 7.

images saisies dans la réalité quotidienne ou des documents d'archives sur des évènements attestés, au lieu d'employer des acteurs pour interpréter une histoire inventée. Il n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. »[102]

Voici donc qu'apparaît une troisième définition du réel : c'est ce qui est donné à comprendre, par le cinéaste lui-même, d'abord. Comme dit plus haut, pour Rancière l'invention est à l'œuvre dans le documentaire. Le réel n'est pas ce qui n'est pas inventé. Dans *Habités*, nombreux sont les éléments inventés, nombreuses les scènes inventées, qui n'altèrent pas sa dimension documentaire.

Cependant, bien que d'accord avec Philibert et Rancière pour sentir combien fiction et documentaire ne s'opposent pas, je pense pourtant que construire un film de fiction avec un monde qui existe déjà et le faire avec un monde (des personnages, une histoire, etc.) qui n'existe pas, ne relèvent pas de la même démarche. C'est pourquoi je préfère continuer à traquer les effets de réel et chercher comment ils adviennent.

Je me souviens du montage de *Filles de nos mères* (en 2001). Claire et moi étions attentives dans les rushs aux éclats du réel. Où ? Un peu partout. Comment ? Qu'est-ce qui nous guidait ? On était attentives à ce qui surgissait de soi-même, à l'inattendu, à ce qui n'était maîtrisé ni par moi ni par les personnages : par exemple, un travelling sur les visages de ma mère et mes tantes attablées autour de la nappe en plastique de leur enfance, aucune ne sachant quoi exprimer, chacune se laissant saisir par l'arrivée de la caméra à son niveau. Un moment quelconque où le temps vaut pour lui-même. Au contact de Claire, dans la salle de montage, je comprends que le réel c'est ce qui n'est pas prévu, qui nous dépasse.

Cette compréhension me guide en tournage. Quand j'entre dans une scène il y a ce que je vise mais il y a aussi ce qui surgit de soi-même. Il y a ce que j'anticipe et ce que je n'anticipe pas, que je ne comprends pas, ne vois pas, ne devine pas, ne verrai qu'au visionnage des rushs, et laisse pourtant surgir.

Dans l'article qu'elle écrit, cité plus haut, Claire Atherton poursuit : « Le réel est vivant, il bouge comme un papillon qui virevolte et dont les couleurs changent avec la lumière. Pour être touché par lui, il faut accepter de le suivre sans savoir où il va, de le regarder sans l'analyser, sans tenter de le figer ou de l'attraper. (…) Si l'art peut faire apparaître le réel, cela

---

[102] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Points Seuil, 2001, p. 283 & 284.

n'est possible qu'en accueillant l'insaisissable, en étant prêt à se perdre, en résistant à la tentation rassurante de l'explication, au confort du dispositif prévu d'avance. »[103]
Ne pas analyser était un véritable axe de travail quand nous montions ensemble : ne pas analyser les rushs, se placer dans un état flottant, sensible.

Dans les exemples de films cités plus haut, on peut dire que les scènes qui font effraction dans la continuité de la réalité sont celles où quelque chose surgit de la relation filmeur-filmé, ce sont des éclats de réel : le filmeur Antoine Boutet prend la lampe torche de Jean-Marie Massou ; Joris Lachaise se laisse étourdir par le jeune Sénégalais. Je pourrais peut-être ajouter cet instant sur la scène du théâtre du Gymnase dans *Habités*. Roger pénètre dans le théâtre suivi par nous. Il fait semblant de connaître les lieux alors qu'il n'est jamais entré et qu'il y entre sous l'effet du film en train de se faire. Il arrive sur le plateau et il est alors pris de vertige, devant le rôle qui l'attend, devant son propre désir de venir jusque là. Il m'appelle à l'aide plusieurs fois. C'est un petit éclat de réel. En plus de la subjectivité, comme l'avance Leslie Kaplan, le réel s'approche peut-être par la rencontre.

Et il y a une quatrième voie[104]. Alain Bergala : « Pour certains cinéastes, comme van der Keuken qui en a fait un moteur de son travail, il est « difficile de toucher le réel ». Il ne filme pas en s'effaçant, comme quelqu'un qui attendrait du réel qu'il se révèle passivement. Mais au contraire, en l'attaquant vigoureusement, il cherche à provoquer sa résistance et donc sa visibilité. Dans cette attaque du réel par la caméra, ce n'est pas la subjectivité du cinéaste qui est en jeu, mais la stimulation d'une résistance quasiment physique. La subjectivité serait un obstacle à cette résistance. Van der Keuken n'attend pas du réel qu'il se « révèle », mais qu'il existe en résistant.[105] »

---

[103] Claire Atherton *op.cit*., p. 14.

[104] Il s'agit de chercher des voies de passage et non d'élaborer des questionnements théoriques ; je cherche des chemins aboutissant à des solutions, utiles pour mes prochains films ou pour guider les étudiant.es. La réflexion engagée dans ce texte ne constitue pas un arrêt théorique, elle s'inscrit dans le flux de la création.

[105] Alain Bergala, *Op. cit.*

Provoquer le réel pour qu'il résiste. Ici le réel est une construction déclenchée par l'action, et non par le regard, du, de la cinéaste, il ne lui préexiste pas, il n'a pas à être révélé. Cette approche, celle d'un cinéaste, a ceci de nouveau qu'elle relativise l'importance de la subjectivité— subjectivité que pourtant la plupart des cinéastes documentaristes s'efforcent d'affirmer.

Pousser le réel dans ses retranchements, l'ai-je fait dans *Habités* ? C'est probablement dans la rencontre filmeuse-filmé.es que j'ai le plus nettement tenté une provocation, avec les personnes elles-mêmes, notamment par la parole. J'ai tenté de mettre Nicolas devant ses contradictions, sans ménagement, j'ai résisté à sa propre provocation désireuse de se servir du film pour convaincre le spectateur de ses convictions autocratiques et théocratiques. Surtout, et ceci ne passe pas par le langage mais par la stratégie, j'ai passé les trois ans de tournage à négocier pas à pas avec Wilfreed pour qu'il consente à dévoiler sa vulnérabilité. La question, en d'autres termes, consistait à repérer où se situaient les rapports de force, de les aimer pour ce qu'ils sont et de les intégrer dans le tissu même du film.
Roger ne veut pas être montré seul à l'image ; Wilfreed ne veut afficher que sa force ; Kadidja ne veut pas dire du mal de l'institution sociale ; Nicolas ne veut pas se montrer délirant. Et c'est le jeu du film qui provoque ces résistances.

Finalement, Maldiney me conduit à revenir sur les premiers propos de Claire Atherton, en affirmant que c'est par le sentir qu'on approche le réel.
« « Le réel est ce sur quoi nous pouvons opérer. »[106] Cette opération présuppose qu'un objet est là. Mais ce là reste privé de sens. Cette vue sous-entend, sans la mentionner, cette autre vue par laquelle un monde se dispose autour de nous. Par contre sans contour ni dessin ou dessein, pas de prise, mais une rencontre ouverte : le réel est « ce à quoi nous avons ouverture »[107], en cet étrange lieu désigné par le y du « il y a ». La révélation originaire du « il y a » se produit dans le sentir. Sa tonalité pathique peut être de confiance ou d'angoisse selon que l'événement qui nous arrive, et à même lequel nous nous advenons, est don offert ou violence faite. Ainsi en va-t-il de « ces sensations confuses que nous apportons en

[106] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 35.

[107] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard 1945, Avant-propos p. III.

naissant. »[108] Cette co-naissance au monde n'est pas d'ordre informatique. L'expression qu'en cherche Cézanne n'est pas une représentation réglée par un code. Elle requiert, au contraire, l'abolition du code sous-jacent au dessin. Code et sentir sont antinomiques.»[109] Le code est la même chose que le dispositif prévu d'avance selon Claire, c'est ce qui enferme le réel, alors qu'il faudrait apprendre à le ressentir.

LA COMPLEXITÉ PLUS QUE LA VÉRITÉ

Si le tournage a tenté de laisser advenir des éclats de réel, il a également cherché la complexité, plus que la vérité. Comme dit Jean-Louis Comolli, personne ne peut assurer au spectateur ce qui est honnête dans un film documentaire. « C'est au spectateur de trouver le bon chemin… et on peut se tromper. On reconstruit le monde sans cesse, à travers du documentaire, du roman, de la poésie… L'important c'est quel type de relations ça établit, comment est-ce qu'on retrouve quelque chose d'une vérité à travers l'artifice. »[110]

Même si je ne suis pas sûre d'adhérer à l'entièreté de cette pensée, au sens que je ne crois pas que la préoccupation du spectateur, ni la mienne, soit de retrouver une quelconque vérité. Je crois qu'*Habités* s'est efforcé d'établir des relations frontales avec les personnes filmées, mais ces relations ne sont jamais assujetties à la recherche de la vérité, elles sont animées par la volonté de faire une scène qui restitue l'image que je me fais d'eux et elle, qui restitue les émotions qu'ils et elle ont exprimées dans la phase d'écriture et enfin qui réponde à ce que je tente de questionner globalement à travers le film.

Rigoureusement parlant, la vérité est invérifiable. Depuis le début, je n'ai accès à aucune vérité, seulement à ce qu'ils m'en racontent, et même mon adhésion importe peu. Je ne crois pas entièrement Nicolas quand il me dit aller régulièrement à l'Université. Je sais qu'il y est inscrit, qu'il a un ENT (Espace Numérique de Travail) mais c'est tout. Je doute que Kadidja aille régulièrement se baigner à la plage. Là n'est pas le sujet. Mais il y a une vérité du fantasme de soi. « Car la vérité n'est pas le contraire de la chimère ; c'est la chimère qui est la

---

[108] Cézanne, *Correspondances*, Grasset, 1937, p. 227.

[109] Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 24.

.

[110] Olivier Barlet, *La réalité a besoin de cinéma Hommage à JL Comolli*, Catalogue des États Généraux de Lussas, 18 octobre 2022.

vérité de l'expérience. »[111] Et finalement *Habités* est un film qui se situe sur le registre de l'expérience. La vérité est celle des instants présents que je vis avec eux et elle pendant l'écriture et pendant les tournages.

Cependant puis-je ainsi balayer d'un revers de main toute la question de la vérité ? Elle ne m'inquiète pas dans le processus de fabrication du film, car je suis convaincue qu'elle s'infiltrera toute seule, d'elle-même, dans les espaces qui lui resteront, mais elle est sûrement importante pour le spectateur.

Pour Chantal Akerman, la vérité s'obtient, entre autre sûrement, par la durée du plan. Et par le retour du passé dans l'image présente.

« On a beau mettre une caméra en face de quelqu'un ou quelqu'une ou quelque chose, cela ne donne pas si simplement un peu de vérité. Et tout d'un coup, sans qu'on s'y attende, on sent quelque chose qui peut être à la fois du plaisir, de la peur, un battement de cœur. Alors soit on ferme les yeux, soit on part, soit on accepte ce trouble. C'est troublant, oui. Je dirais ça, un trouble s'installe et parfois même une opacité. On n'est pas vraiment habitué. Voilà une rue, une rue c'est une rue, c'est une rue, c'est une rue et bien non. Non, pourquoi non ? parce que.

Donc voilà une rue, de New York par exemple, et même de Manhattan et même du bout de l'île, du West Side, filmée de face à la tombée de la nuit, l'été. Que dit-elle cette rue ? Elle dit bien quelque chose d'elle, de sa vérité, de la vérité de son image, mais quoi, et au bout de combien de temps ?

On voit une rue et alors ? On a l'habitude de voir une rue, alors pourquoi montrer une rue ? Justement parce qu'on a tant l'habitude de voir une rue qu'on ne la voit plus. Non, il n'y a pas que ça. Mais quoi d'autre alors ?

Cette rue s'est ajoutée à un moment passé devant une autre rue, ou à un autre moment face à un trajet dans un métro, ou encore face à un homme assis sur une chaise dans la rue. Et tout ce temps passé s'additionne et crée quelque chose, et dans ce quelque chose, parfois un peu de vérité.

Au bout de combien de temps commence-t-on à la voir cette rue, à la ressentir, à laisser aller son imaginaire, mais pas trop loin, pour rester quand même un peu proche de cette rue après cette autre rue ? Et ce temps est-il le même pour tout le monde ? » [112]

---

[111] Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 141.

[112] Chantal Akerman, *Portrait en cinéaste*, Cahiers du cinéma & Centre Georges Pompidou, 2004, p. 31.

Pour Chantal Akerman, il s'agit davantage de la vérité de l'image que de celle de la chose montrée. Et cette quête, celle de la vérité de l'image, est en effet bien plus stimulante que celle, invérifiable, de la vérité. Pour elle, dans son langage, cette vérité provient de l'accumulation des autres images que le spectateur porte en lui et peut ici projeter.

Chantal Akerman poursuit en citant Walter Benjamin: « Walter Benjamin écrivait, lui, dans *Paris Capitale du 19ème siècle*, « La manière dont le passé reçoit l'empreinte d'une actualité plus haute est donnée par l'*image* en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été. » (…) Au fond cela répond même à la question du documentaire et de la fiction. J'adore tout simplement la dernière phrase et oui, j'espère bien *a posteriori* quand je montre un arbre dans le Sud des États-Unis allumer la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été mais seulement dans la mémoire. Pas dans un devoir de mémoire. » »[113]



Des plans sur des arbres dans *Sud* de Chantal Akerman.

Dans *Sud* (qu'elle réalise en 1999), la mèche de l'explosif, ce sont tous les arbres auxquels des esclaves ont été pendus dans le passé, aux États-Unis. Pour Chantal Akerman et Walter Benjamin, la vérité d'une image actuelle est sa capacité à rendre présentes les corrélations passées, c'est la pénétration que l'image opère entre deux temporalités, entre le présent et le passé. Alors la vérité d'une image ou d'un film documentaire serait la résonance qui s'opère entre ce qui est montré et ce que ça provoque dans l'esprit, la mémoire et les émotions du spectateur.

Inspirée par les propos de Chantal Akerman, je voudrais évoquer les scènes tournées avec Kadidja dans la « pièce chaude », cette courette attenante au local à poubelles dans lequel elle

[113] *Ibid*, p. 44.

est entrée par effraction. On l'a compris, cette séquence est une reconstitution dans ce lieu qu'elle a squatté il y a plusieurs années mais dans lequel elle ne vit plus. Elle accomplit ses gestes au présent, à la demande du film.

La mise en scène relève ici de ce que François Niney appelle « le documentaire de reconstitution », sur les lieux. Mais je pourrais dire « *par* les lieux » tant l'immersion est puissante et tant le corps agissant produit le récit. C'est en balayant, en se lavant, en arrosant, en rêvant que Kadidja, par son corps, se met à me raconter ce qui fut. Au point qu'à la fin du tournage, Kadidja me demande : « Y'aurait pas moyen d'avoir les clés ? je voudrais bien re-vivre ici. »

Je pourrais dire que la vérité de cette séquence réside dans le fait que les gestes présents de Kadidja allument la mèche des mêmes gestes accomplis dans le passé. C'est par la sensation corporelle que j'ai cherché une quelconque… sinon vérité, au moins justesse.

Dans la période d'écriture, j'avais confronté son récit à celui de la directrice de l'école limitrophe qui avait effectué le signalement auprès des équipes du Secours Populaire et de MARSS, celles-là même qui avaient procédé à l'hospitalisation de Kadidja. La directrice de l'école, tous les matins, disait entendre les cris de Kadidja et voyait une femme dépossédée d'elle-même effrayant les écoliers. Sensible au destin de cette femme mais parce que le seuil d'une école est un lieu sacré, la directrice avait alerté les institutions.

Kadidja ne m'a jamais dit qu'elle criait, ni qu'elle frappait ; j'ai donc écarté les propos des tiers, sans me demander qui je croyais, mais soucieuse de coller au point de vue de Kadidja qui ne veut pas être vue, dans le film, comme une folle hors de soi. La question est bien la mise en scène de soi ; la vérité n'est pas très intéressante, c'est la subjectivité qui l'est.

Cependant l'allumage dont je parle ici est à l'intérieur de l'histoire de Kadidja. En refaisant ses propres gestes au présent du film, elle convoque ceux qu'elle fit quelques années auparavant. La vérité de la reconstitution opère.

Mais ce dont parlent Walter Benjamin et Chantal Akerman est encore ailleurs : il s'agit de l'allumage qui a lieu dans l'esprit du spectateur. C'est-à-dire que l'image des arbres du Sud des États–Unis suffit à convoquer dans l'esprit du spectateur d'autres arbres, universellement connus, piliers de pendaisons et qui constituent un imaginaire commun— celui-là même que convoquent les images de Chantal Akerman, et c'est en cela qu'elles possèdent de la vérité. Cette vérité n'est pas à chercher dans son contenu mais dans l'image même.

Claire Atherton formule cette vérité des images d'une autre manière encore. « Les images vraies sont libérées des principes de vraisemblance ou d'exhaustivité, elles sont au-delà de la représentation d'une objectivité et ne sont pas non plus la simple expression d'une subjectivité. Les images vraies ne sont pas celles qui nous avalent, mais celles qui nous poussent à chercher, à découvrir, à tisser notre propre rapport au monde, exister au sein du monde. Elles ne se dévoilent pas au premier regard mais elles sonnent juste. Elles ouvrent des brèches, nous mettent en mouvement, nous aident à penser, à vivre. Leur sens se révèle petit à petit grâce à l'espace, grâce au temps, le temps dont nous avons besoin pour ne plus essayer de reconnaître, pour ne plus chercher à être consolés. »[114]

Reconnaître. Nous permettre de reconnaître la réalité que nous connaissons déjà serait la manière qu'un film aurait de nous consoler. Les images vraies, elles, ne chercheraient pas à nous consoler. Nous serions capables de les apprécier à la condition de ne plus avoir besoin d'être consolés.

Au fond, la vérité se laisse dépasser, transcender, par la complexité et la deuxième m'intéresse plus que la première. La recherche de cette complexité, Claire Atherton me l'a transmise au montage, lors de mes précédents films. Comment nous y prenions-nous ?

Je crois qu'il s'agissait de garder au montage des scènes qui se contredisent et compter sur le spectateur pour nuancer une scène par l'autre. Dans l'énergie du tournage, bien sûr, on ne sait pas que deux scènes se contredisent, on le comprend au dérushage ou même au montage, quand il s'agit de travailler le matériau. Ce qui implique, au tournage, de soulever des contradictions : par exemple provoquer la collision entre la scène où Katherine, la directrice du Marabout, représentante de l'institution soignante, explique à Wilfreed qu'il va devoir quitter le foyer car il est prêt et la scène où il est seul devant les murs blancs, visiblement perplexe, assailli de solitude— lui qu'on a vu si heureux parmi ses frères. L'institution veille sur Wilfreed et dans le même temps, l'abandonne. C'est une inacceptable contradiction. Soulever des contradictions c'est aussi souligner celles qui se nichent à l'intérieur d'un personnage. C'est réaliser une scène où Nicolas fait preuve de raison, comme par exemple celle où, Socrate à l'appui, il explique l'apparition de ses voix, et la façon dont celles-ci lui ont montré le chemin du savoir rationnel. Et c'est réaliser une scène où il laisse s'exprimer des bribes de sa production délirante, comme par exemple celle à la fin où il déplore le fossé social entre lui et sa moitié, Marie-Madeleine.

---

[114] Claire Atherton *Op. cit.,* p. 14.



Évidemment je n'ai pas prévu de montrer de telles contradictions, mais elles adviennent. Qu'est-ce qui permet leur apparition ? Le temps peut-être. Le temps passé en écriture. Au bout de trois ans seulement, Nicolas évoque ses voix et laisse affleurer le délire dans le cadre de l'atelier. C'est donc lui qui libère sa propre complexité et se met en scène. C'est également dû au temps passé en tournage qui s'étale également sur trois ans. Nicolas a le temps d'évoluer et d'oublier comment il s'est montré précédemment.

LA JUSTESSE PLUS QUE LA VÉRITÉ

Comme dit plus haut, pendant le tournage je veille à la justesse de ce que l'on filme, davantage qu'à la vérité. La justesse me paraît plus intéressante car elle implique une appréciation.. Au tournage, elle fait l'objet d'échanges entre Jean-Christophe Beauvallet, l'opérateur image, et moi ; ensemble nous tâtonnons, de manière très subjective. Qu'est-ce qui fait qu'un cadre est juste, qu'un travelling à l'épaule l'est plus qu'au zihun (de la famille des steady-cam) ?

Disons, pour tenter de la définir, que la justesse relève de l'équilibre entre la mise en scène et ce qui se dégage des personnes à filmer. Pour trouver ensemble cette justesse —tant de leur

côté que du nôtre— il est important que les personnes filmées n'aillent pas au-delà du rôle qu'elles peuvent jouer et que nous ne plaquions pas sur elles des effets de mise en scène trop élaborés.

Deux exemples seront plus éclairants. La première scène que j'ai réalisée avec Nicolas est celle où nous nous entretenons chez lui ; il évoque son goût pour la philosophie, guidé par Socrate qui lui-même entendait des voix. Je suis convaincue que Nicolas a beaucoup préparé ce qu'il va me dire, aussi bien ses références que ses tournures de phrases. Et Dieu sait s'il a eu le temps, compte tenu de la durée de l'atelier ! L'écriture de son énorme livre a également préparé cette matière orale. Il crée ainsi son personnage de philosophe, doté d'un texte qu'il s'est écrit, pas strictement un monologue car il répond à ma demande « —Est-ce que tu pourrais me le montrer… ? — Cet univers-là ? Je vais commencer par le commencement, je ne m'intéressais pas du tout à la spiritualité, à Dieu… ». On se situe à la bordure de la fiction, ça sonne juste, ce n'est pas forcé, il incarne chaque phrase de son texte.

De la même manière, lors du premier tournage au Marabout, nous sommes accueillis par une partie de ping-pong que Wilfreed s'efforce d'organiser sur la table communautaire. Au Marabout, Wilfreed est une exception car il n'a jamais été SDF à ma connaissance. Mais ce lieu l'a accueilli, hébergé, protégé, nourri, compris. Il est d'usage que la table commune soit toujours recouverte de nourriture, mais il est aussi prévu qu'on puisse fixer un filet en son milieu. Wilfreed propose-demande à différents résidents de jouer avec lui. Personne ne veut, il insiste, William accepte. Wilfreed le laisse gagner pour que la partie dure plus longtemps. Clément, l'ingénieur du son, fait une partie avec Wilfreed. On s'installe. C'est cette image que Wilfreed veut nous donner du lieu. Communautaire, ludique, permissif. C'est aussi l'image qu'il veut donner de sa folie ; un aller-retour vers l'enfance.

Si la première de ces deux scènes me paraît juste et sera montée, la suivante me paraît un peu artificielle et ne le sera pas. La frontière entre la qualité du jeu qui transcende les choses de la vie tout en restant juste et celui qui les fausse, est très fine, subtile. Et tant mieux. Toutes nos successives subjectivités (la mienne, celle de l'opérateur image, celle de l'ingénieur du son, celle de la productrice et celles des monteurs) sont là pour en débattre au fur et à mesure du tournage et du montage. Le montage de ce film a consisté à chercher, pour chaque scène, à apprécier cette frontière.





Pour filmer les photos faites par Wilfreed des autres résidents et de l'équipe de soin, accrochées sur un des murs du Marabout, nous installons les rails d'un travelling, sous son regard et celui de César (la scène ne sera pas montée).

Le cinéma documentaire que je fais, parce qu'il est une représentation, cherche à atteindre la justesse par l'artifice, la mise en scène ou encore le mensonge. Le réel surgit parce qu'il est anticipé, parce qu'il est mis en scène. Comment le surgissement du réel est-il facilité ?

CE QUE LE FILM FAIT À LA FOLIE

Construire des fils dramaturgiques

Afin de situer le foyer dramaturgique du film dans l'Habiter, et non dans la maladie mentale, j'ai tissé des fils dramaturgiques, un pour chacun.e, mettant en scène leurs désirs et/ou les obstacles que ils et elle rencontrent dans la difficile tâche d'habiter le monde.

Pour ce film (plus que pour les précédents), je voudrais que la dramaturgie repose sur des évènements, des évènements de leur réel. Même chez Akerman, dans ses films de fiction, ou Gus Van Sant, il y a des évènements qui structurent le récit (Jeanne Dielmann reçoit des hommes, un des deux Gerrys dans *Gerry* reste coincé en haut d'un rocher sans savoir comment il est arrivé là-haut.)

Je voudrais arriver à un cinéma documentaire dont la narration est entraînée par une ou des actions, un cinéma héritier du cinéma direct comme *Coûte que coûte* de Claire Simon par exemple. Il se passe quelque chose dans la réalité, elle produit une dramaturgie, ou en tout cas

le film donne l'impression que la dramaturgie émane de l'action réelle. Mais est-ce vrai ? La dramaturgie n'est-elle pas aussi fabriquée par le récit du film ? Et par la façon de la filmer ?

La construction de fils dramaturgiques que j'essaie de tenir mène à ceci : identifier des évènements et les lier les uns aux autres comme des causes à leurs effets ; en ce sens c'est faire de la fiction ce qui constitue, si je suis Jacques Rancière, un acte politique car c'est parier que les gens du peuple sont des personnes susceptibles d'agir. Jacques Rancière : « La fiction construite est plus rationnelle que la réalité empirique décrite. Et cette supériorité est celle d'une temporalité sur une autre. Ces deux thèses aristotéliciennes ont formé pendant des siècles la rationalité dominante de la fiction. Elles l'ont fondée sur une hiérarchie qui n'avait pas besoin d'être argumentée parce qu'elle appartenait à ces évidences qui structurent le monde : la hiérarchie des formes de vie qui distingue les hommes « actifs » des hommes « passifs », par leur manière même d'habiter le temps, par le cadre sensible de leur activité et de leur inactivité. On peut alors se poser la question : cette hiérarchie des temporalités qui soutenait la rationalité fictionnelle n'a-t-elle pas été détruite à l'âge moderne ? Le marxisme n'a-t-il pas retourné le jeu ? Avec lui, c'est précisément le monde obscur de la production et de la reproduction de la vie qui devient le monde de la rationalité causale. C'est l'histoire, ainsi définie à partir de son cœur —la production de la vie matérielle— qui oppose sa rationalité aux arrangements arbitraires de la fiction et ouvre à ceux qui en saisissent les lois l'avenir d'une humanité sans hiérarchie. » [115]

Jusque-là, la hiérarchie opposait le temps de la fiction des personnes agissantes au temps de la chronique des personnes subissant. Travailler la dramaturgie dans un documentaire serait faire revanche sur la hiérarchie aristotélicienne et affirmer que les gens de peu agissent, au sens qu'ils peuvent activer des causes sur des effets dans leur propre vie.

Jacques Rancière poursuit, à propos de *La promenade au phare* de Virginia Woolf : « L'achèvement suprême de la fiction réaliste occidentale est la destruction de « cet enchaînement concentré d'actions » qui semble être la condition minimum de toute action.
Le commun qui est en jeu dans le moment quelconque ne concerne pas le contenu du temps mais sa forme même. S'il y a une politique de la fiction, elle ne vient pas de la manière dont

[115] Jacques Rancière, *Op.cit.,* p. 192 & 193.

celle-ci représente la structure de la société et ses conflits. Elle ne vient pas de la sympathie qu'elle peut susciter pour les opprimés ou de l'énergie qu'elle peut engendrer contre l'oppression. Elle vient de cela même qui la fait être comme fiction, soit une façon d'identifier des évènements et des les lier les uns aux autres. Le cœur de la politique de la fiction est le traitement du temps. »[116]

Identifier des moments c'est le travail du tournage. Les lier entre eux c'est le travail du montage, j'y viendrai dans la partie suivante.

Récréations de Claire Simon est un film qui compte dans mon cheminement de réalisatrice. Dans *Récréations*, la dramaturgie émane de chaque situation, c'est la situation qui déclenche la dramaturgie (des petites filles sautent au dessus d'un banc, par exemple dans la dernière scène du film). Mais elle est aussi fabriquée, cette dramaturgie, par le fait que Claire Simon choisit de suivre telle action plutôt que telle autre, et qu'elle la suit de bout en bout. La caméra participe de la dramaturgie en choisissant telle situation et dans chaque situation en choisissant un protagoniste-enfant dont elle va faire son point de vue.

Des petites filles sautent depuis un muret, au dessus d'un banc. Claire Simon filme le point de vue de celle qui voudrait faire pareil mais n'y arrive pas. Cette petite fille rencontre des obstacles internes (sa peur) et externes (la hauteur du banc). Elle trouve dans certaines de ses camarades des alliées (celles qui l'aident, l'encouragent et la consolent), et dans d'autres des rivales (celles qui la narguent). Plus ses camarades s'amusent à sauter, plus elle montre sa propre difficulté. Ses émotions et la scène progressent ensemble. Elle gémit, pleure, trépigne, la morve coule de son nez, elle cherche du regard l'aide de la filmeuse, appelle sa mère ; pendant ce temps, toutes les autres semblent y arriver. Il y a un tournant quand elle dit « je crois que c'est dans ma tête, hein ? », puis son saut s'améliore : elle y arrive étape par étape, tenue à deux mains puis à une main par une camarade, seule en passant le banc à quatre pattes, depuis le dossier du banc tenue par la main à gauche et à droite et c'est un autre tournant qui lui vaut des applaudissements. Enfin il y a un climax, quand elle y arrive depuis le muret, tenue par une seule camarade !

[116] *Ibid*, p. 190.

Il y a des obstacles, des adjuvants-opposants, une progression, une résolution, donc certains des attributs de la dramaturgie. Ce qui fait le drame, c'est qu'on regarde cette situation par le point de vue de celle qui n'arrive pas à sauter. Si on avait raconté la situation du point de vue de celle qui y arrive fort bien, l'histoire serait autre. C'est le point de vue qui dessine la dramaturgie et donc la narration.

Pour *Habités*, je souhaite entrer dans la dramaturgie respective de chacun.e des quatre protagonistes. En prenant des précautions (je me souviens que ce sont des personnes pour lesquelles « l'ouverture du couvercle » peut s'avérer dangereuse), j'essaie de comprendre ce qui est le plus important pour chacun.e et constitue un drame. Drame qui est à la fois personnel et politique. Je le trouve et en même temps je le fabrique. Ces fils sont une construction commune entre eux et elle et moi, au carrefour entre ce que je comprends de chacun d'eux et elle, ce que je projette de mes propres drames personnels et ce que je crois universel et politique. J'aurais pu tirer d'autres fils dramaturgiques.

- **L'entrée dans le théâtre avec Roger**

Dans le cadre de l'atelier, Roger a largement évoqué la place publique qui est en bas de chez lui, il aime l'arpenter, à l'affût d'une rencontre. Il aime passer devant le théâtre situé là, il voit bien qu'il s'y passe des choses susceptibles de rompre son ennui. Il n'y est jamais entré. Régulièrement la place, *sa* place, est noire de spectateur.ices habillés en tenue de soirée. Il n'ose pas y entrer, n'en a pas vraiment les moyens, ses priorités d'achats sont ailleurs, mais pourtant il devine qu'il est concerné par ce lieu et rêve d'en être le portier. Il en est exclu peut-être, mais surtout il s'en exclut. Et le monde du théâtre, de la fiction, du fantasme, alimente quelque chose en lui. Je vois dans cet opérateur culturel une façon de mettre en scène la place que Roger se donne et dont il se prive et celle qu'on lui donne, ou dont on le prive, dans la cité. C'est donc en cohérence avec le cœur du film.

Avec sa complicité, je construis donc ce fil dramaturgique : Roger arrivera-t-il à entrer dans le théâtre qui est presque chez lui, presque à lui, bien que rien ne l'y pousse et que beaucoup de raisons l'en repoussent ?

Nous faisons plusieurs scènes. Une scène de repérages, de nuit, où il déambule parmi les spectateur.ices massés sur la place avant le spectacle. Le lustre en (faux) cristal a été tiré et se balance illuminé au dessus de la place. Nappes blanches, bouteilles de champagne, personnel en livrée. Roger déambule dans cette foule, ne parle à personne, il est filmé en longue focale,

plan large, sur pied.
En atelier je montre ces rushs à Roger qui les déteste d'emblée. Il ne veut pas être montré si seul, si marginal, si différent. Je crois qu'il quitte la séance avant la fin.
En tournage, nous faisons une scène où il se colle à la vitre du théâtre et regarde à l'intérieur. Histoire de jouer la curiosité car passer devant la façade en lançant son regard ne suffit pas. Puis une scène où il déambule sur la place, plein d'ennui et sonne à l'entrée des artistes. Il attend plein d'espoir mais on ne le lui ouvre pas. Une scène, où, lors d'un gala d'une école de danse, en journée, il ramasse un ticket par terre et voudrait entrer mais la physionomie imposante du vigile l'en dissuade. Une scène qui est la reprise de la première, lors d'un spectacle, mais filmée différemment. On est à l'épaule, on le suit, on est avec lui. Plusieurs fois dans la soirée, à travers son micro HF, il demande à l'ingénieur du son « Clément tu me reçois, Clément t'es là ? ». Et surtout il parle aux spectateur.ices, car il ne veut pas répliquer la première expérience et souhaite se montrer sociable, intégré. Il amène la scène là où il veut, en fonction de l'image qu'il veut donner de lui-même.
Sociable, l'est-il vraiment? Peut-être mais cela semble un peu artificiel. Les gens lui répondent sans le comprendre et surtout ils lui répondent à cause de la caméra qu'ils ne peuvent pas ne pas voir. J'ai donc l'impression qu'elle les coince et je sens bien que ce n'est pas juste.
Cette scène est donc un peu trop écrite, on y sent un peu trop mon intention, c'est sans doute pour ça qu'on ne la montera pas. Cela permet de mieux comprendre ce que j'appelle plus haut des effets de mise en scène trop élaborés et qui ont tendance à rompre la justesse.

Et on fait une dernière scène, que j'ai gardée pour la fin des tournages, Roger entre dans le théâtre à la demande du film, grâce au film. C'est la scène qui est montée et qui dans mon esprit devait se situer vers la fin.
Évidemment il n'y a qu'une scène où il découvre les couloirs, les coulisses et le plateau, c'est la première. Cette scène qui aurait dû être un moment où il raconte sa vie passée tourne à l'incompréhension. En effet j'ai souhaité qu'il utilise le théâtre pour évoquer les différents rôles qu'il a joués dans sa vie. Pour cela nous avons longuement travaillé son texte écrit en atelier, non pas pour qu'il l'apprenne par cœur mais pour qu'il sache le retrouver dans sa mémoire. Force est de reconnaître qu'on le comprend trop mal. Le peu qui émerge concerne son passé d'adolescent délinquant.
Au montage, nous optons pour un choix radical : nous travaillons cette incompréhension pour

qu'elle devienne totale. Roger jouit ainsi d'un vrai moment d'incompréhension qui lui appartient. Mais surtout, se creuse momentanément le fossé entre la raison (notre besoin de compréhension) et la déraison. La folie ne se rencontre pas facilement.

Cette incompréhension devient un motif de la folie, que le film invente, loin des blouses blanches, des lits d'hôpitaux ou des médicaments. Un motif qui lui est propre, poétique, par la langue qui ne se partage plus.

Cependant, le fil dramaturgique je voulais construire s'est dissout. Les fils dramaturgiques autour de Roger (que ce soit à l'endroit du théâtre ou celui avec son ami Jean) n'ont pas été gardés au montage. Celui qui concerne les études de Nicolas, lui, a été conservé.



- **Nicolas et l'Université**

Jour 27. En plan moyen, Nicolas entre dans le bureau de sa psychiatre, le docteur Dolorès Lina-Torres. Il lui demande si elle va bien, elle répond « oui ». Il s'assied en face d'elle. Elle lui demande quelles sont les nouvelles, il lui répond qu'elles ne sont pas très bonnes. S'ensuit une longue scène entre eux deux, en deux plans, sur le même axe : Nicolas, au centre en plan moyen puis serré ; le docteur Torrès en amorce. Une scène décisive puisque Nicolas vient lui dire ses échecs dans sa Licence 1 de philosophie à l'université. Sa psychiatre tente de le dissuader de devenir professeur mais l'encourage à continuer la philosophie. Elle l'invite à

dissocier son désir de ne plus être malade de celui d'être professeur, en le mettant en garde contre une illusion : « ce n'est pas parce que vous aurez un diplôme que vous ne serez plus malade. Malade vous le serez toujours, il faut vivre avec.»

L'équipe et moi ressortons de cette scène un peu bouleversés. Et nous, où en sommes-nous de nos illusions ? L'ingénieur du son, Clément Lemariey, soudain perplexe, se demande quelles sont les siennes. Aurore, qui a exceptionnellement fait l'image, trouve la scène dure.
C'est donc que le jeu de l'identification a fonctionné. Clément a vécu la scène du point de vue de Nicolas. On s'est tous et toutes pris des mauvaises notes dans notre vie. Cette scène ouvre le monde commun.
Elle est décisive car elle nomme. Le docteur Torrès prononce les mots « maladie », « illusion », « pathologie ». Nicolas convoque Monsieur tout le monde et prononce le mot « guérison ».
Cette scène est décisive car elle vient expliciter et dénouer le fil dramaturgique qui construit le personnage de Nicolas : arrivera-t-il à valider sa Licence 1 de philosophie, et partant, arrivera-t-il à rejoindre M. tout le monde ? Comme dit précédemment et comme je l'ai écrit dans la note d'intention : arrivera-t-il à rejoindre les gens qui sont du côté de la raison ? Dans quelle mesure entrer dans la rationalité universitaire lui est-il possible ? Ce qui se vit dans cette scène est un « non ». On y rencontre son désir et son échec.

Cette scène est entièrement initiée par moi. En effet, depuis quelques mois, j'essaie de donner une forme à ce fil dramaturgique. Depuis exactement le **Jour 19**, c'est-à-dire un an après le début des tournages.

Jour 19. J'ai commencé ce fil en allant faire une scène au cybercafé où Nicolas va chercher ses notes sur son ENT, n'ayant pas de connexion internet chez lui. Si nous faisons la scène du cybercafé, c'est parce que j'ai enfin compris qu'habiter le monde signifie pour Nicolas y chercher cette place de philosophe, de sachant, de professeur de philosophie. Nicolas se fiche de son appartement. Ses bouquins, son savoir et son propre écrit comptent bien plus.
La scène des notes est un événement important pour moi, et pour lui, sur la ligne de ce fil dramaturgique. L'idée en a émergé en atelier : Nicolas a dû dire qu'il attendait ses notes du semestre. Lui et moi en faisons un événement.

Nous faisons donc une première scène au cybercafé, en bas de chez lui. On le voit entrer, demander un poste, allumer l'ordinateur, se connecter à son ENT avec concentration puis très vite se rabattre sur le dossier de son siège, soulagé. Jusque-là on était en cinéma direct, mais ça ne me suffit pas et je crois même que la scène n'est pas compréhensible. Alors j'interroge, en chuchotant car le patron du cybercafé est à deux pas. S'ensuit une scène assez intime où, à voix basse, il se dit très soulagé que ses notes ne soient pas encore arrivées, il sait qu'il s'est planté et se montre de plus en plus inquiet. Nous parlons de son projet de doctorat. Sous mes yeux il se constitue étudiant en philo, bien plus que dans l'atelier d'écriture et bien plus qu'aux yeux des soignant.es je crois. À quelle fréquence va-t-il à la faculté ? Est-il assidu ? ça ne me regarde pas. Mais là, sous l'effet de la caméra, il y croit.

Je pense qu'une scène est là, pas celle que je voulais mais une scène où il partage en chuchotant ses angoisses d'étudiant. Une scène qui, dramaturgiquement, installe une attente. Une scène du monde commun. Un moment quelconque dirait Rancière. Étant donné que je suis acharnée, je referai la scène, en faisant l'image moi-même car Jean-Christophe ne peut pas rester à Marseille. Les notes ne seront toujours pas là.

Je demande donc à Nicolas de me prévenir quand il sera sur le point de recevoir ces notes. Il s'y engage. Il revient à la séance d'atelier suivante abattu, effondré, défait. Il a eu ses notes, elles sont catastrophiques.

Le réel est allé plus vite que moi, j'ai manqué la scène que j'aurais pu faire à la faculté, quand il est allé les lire affichées dans le couloir de l'UFR. J'imagine la scène : Nicolas parmi les autres étudiants, son visage qui lit, son air impassible, son exclusion, sa solitude parmi eux…

Cette scène, je ne l'ai pas. Parce qu'il ne le veut pas. Il m'a très volontairement caché ce moment et c'est très bien.

Alors, devant sa déprime et ma frustration, je propose qu'il aille demander de l'aide psychique à sa psychiatre. Certes Aurore et moi et les membres de l'atelier pouvons essayer de lui remonter le moral, ce que nous faisons, mais sa psychiatre le ferait tellement mieux ! Il est d'accord— démuni.

J'appelle le docteur Dolorès Torres, le rendez-vous se fixe au lendemain, ce n'est pas difficile de la convaincre. Je sais que si j'attends trop, l'état émotionnel de Nicolas se sera dissipé. Et c'est ainsi que la caméra se trouve dans son cabinet le lendemain.

Bien qu'elle soit totalement initiée par moi, cette scène ressemble-t-elle à ce qu'elle serait si nous et la caméra n'étions pas là ? Je ne me pose pas cette question. Je ne me pose pas la

question du vrai, ni du réel. Je me pose des questions dramaturgiques : cette scène dénoue et nourrit ce fil. La scène a beau être totalement initiée et provoquée par moi, elle n'en est pas moins juste.





Ce fil dramaturgique sera bien maigre et théorique si je n'ai pas une scène où on voit Nicolas à l'Université. Une scène où on sent comment s'incarnent la pensée et la rationalité universitaire, le cadre, la norme. Ce pourrait être une scène de cours où on prendrait la mesure de la pensée et de la langue de la philosophie elle-même. Mais Nicolas ne veut pas qu'une caméra le filme en cours. Alors je mise sur les bâtiments et l'action d'y entrer. Entrer dans un lieu fait exister le lieu en soi. Alors que si la scène débute dedans, on regarde moins le lieu. L'institution se traduit dans ses bâtiments.

On fait donc une scène en travelling à l'épaule où il entre dans le campus, le traverse, pénètre dans le bâtiment principal Egger et emprunte de nombreux couloirs. De face et de dos. À l'heure de pointe, pour laisser apparaître son rapport aux autres.

Finalement au montage on garde non pas son entrée mais son trajet dans les couloirs. On garde ce qui le distingue des autres : il traverse un groupe d'étudiants massés devant une porte alors que lui est seul ; il croise deux étudiantes qui rient. On garde son visage et sa démarche, de face, volontaire, crispée.

- **Kadidja dans la « pièce chaude »**

La mise en scène de Kadidja dans la « pièce chaude » relève de la reconstitution. Kadidja n'y habite plus, elle est désormais logée dans un studio à l'Armée du salut où elle est prise en charge et où elle développe une tendance à la passivité, aux dires de ses soignant.es. C'est le film qui la ramène dans cet endroit.

Kadidja la nomme la « pièce chaude » car ici, elle a trouvé un peu plus de chaleur qu'« à la rue ». Autour du local à poubelles lui-même, il y a la cour en terre battue, un arbre et une arrivée d'eau. S'installant là, elle effectue un geste qui relève de l'habiter. Dans une société où rares sont ceux et celles qui décident librement du lieu où habiter, du type d'habitat, du type de matériaux, car rares sont les personnes qui construisent leur maison, je vois dans son geste une part de liberté qui, de plus, met en lumière un espace oublié, vacant, non fonctionnel du quadrillage urbain.

Kadidja raconte comment elle y entre, par qui elle est aidée, ce qu'elle y fait, comment elle se nourrit, comment elle se repose, comment elle s'y lave, comment elle arrose les arbres et la terre, comment elle est épiée par les voisins, les sons des enfants dans la cour d'école qui la dérangent, ses nuits d'insomnie, ses journées de langueur, etc. J'écoute son récit et je la crois. À l'issue de son séjour dans la « pièce chaude », elle a été hospitalisée au centre hospitalier Édouard Toulouse.

Son discours, répété en boucle, est contradictoire :

« Quand j'étais à Édouard Toulouse, je pensais à la rue, à y retourner, je visualisais un endroit. Je voulais la rue, je me sentais protégée, qu'on ne m'enferme pas à l'hôpital, je voulais pas de maison, j'étais à l'aise et libre à la rue. Je disais « je veux rentrer à la rue ». »

Et : « Quand on est dans cette vie on ne se rend pas compte des conneries qu'on fait. Je me sentais en dehors de la société quand j'étais SDF mais moi j'avais envie d'être dans le système. »

Et : « J'ai fait comme si c'était ma maison. Pour moi je pensais que j'allais y passer toute ma vie, que j'allais y rester jusqu'à la fin de mes jours. J'étais dans l'irréel, je pensais que c'était une maison et que c'était la mienne. »

Et : « C'était illégal, je savais bien. J'étais pas tranquille. Je savais qu'un jour ou l'autre on me mettrait à la rue, c'était pas chez moi. C'était une installation provisoire, indéterminée. Je vivais dans la peur que quelqu'un entre et me mette dehors. »

Et : « Ils m'ont pris toutes mes affaires. J'ai été chassée. »

Et : « J'étais fatiguée. Les filles de l'équipe de MARSS m'ont aidée, elles m'ont sauvée, j'en pouvais plus, j'aurais pas pu rester. »

Ce qui m'intéresse ce sont ces contradictions car je décèle que plusieurs discours parlent en Kadidja. J'entends l'institution s'exprimer en elle. Elle sait qu'elle ne doit pas dire de mal de l'équipe de MARSS et du Secours Populaire car elle est aujourd'hui très assistée par une

institution, même si c'est une autre. Elle sait sûrement que dire son plaisir de vivre « à la rue » n'est pas très rationnel et risque de la faire passer pour folle. J'apprends là que les personnes que je filme sont très accompagnées donc pas toujours libres de leurs paroles.

Touchée, car concernée moi-même par le poids que représente la possession d'une maison, je choisis de montrer, par la mise en scène, combien cet habiter est possible. Des spectateur.ices me l'ont reproché, arguant qu'il n'y a pas de liberté dans le geste de Kadidja, seulement de la souffrance et, qu'au nom de cette souffrance, il est choquant de vouloir aussi montrer la beauté de son geste. Ma réponse fut que réduire les personnes concernées par la psychiatrie à leur seule souffrance, les enfermer dans cette image univoque, consistait à nier l'entièreté de la démarche du film. En effet, celle-ci, tout en reconnaissant la souffrance, s'efforce de repérer ce qu'elle leur fait faire de créatif, d'inventif, comme par exemple inventer un habitat — aussi impossible et éphémère soit-il. Au-delà de cette souffrance, avec elle, malgré elle, la folie est parfois synonyme de liberté. C'est ce que chacun.e des quatre protagonistes vient représenter dans le film. Représenter signifie qu'après avoir travaillé à l'aune de la personne, le film en fait des personnages qui incarnent un enjeu, ou une idée, qui les dépassent — comme par exemple l'inventivité de son habiter. Ne regarder Kadidja qu'avec compassion, comme s'y entêtait la spectatrice, c'est se priver du déploiement de l'enjeu et de l'idée.

La mise en scène adopte le point de vue de Kadidja et quand je dis plus haut que « j'y crois » je veux dire que je crois à son ressenti personnel. Je fais de cette cour un lieu habitable : je filme le moment où Kadidja se lave au jet et on en fait un très beau moment sensuel et solaire. Je la filme alanguie sur le canapé comme si elle était dans un jardin ensoleillé. Je la filme comme si elle balayait dans sa cour, c'est-à-dire en gros plans, sans trahir que c'est un local à poubelles et je souhaite qu'au montage on le trahisse le plus tard possible. Donc j'adhère à son expérience.

On peut dire que, contre l'avis des soignants, la mise en scène ici adhère au délire. Elle y adhère pour les raisons politiques décrites plus haut. Et j'y adhère convaincue que le principe de la reconstitution, qui ramène Kadidja dans ce lieu, plusieurs années après y avoir vécu, ne présente pas de risques psychiques. D'une part car nous sommes passées par le prisme du langage et du récit à travers l'atelier d'écriture où elle a maintes fois raconté cette expérience de vie. D'autre part car, comme l'explique Fabien Filipetto, la mise en scène cinématographique consiste à déconstruire le réel plus qu'à plonger dedans ; à fragmenter, prélever, isoler des actions et non pas les accomplir ; à expliquer, partager, utiliser ses émotions et non pas les vivre ; en un mot à prendre de la distance.

Je construis donc un foyer dramaturgique[117], que je souhaite politique : comment arriver à habiter un lieu qui n'est pas fait pour ça ? comment glisser de l'habiter dans un interstice urbain ? comment et où inventer son habiter ? Je tente de mettre en contradiction combien, d'une part, Kadidja peut vraiment habiter cet endroit, comme si c'était une maison normale, et d'autre part combien ce n'est pas un lieu d'habitation. La dramaturgie, contrairement aux cas précédents, ne se situe pas sur le registre de l'action, elle est plus macro, globale, politique et se formule ainsi : sommes-nous libres d'habiter où et comme on veut ?

Sur place, je lui demande également de raconter les circonstances dans lesquelles elle est arrivée ici. Elle donne un récit, d'un trait, parfaitement maîtrisé, peut-être à force d'avoir été répété pendant l'atelier.
Elle narre la visite d'huissiers venant réclamer de l'argent à sa mère, la peur de Kadidja devant ces hommes hautains, la défenestration de sa mère, l'appréhension de Kadidja qui pressent qu'ils vont revenir alors qu'elle ne pourra pas payer les dettes, l'instant de passage à l'acte où elle met son manteau et part, sans aucune affaire, tourne à droite puis encore à droite et s'arrête dans l'encoche du garage situé à 100 mètres derrière sa maison familiale. Elle est partie, « comme une folle », dit-elle.

Ce récit, elle le fait avec précision, sans émotion, détaché, factuel, informatif. Le très pathétique contenu est compensé par l'absence de pathos de la narration. Une vraie leçon de distanciation : Kadidja est un personnage qui ne porte pas l'émotion, au contraire, elle l'abrase. Mais pourquoi faudrait-il que le personnage porte, incarne, exprime des émotions ?
Je pense à Bresson, à *Pickpocket* qui m'a aidée à mettre en scène les encadrements de porte et les seuils, et à Brecht.
La distanciation est un principe théâtral lié au départ à la dramaturgie de Bertolt Brecht. « Le « verfremdungseffekt » est le fait de créer une certaine distance entre le spectacle et le spectateur afin de développer l'esprit critique de celui-ci. Cet effet de distanciation vise à provoquer une rupture avec l'illusion théâtrale et pousser le spectateur à la réflexion. Le Dictionnaire de l'Académie française précise que : « l'acteur s'efforce de jouer comme à

[117] La différence entre un fil et un foyer dramaturgique est la suivante : un fil dramaturgique se construit sur une trame narrative qui progresse de scène en scène, dans laquelle, comme dit Rancière, chaque moment se dissout dans le suivant. Il aboutit à une question dramaturgique précise. Un foyer dramaturgique, moins construit, plus diffus, possède un ressort dramaturgique mais qui n'est pas exploité dans une continuité narrative ; le spectateur pressent un enjeu sans qu'il lui soit explicitement narré.

distance de son personnage, afin que le spectateur donne priorité au message social ou politique que l'auteur a voulu délivrer ». Ainsi l'acteur prend ses distances avec son personnage, invitant le spectateur à prendre ses distances avec l'action dramatique, le tout pour favoriser l'esprit critique.»[118] Le ton de Kadidja n'altère pas la dramaturgie, elle crée une dramaturgie en soi qui rend étrange son récit et peut-être appelle davantage de curiosité ou d'inconfort chez le spectateur.

Je rapproche ceci de ce que Maldiney nomme le pathologique, l'absence de pathique, (le senti), celui-ci étant le propre et la condition de l'art, et dont les schizophrènes sont privés selon lui. Est-ce à dire qu'il y a là un point où la création partagée ne fonctionne plus ? Kadidja, emprisonnée dans son absence de pathique, ne collabore-t-elle pas ou plus à la création que je tente de partager avec elle ? En effet, je la mets en scène dans cette « pièce chaude » et elle s'y plie de bon gré. Cependant, la façon dont elle narre son récit contribue à la création. Malgré elle peut-être.

S'ils sont privés de pathique, l'aventure du film leur en a-t-elle donné ?

> **Dolorès Lina Torres :** « Kadidja parlait assez peu de ce qu'elle vivait dans l'atelier mais, au fil du temps, elle a pu dire qu'elle était revenue sur le lieu. Le fait de le filmer, de se le remémorer, lui avait permis de se mettre à distance. Elle avait l'impression que quand elle irait là-bas, quand elle imaginait le moment du tournage, c'est comme si elle allait tomber dans un trou, comme si elle allait retomber dans ce qu'elle avait vécu : une expérience de dissolution d'elle-même. Et pas du tout. Elle est arrivée et elle a retrouvé, reconnu les lieux et elle a pu se reconnecter à sa mémoire. Elle avait reconstruit quelque chose qui, pour elle, était synonyme de destruction. C'est un moment où elle avait été détruite et grâce au film, au travail de la caméra et au jeu, elle a pu en faire quelque chose, comme si elle avait pu panser ses plaies d'une certaine manière. Elle est venue réparer quelque chose de son histoire qui était béante : c'est-à-dire le suicide de sa mère, le fait qu'elle se jette par la fenêtre et que Kadidja se retrouve toute seule.

[118] La médiathèque de Radiofrance.

> Grâce au film, il y a eu quelque chose qui est venu, une trame, qui s'est posée là et qui est venue réparer cette histoire. Donc, pour elle, ça a été presque une façon de fermer une porte sur son histoire. »[119]

Retrouver le chemin de sa mémoire, construire une trame narrative, est-ce avoir accès au pathique ?



L'événement, le transpassible et le pathologique

Jean Oury et Marie Depussé s'inscrivent dans la continuité d'Henri Maldiney : « Marie Depussé : Parce que l'événement ça n'arrive pas dans le monde, ça n'a pas son lieu dans le monde, ça ouvre un monde nouveau. À noter que pour se détacher du *Grund* (le fond de l'existence), il faut être rassemblé, déjà, en une forme d'unité, ce que n'est pas un schizophrène. Faute d'une première inscription de ce que tu nommes —à partir de Lacan ou toi seul je ne sais plus— une niche dans le réel. Tu dis : avec un schizophrène « il y a » mais il n'y a pas d'« Un ». Pas d'unité, son corps même est en morceaux impossibles à rassembler ; c'est ça qu'on appelle la dissociation schizophrénique. D'où l'extrême difficulté à se détacher

[119] Entretien de Dolorès Lina Torres avec moi, l'intégralité est en annexe.

du fond.

Jean Oury : « Par suite d'un trouble du transpassible, il n'y a pas, pour un schizophrène, d'événement.

M D : Ce que dit Maldiney c'est que l'événement, il faut être capable de s'en approcher, de passer à travers lui puisqu'il ouvre un monde nouveau, d'y passer tout entier sans laisser trop de débris dans le monde qu'on essaie de quitter. L'événement, précise tranquillement Maldiney, suppose une transformation radicale de l'existant. S'anéantir pour devenir autre. Et hop là. Le transpassible fait défaut au schizophrène. Alors, incapable de passer dans le monde nouveau, il reste coincé, enlisé dans les débris de l'ancien, qu'il tente de rafistoler par son délire. Ce qui est bien avec les Phénoménologues qui se sont intéressés à la psychiatrie, c'est qu'ils n'ont aucun mal à nous convaincre que les problèmes des schizophrènes nous concernent tous. Aucun. Et l'événement, pour toi, en ce moment, ça va ? Un peu coincé, peut-être, entre deux mondes…

J O : Je pense à Maldiney disant : Il n'y a plus d'événement, pour un schizophrène, sauf un unique et non transformé, dont son existence est le ressassement ; il a un penser fait d'impensable. Ce qui n'a pas été vécu et éprouvé, ce qui échappe à toute possibilité de mémoration, est au creux de l'être. »[120]

Je suppose que Marie Depussé et Jean Oury font référence à un texte de Maldiney que je cite ici :

« Le psychotique peine ou échoue à rencontrer les autres, et les autres non plus n'arrivent pas à le rencontrer, alors même qu'ils s'imaginent communiquer avec lui comme avec un névrosé, jusqu'au moment où se déchire le voile du leurre. Il ne rencontre pas non plus le monde dans sa phénoménalité. (…) Pour le psychotique, il n'y a pas d'événements. Il n'est pas au monde. « Je sais bien que je suis ici, dit un schizophrène, mais ici, pour moi, ça ne veut rien dire ». Il n'est le là d'aucun avoir lieu. (…) Il arrive qu'une œuvre d'art soit pour un psychotique, l'occasion déterminante d'une soudaine mise en présence de soi. »[121]

Le schizophrène n'aurait pas accès à l'évènement. Mais la cinéaste que je suis cherche désespérément l'événement, le surgissement du réel, dans le champ de la caméra, ou au son.

---

[120] Jean Oury et Marie Depussé*, Op. cit.,* p. 68, 73 & 75.

[121] *Op.cit.*, p. 6.

Alors quoi ? ce qui constitue un événement pour la cinéaste (Nicolas ne pouvant pas valider sa Licence 1 de philosophie ou Kadidja partant de chez sa mère ou encore Wilfreed déménageant du Marabout) ne le serait pas pour eux et elle ?
Or, faire une scène c'est bien fabriquer un événement. Est-ce que le film les a obligés à les vivre comme tels ? Est-ce qu'il leur a donné accès à des évènements, à du sentir ? Ou bien tout cela ne fait-il dramaturgie que pour nous (l'équipe et les spectateur.ices) mais pas pour elle et eux ?

L'effet d'un film documentaire je crois, est en effet de construire une niche dans le réel pour la personne filmée. Je le sais d'expérience depuis la réalisation de *Filles de nos Mères*. Ayant fait de moi-même un personnage dans la narration et à l'image, je sais que la place que nous offre le film nous accueille et nous accompagne aussi dans le réel. Le film rassemble la personne en personnage et l'on pourrait croire que cela ne concerne que la texture du film. Mais il n'en est rien. Cette niche contamine le réel, la membrane entre le film et la vie est poreuse. C'est bien dans la vie elle-même que je me sens plus ramassée.

Les fils dramaturgiques que je tisse sont des questions qui fabriquent de l'événement. Je le fabrique pour le film mais aussi dans leur vie, en tout cas le film éclaire ces évènements de leur vie. Nicolas aurait-il pris conscience de sa déprime suite à ses mauvaises notes si le film n'était pas à ses côtés ? Sans le film, Wilfreed aurait-il vécu son départ du Marabout comme un événement ? En effet, c'est moi qui provoque la discussion entre la directrice du Marabout, Katherine, et Wilfreed. Ensemble, ils échangeaient à propos de ce départ, mais je formalise cette discussion dans une scène pour pouvoir l'enregistrer. J'ouvre cet événement, à l'échelle de la scène.
Si l'enjeu est celui-ci, fabriquer des événements alors que, pour les personnes que je filme, il n'y en a qu'un et non transformé, on imagine la responsabilité qui incombe au processus de réalisation du film. Cette responsabilité ne va pas sans un immense malentendu : là où j'ai vu des évènements, eux et elles n'auraient rien vu ?

Lors des rencontres après projections, quand un.e spectateur.rice lui demande ce que le film lui a apporté, Nicolas répond volontiers qu'il s'est soudain vu, ce qui corrobore les propos de sa psychiatre plus haut. Se voir, dans toute son unité, n'est-ce pas justement se détacher du

Grund ? N'est-ce pas exactement ce que fait un film documentaire, détacher les personnes qu'il filme du fond de l'existence ?

Si j'en crois Maldiney, c'est par la mémoration que l'accès au transpassible s'opère. Alors, si comme le dit le docteur Torres, le tournage par reconstitution a ré-activé la mémoire de Kadidja, a activé du vécu et de l'éprouvé, parions qu'elle a eu accès, ainsi, au transpassible, à la transformation de l'existant, donc à de l'événement. Même partiellement, même de manière éphémère. Peut-être le non-accès au transpassible des personnes souffrant de psychose n'est-il pas aussi catégorique que Jean Oury veut bien le dire ? Question clinique et théorique que je ne peux qu'ouvrir.
Aller chercher des fils dramaturgiques, plus que dans mes précédents films, était-ce une façon intuitive et inconsciente de lutter contre l'absence de pathique qui les caractérise ? Fabriquer des événements pour lutter contre leur non-évenement et les détacher du *Grund* ?

Chacun de ces fils ne résume pas chacun.e des protagonistes dans le film achevé.
L'objet est ici de souligner comment je les construis au tournage et combien ils et elle m'aident à choisir entre les scènes à faire et celles à ignorer. Dans l'œuvre elle-même ce ne seront que des bribes. À la différence de *Récréations*, ces fils ne surgissent pas d'eux-mêmes au cœur d'une situation. C'est à moi de les construire avec plusieurs d'entre elles.
Évidemment, construire des fils dramaturgiques, c'est utiliser des moyens narratifs traditionnels, précédant la naissance du roman moderne, qui veulent que chaque moment disparaît dans le suivant.

L'ici et maintenant

La première scène que je fais avec Nicolas est celle où il va s'acheter une part de pizza à Noailles. Elle est destinée à montrer sa façon inventive, créative, de vivre sa folie et d'habiter son environnement. C'est à la fois une façon de mettre en scène ce que j'appelle « la folie créative » et une manière d'inventer un motif de la folie propre au fait d'être en ville, propre à ce film.

Nous pénétrons à sa suite dans le quartier de Noailles, grouillant de monde, réputé pour être un spot de deal. Donc un endroit *a priori* hostile à une caméra. Nous remontons plusieurs

petites rues. Nous tournons en cinéma direct sans autorisation préalable et sans prévenir les habitant.es. Nicolas marche trois mètres devant nous. Nous sommes quatre, ramassés derrière la caméra. On fend la foule ainsi. Il est clair, pour tous les badauds, qu'on ne filme pas le quartier mais seulement Nicolas.. Suivre une personne filmée «fait plus documentaire» ou « plus cinéma direct » que la précéder qui « fait plus fiction » car c'est le signe qu'on ne sait pas où on va, qu'on se laisse tirer par elle.
Je veux que l'on voie son dos un peu voûté ; c'est dans son corps que s'exprime aussi la maladie. Je veux qu'on sente le rythme de sa démarche qui présente un contretemps ; à chaque pas, sa chaussure droite cogne sa chaussure gauche. Clément, l'ingénieur du son, perche par le bas pour qu'on soit plus discrets et pour attraper cette démarche chaloupée à trois temps. Le quartier nous laisse passer.

Nicolas se rend à la pizzeria où il laisse 20€, il viendra prendre des parts, 20 puisqu'elles sont à 1€ pièce, c'est un crédit inversé. Il a inventé ce stratagème pour ne pas « flamber » les 20€ malgré lui. Je lui ai demandé de l'expliquer un peu à la vendeuse pour qu'on comprenne. Ce qu'il fait assez naturellement. Il attend une part. J'étais partie pour faire la scène en plan séquence mais voyant que l'attente de la part de pizza est très longue, il est nécessaire de découper. Jean-Christophe change d'axe : il passe de face et récupère ainsi les passant.es dans le fond du cadre. La part de pizza arrive et Nicolas repart en poursuivant dans la même rue. On le suit à nouveau de dos, même distance, même axe, même focale et on devine qu'il mange la part de pizza au son de sa bouche. On refait la scène deux fois. Je demande à Nicolas de ne rien changer. On la refait pour des raisons techniques, de point, de rythme, de distance entre lui et nous.
Au bout de la deuxième prise, les apostrophes qui lui sont adressées (« Nicolas ! Nicolas ! ») le mettent en difficulté et c'est embêtant. Je crois qu'il me le dira plus tard, c'est une épreuve car soudain il est regardé, en public. Cette situation serait délicate pour tout le monde, *a fortiori* pour Nicolas, qui, comme la plupart les personnes concernées par la psychiatrie, se fait discret en public car il est habitué à cacher sa vulnérabilité.
Le quartier de Noailles a toléré trois prises. Les regards, les crispations au point de deal et les apostrophes commençaient à nous pousser dehors.

J'aime cette scène qui remplit son rôle. Elle dit l'inventivité à travers ce petit arrangement, la façon singulière dont Nicolas habite son environnement et sollicite l'accueil et la fraternité de

ce quartier. Elle exprime ce que Cynthia Fleury rappelle : « À cet égard, l'héritage bien connu de Georges Canguilhem reste important. Avec lui, la maladie devient une question de normativité et non pas d'anormalité. La santé et la maladie sont pensées et posées comme des puissances d'invention de nouvelles normes de vie. La maladie n'étant pas la disparition de cette faculté mais simplement sa diminution, l'enjeu devient alors pour nous, les soignants, enseignants et thérapeutes, de consolider les capacités de l'individu (qu'il soit malade ou non), de l'accompagner dans sa réinvention des normes de vie – autrement dit, de lui suggérer l'entrée dans une dynamique de création, et non lui faire viser un retour à l'état antérieur, ce qui demeure illusoire. »[122] Personne n'a suggéré ce crédit inversé à Nicolas, il l'a créé de lui-même.

Peut-être n'a-t-on pas gardé la scène au montage car elle se contente de ça : dire l'inventivité mais pas plus. J'aime qu'une scène amène davantage ou ailleurs que son intention, qu'elle soit polysémique, complexe. Or celle-ci n'amène pas plus, elle se réduit à ce qu'elle montre, de façon univoque.

Que vit Nicolas à chaque nouvelle prise et entre deux prises ? Chacune est une traversée immersive, longue, qui embrasse tout le quartier et pendant laquelle nous ne nous parlons pas. De l'une à l'autre, revenus au point de départ, nous ajustons. Jean-Christophe lui parle de la distance entre eux deux qui ne doit pas varier, donc il lui demande de ne pas accélérer ni ralentir. Il lui indique que s'il va trop à gauche ou trop à droite l'image perd de sa symétrie et c'est dommage. Nicolas qui se pense volontiers immatériel est soudain obligé de prendre conscience de sa démarche et de mesurer combien il est matière : sonore et visuelle. Le cinéma est essentiellement de la matière. Toutes les émotions et toute la signification ne sont que du son ou de l'image. Cette matière est très concrète. Le cinéma consiste à rendre concrète notre inscription dans le temps et l'espace.

D'une prise à l'autre, nous commentons également la présence du quartier à l'image et au son. Nicolas nous écoute. Lui qui, de son propre aveu, ne regarde pas le monde environnant, en prend-il soudain conscience ? Cette conscience de soi, en tant que matière vivante, et cette conscience de l'environnement, le conduisent-elles à l'ici et maintenant du pathique (Maldiney) ? Augmente-t-elle son senti du monde et de lui-même ? Je pose la question à propos de Nicolas mais je devrais d'abord mentionner combien une équipe de tournage, et moi-même particulièrement, vit avec plaisir cette soustraction au flux temporel. N'est-ce pas jouissif de refaire passer l'instant (à chaque prise) croyant ainsi acquérir une maîtrise de son

[122] Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, Tract Gallimard, p. 13.

passage ? Une équipe de tournage documentaire est une bulle qui appartient au réel mais pas tout à fait car elle s'extrait légèrement du temps et de l'espace ; elle a fait un pas de côté et par rapport au fleuve du temps, et par rapport à l'espace commun dont elle fait son objet à chaque fois qu'elle se demande où mettre la caméra. C'est une folie de répéter trois fois une chose qu'on ne fait qu'une fois dans la vie, mais cela nous ancre (Nicolas comme l'équipe technique) dans un temps et un espace que nous nous mettons à maîtriser.

Durant l'atelier d'écriture, Nicolas a écrit un long texte racontant comment le temps propre de sa vie est traversé (dévasté) par le Grand temps. Son enfance est un Moyen-Âge, son entrée dans la philosophie à dix-huit ans correspond au Siècle des Lumières, etc. Soudain le tournage lui propose-t-il de vivre un autre temps, celui de la prise et de sa répétition trois fois ? Un temps petit, anecdotique, concret et partagé. Et ce, par l'effet de la répétition.

Car le geste de cinéma est obligé, lui, d'habiter le réel, d'habiter le temps et l'espace. Cette expérience tend-elle à lui rendre le réel plus habitable ? J'aimerais pouvoir répondre par l'affirmative mais au fond je ne sais pas. Je laisse la parole à la psychiatre qui le soigne.

> **Dolores Lina Torres :** « Nicolas a eu un choc en se voyant à l'image et il en a fait quelque chose dans sa construction subjective parce que c'était quelqu'un qui ne se représentait pas et qui ne se représentait pas comme métis. Soudain il s'est dit « ce type-là, est-ce moi ? Mais non pas possible, je ne le reconnais pas ». Donc là il a fallu qu'il se recolle à lui-même et là il s'est pris une gifle. À plusieurs reprises, dans les entretiens j'essayais de l'emmener vers sa partie noire, qui était la partie paternelle de son histoire. Je lui avais offert des écrits d'Aimé Césaire qu'il ne lisait pas.
>
> Ce choc a été très positif et d'ailleurs ça ne l'a pas fait vaciller. Peut-être que c'était le bon moment pour lui, le moment de pouvoir se dire je suis un, je suis un bout de mon père, un bout de ma mère, même si je ne veux rien en savoir et que ma mère ne veut rien en savoir non plus. N'empêche que j'ai la couleur de peau qui me colle à la peau et il faut bien que j'en fasse quelque chose de cette histoire-là. Ça l'a reconnecté à l'unicité de son histoire qu'il n'a jamais voulue. C'était toujours amputé. Nicolas a toujours fonctionné avec seulement la filiation maternelle.

> C'est-à-dire qu'il était dans l'ici et le maintenant. Le travail avec l'image, avec le jeu de la caméra, être filmé, marcher dans les rues, acheter une pizza, etc. a été très fort. Ce jeu a abouti à : « jeu » ou « je », qui suis-je ? Je suis un métisse. Il a été percuté par l'image. »[123]

Cela rejoint ce que Stella Harrison, psychologue clinicienne, psychanalyste dit de Joyce : « Le sujet Joyce n'a pas un rapport au corps extrêmement simple. Le corps est comme lâché du reste, c'est comme si le réel, le symbolique et l'imaginaire étaient disjoints et c'est justement par l'écriture, dit Lacan, que Joyce se fabrique un ego et se fabrique un corps qu'il n'a pas. Parce que quand il va avoir une raclée quand il était petit, il n'a pas de sensations de son corps, c'est un laisser tomber, il parle de son corps comme d'une pelure. »[124]

Nicolas s'est peut-être fabriqué un corps, et donc un ego, dans l'expérience traversée du film.

CE QUE LA FOLIE FAIT AU FILM

Garder le fil du son

À lui tout seul, Roger met en échec toute démarche de cinéma direct et fait exploser « le code, au bénéfice du sentir » pour reprendre les mots de Maldiney.
J'entreprends de faire une scène qui montre Roger dans son habiter, dans son logement. Il s'agit de ce qui va devenir la scène où on le voit avec son canari, au début du film, qui est presque la première que j'ai tournée avec lui.
Roger a toujours voulu qu'Aurore et moi lui rendions visite chez lui. Il vit à côté du théâtre du Gymnase, à deux pas de la Canebière, un petit studio au sixième étage sous les toits que l'ascenseur ne dessert même pas, à la limite de l'insalubrité, humide et mal chauffé, la porte d'entrée fermant à peine, loué 500€ par mois, scandaleusement !
Je suis d'accord pour faire une scène chez lui à un moment où il s'y trouve seul, sans sa compagne ni Jean. Il faut bien l'ancrer dans son chez soi.

---

[123] Entretien de Dolorès Lina Torres avec moi, l'intégralité est en annexe.

[124] https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grande-traversee-virginia-woolf-la-traversee-des-apparences/apres-la-mort-la-vie-tomber-du-ciel-6722631

Nous sommes quatre, plus lui. La caméra est installée sur pied, à la place où elle nous donne le plus de champ dans ce studio de 20m2. Je tente de lui dire « Roger, fais ta vie, on est là, fais comme si on n'était pas là ». Phrase classique dans la mise en scène documentaire mais tellement absurde et dont Roger va rendre criante toute l'absurdité. J'ai beau faire silence tout en lui disant qu'on le regarde, que je reste liée à lui par le regard, rien ne marche. Il me parle. Il me regarde tout le temps, ou la caméra, ou Jean-Christophe et Clément dont il veut faire ses copains. Il ne comprend pas pourquoi il devrait faire comme si on n'était pas là alors qu'il est tellement content qu'on soit là. Roger souffre de solitude, il est désaxé, décentré, aimanté par l'autre ; sa solitude lui est insupportable. Pourquoi serait-il seul dans son espace ? et nous quatre dans un autre ?

Il n'y a pas deux espaces, le sien et le nôtre, le sien qui serait l'espace du réel et un quatrième mur le séparant du nôtre. Pour Roger, la caméra et nous quatre faisons partie du même espace, de son espace. De l'espace commun. Je comprends que je dois assumer au son ma relation avec lui et qu'il y a entre lui et moi un fil sonore « ininterrompable », inséccable. Roger me tire dans le film. Il va me falloir longtemps pour comprendre que c'est justement ce qui est beau. Roger me tire dans le film. Pour lui. Mais aussi pour les autres. Je comprends petit à petit que ma relation à eux est structurante. Clément me met un micro HF. On verra au montage ce qu'on fait de ma voix. Mais au moins on l'aura.

Ne pouvant pas contacter son intériorité, sa solitude, Roger excède la frontière artificielle entre espace filmeur et espace filmé. Certains jours, nous finissons assis tous les quatre ou tous les cinq, sur le lit, empêchés de tourner.



Notre équipe de tournage documentaire en situation absurde, car privée de réalité à filmer ; l'opérateur image, Jean-Christophe Beauvallet, en est réduit à prendre la photo.



Une autre fois, une autre photo de Jean-Christophe Beauvallet, dans l'incapacité de tourner. Il lui reste la possibilité de prendre une photo de nous tous, avec retardateur. Roger est heureux. Nous aussi.

Comme dirait Jacques Aumont, les protagonistes et l'équipe appartenons à deux espaces non étanches : « Chez Lumière, champ, hors-champ, « avant-champ » restent infiniment perméables : les frontières sont souples, ou mieux, poreuses. Pourquoi ? Précisément à cause de la faible charge fictionnelle de ces films. Dans un système où la seule narration repérable, et encore, non sans forçage ni arbitraire, est dans l'obligation de l'aléatoire, les barrières ne peuvent être rigides entre la place du cinéaste et la place du cinématographié, puisque l'une comme l'autre sont encore marqués par leur origine commune dans le réel. La fiction des vues Lumières n'est pas assez fictionnalisée, leur cinématographisation n'est pas assez institutionnalisée pour être vraiment séparée en deux mondes étanches ».[125]

Et plus loin : « Le déplacement du cadre par rapport au champ ne joue pas comme acte énonciatif visible, à l'inverse de ce qui sera toujours le cas dans le cinéma narratif. Ces vues soulignent au contraire la coprésence du filmeur et du filmé dans un monde référentiel affirmé

[125] Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Librairie Séguier, Paris, 1989, p. 30.

comme réel, elles mettent l'un et l'autre dans le même bain. »[126]

Ce que Roger provoque ici, ce que nous expérimentons ensemble, donnera naissance, beaucoup plus tard (vingt-quatre jours de tournage plus tard, soit un an environ) à la scène où il entre dans le théâtre. Relié à moi par ce fil invisible, Roger pénètre dans le théâtre et arrive sur le plateau. Il m'appelle. Je lui réponds que je suis là, la caméra, l'équipe et moi le rejoignons sur le devant de la scène. Moi qui pensais le laisser évoluer sur le plateau et raconter tous les rôles qu'il a joués (cambrioleur, plombier, chauffeur, l'Indien dans la ville, etc.), je suis à nouveau obligée d'entrer dans la scène. C'est qu'il est pris de vertige. Certes ce vertige est causé par le théâtre dans lequel il entre enfin. Mais peut-être aussi par le fait que j'ai voulu rompre ce fil qui nous relie pour qu'il évolue dans son propre espace. Mais rien à faire ! Il me tire encore une fois à lui, physiquement, spatialement, « sonorement » !

Inventer un autre motif de la folie : déambuler

Comme dit plus haut, durant l'atelier, Nicolas a listé les différents lieux qu'il a habités. Il est généreux, aime être exhaustif et décrit volontiers tous ces habitats. D'abord une chambre d'étudiant. Puis le sas d'une banque, un lit dans un foyer à Poitiers, un autre dans un foyer à Marseille où enfin une psychologue repère qu'il est malade et enclenche le processus thérapeutique, le dirigeant vers l'hôpital Édouard Toulouse, Pavillon Trieste, dont le docteur Dolorès Torres est médecin cheffe. Au sein de l'hôpital, le premier espace qu'il occupe est la chambre d'isolement, cet espace minimal, dans lequel on maintient un patient quelques jours si une phase critique de sa prise en charge l'exige, afin de protéger lui-même ou les autres.
Une fois cette liste établie, je lui demande, pour chacun des lieux importants, de décrire une image emblématique ou un moment précis, histoire d'aller vers une scène à reconstruire ou en tout cas, que je puisse imaginer. Parmi tous ces lieux, pourquoi est-ce finalement la chambre d'isolement que nous retenons ? En partie peut-être car je ne suis jamais entrée dans une chambre d'isolement et que je n'en ai pas d'image ; c'est un des hors-champ de la société, un des secrets des hôpitaux, le moment le plus dur de la crise. Or, comme dit plus haut, *Habités* se situe radicalement à l'opposé de la crise.
Si cette scène s'impose, c'est peut-être aussi car c'est la première fois que j'entends quelqu'un parler positivement de la chambre d'isolement. Voici ce qu'en dit Nicolas dans

[126] *Ibid.*

l'atelier d'écriture : « Je suis arrivé à l'hôpital Édouard Toulouse à Marseille. J'étais délirant et l' « Autre » (les infirmiers Greg et Mathieu) a répondu à ma détresse ; on m'a tendu une main. Ça a été un purgatoire, j'étais corps pêcheur et j'ai rencontré la raison divine. J'ai commencé à avoir la foi. Je suis devenu corps ascétique, non asservissement au principe matériel, chasteté, solitude, mortification de ma sensibilité. J'étais schizophrène car il n' y avait pas d'indivisibilité entre moi et Dieu. Dans la chambre d'isolement, à l'hôpital, j'ai ressenti la sécurité pour la première fois, la structure, j'étais bien. J'ai commencé à réfléchir et à chercher le pourquoi. »

La dernière raison est sans doute que les soignantes qui participent à l'atelier d'écriture trouvent cette scène intéressante et vont faciliter sa faisabilité. Je devine qu'elles aussi ont envie de favoriser ce regard positif sur la chambre d'isolement, lassées par l'idée tenace que la psychiatrie enferme plus qu'elle ne soigne.

Quoi qu'il en soit, un mouvement se crée à partir de cette idée, une ouverture et je décide qu'on va tourner une scène là. Le « là » ne sera pas celui du Pavillon Trieste où il a été hospitalisé. Il est important de se décaler, de trouver une autre chambre d'isolement qui ne sera qu'un espace de jeu. Même si nous allons effectuer une reconstitution, la mise en scène doit relever du jeu et non acculer Nicolas au vrai ou à la réalité même passée. Le réel, ce n'est pas les apparences, ce n'est pas la vérité, c'est le léger décalage grâce auquel l'émotion se libère et circule. Marianne Jannez, obtient très vite l'autorisation pour accéder à un pavillon désaffecté situé dans le même hôpital.

Lors des repérages, je demande à Nicolas de dessiner à la craie rouge le lit. Puis de s'installer dessus (ou disons *dans* le trait) comme il le faisait à l'époque. Allongé, assis, appuyé au mur. Marianne Jannez enfile une blouse blanche et accomplit les gestes des infirmiers : lui porter à manger, l'aider à se lever, parler, etc. On prépare une reconstitution, avec du jeu.









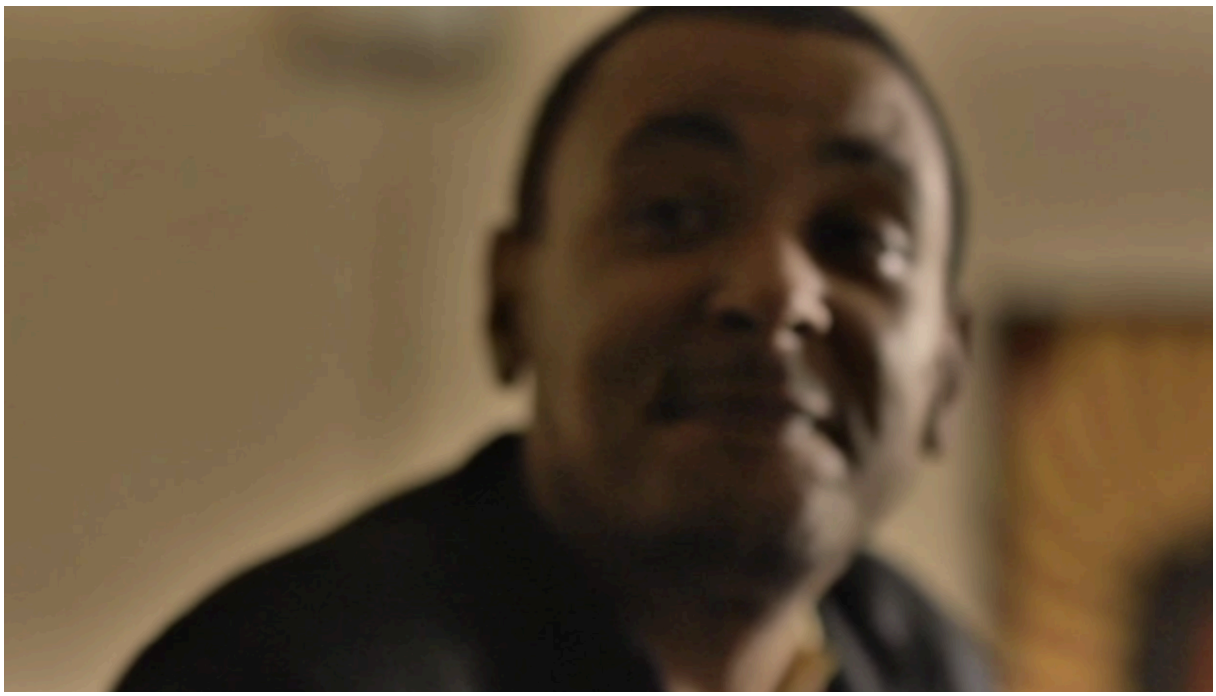
Cette mise en page reprend volontairement l'idée du morcellement corporel propre à Nicolas dans certaines phases de sa vie.

Le tournage fait voler en éclat tous ces préparatifs. On laisse tomber la reconstitution elle-même et j'ai recours au motif déjà installé : sa déambulation. En effet, lors de la première scène que j'ai réalisée avec lui, chez lui (l'entretien autour de ses voix et celles de Socrate), j'ai demandé à Nicolas : « qu'est-ce que tu fais seul ici ? ». Façon de chercher, comme avec Roger, à délimiter deux espaces : le sien et celui de la caméra. « Quelle action pourrais-tu accomplir et que je filmerais sans y apparaître moi-même ? » Derrière cette question, se profile le fantasme d'un cinéma vérité, fantasme fréquent qu'on formule ainsi : qu'est-ce qui a lieu quand la caméra n'est pas là ? Et même si je ne fais pas un cinéma vérité, pour autant ce fantasme a surgi ici et m'a aidée à mettre en scène Nicolas.
Il me répond : « Je marche. Dans les 20 m2 de mon studio, je marche ». C'est ainsi que le motif de la déambulation apparaît : Nicolas allant et venant, de gauche à droite, de droite à gauche. Une oscillation. Une obsession. Et tout en marchant il me parle, moi qui suis collée à la caméra à côté de Jean-Christophe. Ça se met en place comme ça, Nicolas, moi et Jean-Christophe.
Évidemment, je ne saurai jamais s'il est vrai que Nicolas marche autant chez lui.
Peu importe, ça devient son motif et celui de sa maladie. Un motif de mise en scène, efficace car obsédant. Je l'utilise dans la scène de la chambre d'isolement.

Ce motif de la déambulation fait écho selon moi à celui de l'errance. Certes, il y a une différence entre l'une et l'autre. Dans les deux cas ce sont des marches qui n'ont aucun but si ce n'est celui d'être un mouvement qui se déploie pour lui-même. Mais si la déambulation peut s'effectuer dans un espace restreint, l'errance, elle, a parfois pour effet de leur faire accomplir des kilomètres.
Nicolas a été errant dans le passé. Pour le film, j'ai beaucoup tenté de filmer son errance dans Marseille. Je lui ai demandé de marcher, marcher et nous l'avons suivi en travelling épaule, de dos le plus souvent. Cette matière ne fonctionne pas car il semble toujours aller quelque part. Je n'arrive pas à retirer le but, le hors-champ, la destination qu'on imagine être la sienne. Je n'arrive pas à faire que le plan dise : « il va, mais il ne va nulle part ». Alors qu'ici, dans sa chambre, sa déambulation inlassable me permet d'évoquer, d'imaginer ses grandes errances urbaines.

Ce mouvement donne sa force dramatique au plan, à condition qu'il soit plan séquence. Ça ne marche que s'il y a plusieurs allers et retours. Ça se joue entre lui et l'image, entre lui et le

cadreur : le cadreur doit-il le laisser sortir du champ ? l'accompagner ? le lâcher ? Nous avons d'abord essayé de le filmer en plan fixe, en le laissant sortir à gauche, re-entrer, sortir à droite, ainsi de suite. Et ça marchait moins bien, on n'était pas avec lui.
Alors on a systématisé les panoramiques. Jean-Christophe le suit mais parfois le laisse sortir.
Je ne peux pas me mêler de ça. C'est à Jean-Christophe de le sentir. Il faut compter sur le hasard. Et sur la fatigue. Je le dis à Jean-Christophe : « quand tu n'en peux plus, laisse-le sortir ». C'est important que nous utilisions notre fatigue, que dans cette rencontre entre nous, eux et elle, entre raison et déraison, il y ait de la fatigue, palpable.



Avant que le point ne revienne sur Nicolas.

Ma fatigue, je l'assume et la verbalise dans l'une des premières scènes du film, avec Roger, au théâtre. Il est assis dans un fauteuil bleu et nous parlons depuis quelques minutes, j'essaie de savoir s'il se considère comme « fou », il essaie de m'expliquer qu'il fait semblant de prendre son traitement. De digressions en digressions, il me perd, je ne le comprends plus et le lui dis : « Roger j'en peux plus, faisons silence ». Il est malheureux car il voudrait continuer à parler et, de dépit, laisse tomber sa tête sur le dossier du fauteuil devant lui. La scène se clôt ici. Le basculement de sa tête dit l'impossible communication et ma perte de patience.

C’est cela que je demande à Jean-Christophe de vivre pendant la prise : sa fatigue physique.

Les plans de la déambulation de Nicolas fonctionnent encore mieux si l’axe de la caméra est proche de celui de son trajet. L’image est plus forte s’il s’approche et s’éloigne *de nous*. C’est pour Jean-Christophe une difficulté technique supplémentaire car immanquablement il le perd davantage au point. Cependant j’aime que l’image de Nicolas devienne floue puis redevienne nette. Cela crée une tension du regard. On redoute que la netteté ne revienne pas à chaque fois et de rester perdu dans le flou ; on éprouve, à chaque allée et venue, la distance physique entre filmeur et filmé.
C’est comme une obsession, quelque chose tourne dans sa tête sans le laisser tranquille. Et sans *nous* laisser tranquille. Ce va-et-vient me semble être le motif de sa maladie mentale et nous l’avons fabriqué ensemble, c’est une création partagée entre lui et nous.
C’est une solution au problème qui réside dans le manque de motifs pour, ici, dire la folie. On invente ensemble celui-ci, propre au fait de la vivre en ville.
Ce motif prépare la scène où Roger va et vient sur la place, allant jusqu’à La Canebière puis faisant demi-tour. Le demi-tour est très utile pour traduire à l’image que c’est une marche sans but, sans destination. Mais dans le cas de Roger, ce n’est pas une errance, c’est plutôt une déambulation d’ennui.

Pour exprimer la folie, j’ai essayé d’autres motifs physiques et visibles mais qui n’ont pas fonctionné. Avec Wilfreed, j’ai reconstitué une scène où il quitte en panique un de ces logements. Il court dans une rue et nous le suivons en travelling arrière. Soucieuse de ramener la folie à deux actes simples, la fuite et l’arrêt, je voulais en effet mettre en scène cette course et la peur de Wilfreed. Mais trop déconnectée du reste de l’histoire (des conditions qui lui faisaient quitter ce logement), ou trop mise en scène, la séquence n’a pas été gardée. Enfin, j’avais également reconstitué l’arrivée et l’errance de Nicolas dans la gare Saint-Charles, alors qu’il arrivait à Marseille. Cette scène non plus, probablement trop mise en scène n’a pas été gardée.

LES SCÈNES OÙ *ÇA* RÉSISTE

Wilfreed au Marabout

Paradoxalement, Wilfreed m'a donné beaucoup de fil à retordre, car, tout en aimant sa folie et l'assumant, il la masquait. Dans le cadre de l'atelier d'écriture, il a écrit :
« Tu es le bout de ma folie Marabout.
Tu regardes et tu laisses faire les jeux de nos folies. Marabout.
Quand tu me couvres de tes boubous propres,
je saute comme un cochon dans la boue. »

Pendant les deux premières années de tournage, Wilfreed peine à comprendre, ou à accepter, que c'est lui qui m'intéresse. Il veut que je fasse un film sur Le Marabout auquel il se sent redevable pour son hospitalité. Le film rendrait à ce havre ce qu'il lui a donné. Mais ce n'est pas le projet de mon film.
Pour autant, les liens qu'il entretient avec certains de ces résidents me touchent beaucoup et m'inspirent. Je tente donc de suivre le regard qu'il pose sur ces gueules cassées, mais sans jamais le quitter, lui. Il les trouve beaux, il aime « délirer » avec eux. Il a conscience que ce sont des hommes et une femme abîmé.es, il dit « des âmes perdues mais des âmes retrouvées, justement, au Marabout. »
Il me dit : « Il y a un mariage entre mon esprit et celui du lieu, ma folie peut s'exprimer là.
Sans jugement et sans souffrance. Je peux bien délirer. C'est pas au Marabout qu'on va me juger. Je peux m'habiter moi. M'exprimer en folie. On m'a fait le reproche : t'as vu avec qui tu traînes !? Et c'est vrai que c'est peut-être pas des gens comme les autres mais au moins eux ne me jugent pas. »

Pendant deux ans environ, nous venons régulièrement et nous tournons soit des scènes montrant Wilfreed en interaction avec les autres résidents, jouant aux échecs, faisant de la musique, lisant des textes écrits pas eux, les photographiant ; soit des scènes où il est seul, dans sa chambre, dans la rue, allant travailler.
Dans les scènes où il entre en interaction avec les autres résidents, Jean-Christophe et moi avons esquissé une façon de filmer. Comment arriver là et filmer des gars qu'on ne connaît pas, qui sont vulnérables et qui sont chez eux ? Nous partons de l'idée que la netteté est sur

Wilfreed et les autres sont flous : on est en longue focale avec peu de profondeur de champ mais à l'épaule. C'est ainsi qu'on met l'accent sur Wilfreed. Ce dispositif est censé résoudre mes problèmes éthiques, puisque le cadre n'est pas construit sur eux. Mais ça ne marche pas car tenir les gens flous, au fond du cadre, c'est leur porter atteinte, c'est les gommer et les marginaliser encore plus !
Ce qui marche, par contre, c'est de mettre des amorces entre eux et nous car ça introduit de la pudeur. Ainsi le canapé en cuir nous sert d'amorce. Jean-Christophe met le bord supérieur dans le bas de l'image, ou l'accoudoir sur le bord gauche, et César au fond.

Cependant, il y a quelque chose qui sonne faux. Wilfreed se met et les met trop en scène. Je perds… quoi ? non pas la vérité (car les scènes que Wilfreed tente d'initier sont sûrement arrivées) mais la justesse, ce qui est bien plus problématique. Le dispositif de filmage ne masque pas combien Wilfreed force toutes ces interactions. Ces gars ont envie qu'on leur foute la paix. Wilfreed veut les mettre en valeur mais eux ne veulent pas se faire voir. Et c'est Wilfreed que je veux voir. Mon regard voyage (et se perd) dans cette triangulation. L'ensemble ne me convainc pas. De toute cette matière, je ne garderai que du son *off,* des cris, des exclamations, des respirations, pour étoffer l'unique plan gardé de ce rez-de-chaussée.
C'est que d'une part, comme avec Kadidja, j'entends beaucoup l'institution parler en Wilfreed. Sa reconnaissance envers Le Marabout et la France, tout à fait légitime car en effet Le Marabout est un endroit rare et libertaire, fausse son discours. J'apprends ici qu'un bon protagoniste doit parler en son nom et ne pas laisser les autres parler en lui.
Mais surtout Wilfreed ne veut pas se montrer vulnérable. Il veut bien parler de sa folie, dire combien il l'aime, dire sa jouissance, dire l'état d'enfance qu'elle lui procure, mais pas de sa vulnérabilité. Ni sa vulnérabilité sociale, ni sa vulnérabilité psychique. À l'image, il veut être un mec comme un autre. Parce qu'il cache trop sa souffrance, ça ne sonne pas juste.
Mais de quel droit vouloir qu'il montre sa souffrance ?

Wilfreed me met face à un paradoxe car sa folie ne ressemble à aucune autre et contredit nos représentations. Si je le laisse faire et cacher sa vulnérabilité, cela va priver le film du motif de sa folie. Ce qui risque d'avoir pour conséquence que le spectateur passe à côté d'elle, sans comprendre quel lien il a avec les autres personnes filmées, ni pourquoi il est dans ce film.
Et en même temps, son comportement change fondamentalement mon regard car il me fait comprendre que la folie est aussi une jouissance. Sa position va m'aider à entrevoir une très

belle image de la folie. C'est la première fois que je rencontre quelqu'un qui trouve sa folie créative, libératrice et qui veut la vivre pleinement.
Faute de la montrer, je souhaite qu'il nomme sa vulnérabilité, sa souffrance.
Pour décoincer la situation, je fais, sans l'équipe, des entretiens fleuves à la Robert Kramer[127], dans lesquels on ne se demande plus ce qu'on va garder au montage, on cherche le point où ça va lâcher, le point de rencontre, le point de confiance de femme à homme, on parle de tout, on oublie le sujet, on oublie ce qui fait qu'on est là, on tente par tous les moyens de se rencontrer, je parle de moi, bien plus que de raison, on parle de politique pendant des heures avec ou sans caméra, je cherche l'endroit d'égalité et pour cela il faut pousser de côté la caméra et l'équipe.

Les spectateur.ices sont des participants actifs. Si Wilfreed a finalement accepté de montrer sa vulnérabilité, c'est aussi car pendant le processus de tournage, nous avons organisé des projections de rushs en public. À l'invitation du festival Images de ville, a eu lieu en novembre 2017, à La Compagnie, une séance de « Film en chantier » en présence de tous les participant.es. Wilfreed, comme les autres, assiste donc à cette séance où le public, constitué de cinéphiles et d'habitués, regarde, aime et comprend des images le montrant vivre au Marabout. Il mesure qu'il peut être compris, accepté, accueilli par des regards, par des étrangers. Se regarder dans un jeu de triangulation, regarder ceux qui nous regardent par l'intermédiaire d'une caméra puis d'un écran, est une expérience hors du commun, très puissante sur le plan narcissique. Si Narcisse, au lieu de regarder directement son reflet, s'était regardé indirectement par le biais d'un écran de cinéma, peut-être n'aurait-il pas plongé ? Dans ce jeu de miroir, ici, sont invités des regards tiers, le mien mais surtout ceux, pluriels des spectateur.ices. Psychologiquement, que se passe-t-il ? Être accueilli par un groupe est-il plus puissant que par une seule personne ? Être aimé sans obligation de réciprocité est-il plus confortable qu'avec ? Être rassemblé dans un unique récit est-il une façon de se débarrasser de tout le fatras de la vie ?

Petit à petit, Wilfreed accepte donc de montrer sa souffrance. Ça lâche et ça donne naissance à des scènes qui, elles, seront gardées au montage ; la scène où il joue du piano en chantant, l'entretien devant le fil à linge où il parle de sa souffrance, la scène où, perdu, il visite son

[127] Robert Kramer est un cinéaste franco-américain qui a participé dans les années 60 à la fondation de Newsreel, un collectif de médias clandestins aux USA qui a produit plusieurs films sur des sujets politiques radicaux et sur le mouvement anti-guerre. C'est à cette époque que Kramer développe son style cinématographique très particulier, mêlant fiction et documentaire. Ayant travaillé avec lui à la fin de sa vie, je l'ai vu installer des relations très chaleureuses et personnelles quand il « partait » pour des entretiens-fleuves.

nouvel appartement et ses murs blancs, la scène où il raconte sa dépression suite à l'élection de Bolsonaro au Brésil, la scène où il « délire » avec Farid sur les vents.



La scène des vents entre Wilfreed et Farid.

La résistance de Wilfreed est à mettre sur le compte de la maîtrise de son image, il voulait être vu comme un homme debout. Si le film y parvient, c'est le fruit d'une véritable création partagée entre son point de vue et le mien. Une négociation.

LES SCÈNES OÙ *ÇA* LÂCHE

La scène du joint entre Wilfreed et César

Dans la réalisation de cette scène, Wilfreed et moi allons enfin trouver une collaboration.
C'est la scène la plus jouée, la plus dirigée du film. Relève-t-elle encore du documentaire joué ou fait-elle basculer le film dans un autre genre, qui pourrait s'apparenter au cinéma néoréaliste ? N'est-elle pas plus proche de *La Terre tremble* de Visconti que du documentaire tel qu'on l'entend habituellement ?
Wilfreed aime particulièrement César qu'il voit comme un maître. Il « délire » bien avec lui.

Il est cultivé, poétique. Il est un « grand fou », plus fou que lui, à peine compréhensible. Si César ne s'appelait pas César, Wilfried ne l'aimerait peut-être pas autant.

Dans le cadre de l'atelier, Wilfreed nous a raconté une scène de délire entre César et lui. Ils sont dans l'escalier du Marabout, fument un joint et parlent des années 40… ou bien des 40 marches… Mon imaginaire retient cette scène. Mais je ne crois pas que ces scènes puissent se saisir en cinéma direct, tellement il y a à cacher : la consommation de drogue au Marabout, l'intimité d'un tel moment, la vulnérabilité d'un César qui communique à peine avec l'extérieur. Cependant, la réalité se répète, surtout quand il s'agit de la vie quotidienne. Quand nous entrons dans la période des tournages, j'attends donc le moment où cette scène peut se reproduire. Je l'attends mais surtout je la suscite, en complicité et partage avec Wilfreed.

Jour 4. La première fois que nous décidons de faire cette scène, je la rate.

En partie à cause de la réserve de la directrice qui m'a demandé de ne pas trop filmer la circulation de toxique dans le foyer. En partie aussi car César ne décroche pas son regard de la caméra et lui parle. Ce n'est pas qu'il *me* parle, il parle au-delà, vers le spectateur. Même Wilfreed, qui a compris ce que j'attends, à savoir que la scène se déroule entre eux deux, n'arrive pas à attirer son attention.

C'est une magnifique logorrhée, à peine compréhensible, douce et violente à la fois, à laquelle je suis incapable de répondre. Or je ne peux pas filmer un homme qui parle seul à des spectateur.ices qui ne sont pas dans la pièce. Je sens que César m'empêche de le filmer et c'est bien légitime. La communication est brouillée, cette parole n'est pas adressée. Cette parole est une défense. La scène me paraît impossible ; une scène est-elle regardable quand la personne filmée se défend autant ? Si la caméra n'est pas acceptée par ceux qu'on filme, le spectateur n'est-il pas immédiatement délogé ?

Toujours est-il que nous arrêtons de tourner. Wilfreed est censé lui avoir expliqué mes intentions mais ce n'est pas suffisant. Je n'ai pas crée de relation avec César, pas assez.

Bref, sur le plan éthique, je ne suis pas à l'aise. Il m'est impossible d'arriver dans une chambre et de filmer un type que je ne connais presque pas, qui fume un joint, même avec la complicité de Wilfreed.

Jour 59. Deux ans après, je recommence la même scène.

Entre-temps, j'ai tenté de rencontrer davantage César mais il reste un homme très délirant, ou feignant de l'être. Et surtout je connais bien mieux Wilfreed que j'ai beaucoup filmé. Il est

désormais à l'aise avec la caméra et sait l'utiliser, il arrive donc à attirer l'attention de César de manière à entrer avec lui dans les joies de leurs jeux verbaux. C'est-à-dire qu'il arrive à diriger la scène depuis l'intérieur et c'est bien à cela que je voulais arriver. Wilfreed collabore enfin avec moi et ensemble, chacun à sa place, nous arrivons à une vraie création partagée.

Cependant ce n'est que partiel, César oscille entre s'adresser à lui et s'adresser à nous. Comme avec Roger, chez lui, il n'y a pas de quatrième mur et la présence de la caméra est toujours soulignée par César.

Ce qui n'est pas très grave mais sur le coup je décide d'entrer plus franchement dans la scène et assumer d'être là, dans cette petite chambre. Je quitte ma place à côté de la caméra et je m'approche de César et Wilfreed, m'installant hors-champ en face d'eux, Jean-Christophe et Clément étant restés sur le côté. Ainsi, les regards de César et Wilfreed convergent moins vers la caméra.

J'interviens, je relance, je discute avec eux. J'entre dans la scène— au son seulement. Dès lors je quitte les rives viscontiennes. Je comprends que ça ne peut pas être du cinéma direct, je dois, et nous devons, partager ce moment avec eux.

Dans le film, nombreuses sont les scènes faites sur ce registre : je fais partie de la scène, parfois ma voix a été gardée au montage, parfois non.

En l'occurrence, ici, ma voix a été retirée mais on comprend parfois que Wilfreed me parle. Au montage, nous alternons des plans où la discussion se déroule entre eux deux et des plans où elle se déplace entre Wilfreed et moi, pendant que César continue de s'adresser à la caméra.

Ce mélange est fluide et possible car l'image de Jean-Christophe est *dans* la matière. Il a retenu de notre première tentative l'idée de travailler en gros plan, de manière moins descriptive que sensitive. Il se permet des plans serrés sur un menton, une main, une épaule. Il se permet de sous-exposer, de rendre l'image aussi confuse que la parole de ces deux hommes. Il se laisse gagner par le plaisir du lâcher-prise.

La fabrication de cette scène montre que ce surgissement du réel n'exclut pas d'être très largement anticipé : anticipé par l'écriture, par la direction d'acteurs, par le placement de la caméra, ensuite par le fait que Wilfreed dirige le plan depuis l'intérieur. La scène est sûrement proche de la vérité. En tout cas elle est juste à mes yeux, tout en contenant une bonne dose de mise en scène de ma part et d'auto-mise en scène de la part de Wilfreed.

Tout cela est paradoxal : plus je dirige et anticipe le réel, plus il a la place pour surgir et se laisser regarder ! Le fait de refaire la scène et de diriger son déroulement au fur et à mesure,

quitte à retirer les traces de ma présence, n'altère en rien la force du réel, au contraire la scène peut ainsi se développer, s'enrichir, se complexifier et le réel s'enrouler sur lui-même.



Comme dans *La Terre tremble*, Wilfreed et César jouent leur propre rôle. La scène ne surgit pas d'elle-même et, comme dans ce film référence, ma démarche est aux antipodes du cinéma-vérité. La différence avec le film de Visconti réside sans doute dans le fait que je ne l'ai pas écrite à proprement parler, je n'ai pas donné un texte à Wilfreed et César.

« Le documentaire joué est assurément la forme qui se rapproche le plus de la fiction, cependant sa visée néoréaliste consiste bien à faire passer, et non pas à déguiser, à travers scénario et rôles, les réalité documentaires qu'il remet en scène. »[128]

J'aime cette zone d'ambigüité entre fiction et documentaire. Elle s'insinue dans chacun de mes films depuis *L'écume des mères*, soit 2008, dans lequel je proposais à des femmes de remettre en scène des souvenirs liés à leur mère, en sollicitant des comédiennes pour incarner ces figures maternelles. Ainsi, ces femmes sont amenées à rejouer des émotions remémorées, à la fois vraies et fausses, dans le champ fictif de ces scènes reconstituées. Cette zone confuse

[128] François Niney *Op. cit* ., p. 308.

entre fiction et documentaire est encore au travail dans le film *Mater Insula* de Fatima Bianchi que j'ai co-écrit avec elle et qui sortira en 2025.
Il semble qu'elle me talonne. Elle remonte à la lecture des *Carnets* d'Helen Hessel, qui, avec ceux d'Henri-Pierre Rocher, constituent la partie documentaire de *Jules et Jim* de François Truffaut. Embarqués dans un couple à trois avec Franz et Helen Hessel, Henri-Pierre Rocher propose que chacun d'eux écrive ses carnets à propos de leur histoire d'amour commune. *Les carnets* d'Helen Hessel et ceux d'Henri-Pierre Rocher couvrent la période 1920-1921. Franz, lui n'écrira pas. Beaucoup plus tard, en 1953, Henri-Pierre Rocher s'inspire de cette histoire vécue pour écrire *Jules et Jim*. *Les carnets* d'Helen respirent le réel, le détail, la nuance, la contradiction, la complexité. Ils constituent l'envers réel du roman, sans causalité, d'autant que c'est un journal intime, même s'il est écrit rétroactivement.

La scène où apparaît le délire mystique de Nicolas

Jour 47. Nous venons chez Nicolas pour faire une scène sur son livre. Un texte de 500 pages qu'il écrit depuis six mois, découpé en trois parties : « Le système des savoirs scientifiques, partie 1 », « La superposition de l'histoire de l'univers en adéquation avec la matière », « Le système des savoirs scientifiques, partie 2 ». Les trois ans de tournage ont été ponctués par des allusions à ce texte. C'est devenu une boutade, un jeu, entre nous deux, —quand l'auras-tu fini ? —demain !
Impressionnée par la masse de travail que cela représente de l'écrire et de le lire, je souhaite filmer ce livre en tant qu'objet, sur l'écran de l'ordinateur de Nicolas. Je n'ai pas le courage de l'appréhender dans son contenu qui me parait trop difficile à lire et trop volumineux mais je peux essayer de lui donner une existence en tant que matière justement, poids, quantité, défilement dans l'ascenseur du traitement de texte. Paradoxalement, Nicolas, qui s'est souvent décrit comme immatériel, au-dessus des contingences, perdu devant une machine à laver, me pousse à donner une forme matérielle aux choses de son esprit. Nous faisons plusieurs plans où le texte défile, en plan très serré dans la matière des mots, en plan plus large dans la matière de l'écran, pour voir fonctionner le clavier numérique avec lequel il frappe, frappe, frappe, lettre par lettre.

Pour décrire ce qui lâche dans cette scène, je dois retourner aux rushs. Nicolas est assis devant son ordinateur, je l'interroge sur les voix qu'il entend dans son corps car lors de la dernière

séance d'atelier, il m'a dit qu'il les entendait dans ses différents organes, son cœur, son cœur de droite, son estomac. Comme chez les Indiens, le cerveau est réservé à Dieu. Puis il évoque le processus d'écriture de son texte. Je lui demande d'en lire une partie à haute voix. On s'est mis d'accord au préalable pour qu'il lise le début.

Il lit :

« On a dit que le christ Ètait schizophrËne.C est vrai.Nous le savons ,car nous sommes.....le christ,du moins le crucifiÈ.Il y a une connotation pÈjorative dans l appelation"le crucifiÈ "car le nom christ signifie Coupable devant l Histoire de ReprÈsenter Intemporellement le Soleil sur Terre -c-h-r-i-s-t. Le christ qui est reconnu est le messie collectif,prÈcisÈment celui qui nous a fait crucifier.Il possËde un nom a connotation mÈlioratif car son nom,"christ" ,signifie sauveur. Il s'agit de Dyonisos, c est À dire de Ponde Pilate, c est pour cela que les musulmans pensent que le christ n est pas mort sur la croix mais qu'il a fait crucifiÉ son frËre À la place. Une partie de cet ouvrage a Été Écrite sous l emprise de la maladie, une psychose, ce qui ne gÀche pas la rigueur scientifique. Il s agit d'un texte qui correspond À mes annÉes d immÉdiatetÉ, de haine, de ressentiment, de mauvaise foi et d'une mÉgalomanie assez marquÉe. »

Je lui demande ensuite si le texte parle de lui, il me répond qu'il est le Soleil noir et que sa moitié, c'est Marie-Madeleine. C'est donc ainsi que surgit le délire. Je lui réponds : « où est le problème ? ». Ma réponse est juste, je pense. Bien que déstabilisée, j'ai trouvé, en réfléchissant longtemps, une réponse qui me parait bonne, une réponse « méta » qui prend de la hauteur et interroge : finalement c'est quoi le problème avec le délire ? Je ne l'ai pas contredit et je n'ai pas non plus adhéré à son délire. Ce qui s'ouvre là, je suis en mesure de l'accueillir, et le montage aussi.

Pendant un certain temps, me servant de la figure de Marie-Madeleine qui fait office de métaphore commune (Marie-Madeleine symbolisant les femmes), je l'interroge sur ses relations amoureuses. On fait une pause, pendant laquelle il confesse que je n'aurais pas dû le faire parler de ses voix. On reprend, avec la caméra, sur ce sujet, car je trouve correct de ma part de garder à l'image les points de retrait, de réticences. Il me dit qu'il aurait préféré ne pas parler de sa différence et passer inaperçu. Il y a un silence. Et le délire monte d'un cran, il affirme être le Christ. Je prends peur. Ni pour moi, ni pour nous, mais pour lui. Alors j'essaie

très maladroitement de le ramener à nous en lançant cette phase inappropriée : « Mais Nicolas tu n'es pas un pur esprit ! » Il me répond qu'il aime l'être. Je comprends alors que tout en étant ailleurs, dans sa croyance personnelle, il reste aussi avec moi.
Rassurée, je peux laisser aller et je tente de revenir au délire. Mais c'est lui qui ne veut ou peut plus. Il peut convoquer le délire mais moi pas. Il ne peut pas se laisser guider par moi. C'était à moi de me laisser guider par lui.

J'en conclus que dans le même mouvement Nicolas peut s'identifier au Christ et effectuer des développements philosophiques étayés et érudits. Cette cohabitation et ces transitions me fascinent, je comprends à ses côtés qu'il peut entrer dans et sortir librement de son délire. Il n'en est pas le jouet. Il ne le subit pas. Ou plus. Le délire ne lui tombe pas dessus. Il le convoque. Et il y troue de la jouissance. Comme un doudou. Je sens combien la philosophie l'aide à tenir ; son obsession me ressemble.
Dans une étape de montage, nous avons, Laureline Delom et moi, monté la scène en gardant ma phrase maladroite et inappropriée (« mais Nicolas tu n'es pas un pur esprit »). Cette version a été montrée à quelques spectateur.ices. Je me souviens de la réaction de l'un d'eux : « Je ne veux pas t'entendre lui dire qu'il n'est pas un pur esprit car alors je me retrouve, en tant que spectateur, au-dessus de lui, en surplomb ».
C'est la seule scène que Nicolas me demandera de couper. Et je le convaincrai de mes raisons de la maintenir en lui disant que si moi j'ai su l'écouter sans effroi, alors les spectateur.ices pourront le faire aussi.

Cette confusion, infinie, puissante, fascinante, peut être appréhendée de maintes façons, soit avec des films qui penchent plutôt du côté du documentaire, soit avec des films qui penchent plutôt vers la fiction. Dans la première catégorie, je pense à *Les filles d'Olfa*[129] de Kaouther Ben Hania qui mêle des parties jouées avec des comédiennes et des parties non jouées ou à *Orlando, ma biographie politique* de Paul B. Preciado[130] qui utilise la trame fictionnelle du roman de Woolf pour débusquer le réel. Dans la deuxième catégorie, *Il dono* (Michelangelo Framartino), *Bled Number one* (Rabah Ameur-Zaïmeche), *Trois visages* et plus récemment *Aucun ours* (Jafar Panahi) guident mon chemin. On peut sans doute décortiquer méticuleusement ce qui relève de la fiction et ce qui relève du documentaire ; ce qui relève de l'anticipation et ce qui lui échappe, ce qui relève de l'invention ou de la reconstitution. Mais il me semble plus intéressant de parler, justement, de la porosité ou de la confusion entre les deux. C'est-à-dire marcher dans les pas de Nicolas Philibert qui dit que « le documentaire est une autre façon de faire de la fiction. »



La rencontre entre les vraies (mère et filles) et les deux comédiennes interprétant les deux aînées dans *Les filles d'Olfa* de Kaouther Ben Hania.

[129] *Les filles d'Olfa :* https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=285269.html

[130] *Orlando, ma biographie politique* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=312600.html

Les Filles d'Olfa de Kaouther Ben Hania est un film documentaire qui relate la vie d'Olfa, tunisienne et mère de quatre filles. Un jour, ses deux filles aînées disparaissent car elles partent rejoindre Daech en Libye. Pour mettre en récit cette histoire vraie, la réalisatrice convoque trois actrices professionnelles, les deux premières dans le rôle des filles disparues, la troisième pour incarner le rôle d'Olfa dans les scènes qui seront trop éprouvantes pour elle. La mise en scène reconstitue la vie familiale puis la radicalisation religieuse et enfin le départ des deux filles pour le Jihad. C'est une idée de mise en scène dont je sais qu'elle a un grand potentiel dramaturgique ; l'histoire se raconte et en même temps une mère regarde ses propres agissements. Le spectateur, lui, navigue entre le récit des faits et leur reconstitution. Y a-t-il vraiment de la fiction nichée dans ce film ? Il y a certes une belle affirmation de récit et l'utilisation virtuose du ressort de la causalité : les évènements s'enchaînent, reliés les uns aux autres et mènent inexorablement au départ puis à la radicalisation des deux aînées. Il y a également un travail de l'image, des miroirs, des couleurs et de la lumière qui transforme le décor en élément symbolique. Les couleurs sont mises au service des émotions ; la profondeur de champ devient une métaphore d'un espace mental. La mise en scène ici s'affirme, comme elle pourrait le faire en fiction. Mais si l'on définit la fiction par l'invention, alors point de fiction là, me semble-t-il. Il y a certes du jeu et il provoque un effet de fiction mais il est mis au service de la reconstitution et de son exactitude et non pas de l'invention. Nous n'entrons pas, ou si peu, dans une zone fictionnelle car au fond les comédiennes n'inventent probablement rien. Une des sœurs cadettes dit : « Tout est réel, rien n'est inventé ». La fiction flirtant avec le réel n'est pas utilisée ici pour créer une zone hybride où on ne saurait plus dans quelle mesure les comédiennes interprètent des directives qui leur ont été données ou imaginent des répliques. Il n'y a qu'un petit moment où l'hybridité apparaît : les deux comédiennes interprétant les deux sœurs aînées sont entrées dans le salon par la profondeur du champ, elles s'asseyent à côté de la mère qui est en train de décrire la seconde, Ghofrane, comme la plus douce car elle la prenait dans ses bras quand ça n'allait pas. Une fois qu'elles sont assises, la mère craque, bouleversée par cette ré-apparition de ses deux filles disparues et Ghofrane la prend dans ses bras. On ne sait pas si c'est la comédienne qui prend dans ses bras Olfa ou si c'est la comédienne jouant Ghofrane qui fait le geste attendu pour commencer l'interprétation de son rôle. Moment magnifique d'ambigüité mais qui me paraît être le seul. Dans le reste du film, le spectateur a intégré les règles du jeu et sait comment jouer entre le récit des faits par les deux cadettes et la mère, et leur interprétation.

Paul B. Preciado qualifie son film *Orlando ma biographie politique* d'adaptation documentaire. Au début du film, sa voix *off* explique comment l'origine du projet remonte à la connivence personnelle qui le lie au roman de Virginia Woolf. À partir du texte, il auditionne des personnes transgenres pour incarner le rôle titre mais le projet consiste à les garder tous.tes. Dans le film, après avoir enfilé la collerette blanche froncée qui tient lieu de Sésame, chacun.e reprend un passage du texte, l'adopte et l'incarne en mélangeant sa propre langue du 21ème siècle à celle que Woolf a mise dans la bouche de son personnage dont la vie débute au 17ème siècle. La mise en scène du film, plus que dans *Les filles d'Olfa*, crée une zone d'hybridité entre fiction et réel : certes le spectateur distingue parfois l'ancien texte du nouveau mais, globalement, il sent combien sont subtils les échos entre la réalité contemporaine des protagonistes transgenres et le vieux personnage fictionnel d'Orlando. Ces échos sont indémêlables et se traduisent dans les costumes notamment : outre la collerette, chacun.e porte des vêtements à la fois féminins et masculins, anciens et nouveaux. Cette ambigüité n'est pas seulement de genre ou d'époque, elle se glisse aussi dans la narration. Le récit global reprend la courbe de celle du roman de Woolf, si bien que le spectateur sort du film avec la sensation qu'une histoire, inventée, lui a été racontée, ce qui concourt à laisser une trace fictionnelle en lui. Plus que *Les filles d'Olfa* dont le récit est vrai. Je peux en conclure, mais c'est une évidence, que le cadre narratif, c'est-à-dire l'inventivité propre à l'histoire globale, au récit interne à une scène ou bien encore au personnage lui-même (tant les protagonistes s'inventent eux-mêmes entre deux genres) jouent un grand rôle dans la production de la fiction.

So pretty[131] de Jessica Dunn Rovinelli rend la frontière fiction/documentaire plus poreuse encore que *Orlando ma biographie politique* et *Les filles dOlfa***.** *So pretty* est l'adaptation du roman éponyme de Ronald M. Schernikau. L'histoire de Tonio/Tonia et Franz, Paul et Erika se déroule au sein de la scène queer de New York, une histoire d'activisme politique et de différents modèles d'amour. Jessica Dunn Rovinelli adapte librement le récit de l'auteur queer Est-Allemand, sorti en 1981. Le film est une série de longs panoramiques capturant l'atmosphère intime d'un appartement en colocation, des séquences à la volée dans des manifestations, des lectures du texte d'origine dans un parc et des commentaires sur l'acte de

[131] *So pretty* : https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/action-ou-verite-/so-pretty

traduction, d'adaptation et de transposition de ce roman dans le New York de la fin des années 2010.

Présenté comme une fiction, le film est aussi qualifié d' « anthologie presque documentaire »[132] sur la communauté queer newyorkaise. Dans quelle mesure les scènes intimes sont-elles jouées par de réels activistes queer ? dans quelle mesure les comédien.nes jouent-iels leur propre rôle ? dans quelle mesure le réalisateurice, qui incarne le personnage principal, joue-t-iel son propre rôle ?

Ces questions peuvent, et doivent, à mon sens, rester sans réponse. Si la frontière entre fiction et documentaire me semble ici plus floue que précédemment, cela tient au fait que chaque scène est un tableau filmé en panoramique, un plan séquence qui exclut tout montage. Ce style, donnant l'impression que la scène a lieu d'abord et que le filmage vient ensuite se poser sur elle, concourt à cet effet documentaire.

Est-ce pour cette confusion que le film de Jessica Dunn Rovinelli reste plus confidentiel que les deux premiers ? Peut-être les films dans lesquels la frontière entre fiction et documentaire n'est pas nette sont-ils plus compliqué à fabriquer et plus difficilement reçus.

Dans le film de Fatima Bianchi, *Mater Insula*, que je co-écris avec elle depuis 2021, le mélange entre fiction et documentaire opère d'une autre façon encore.

Le film traite des difficultés de la maternité, pouvant provoquer, dans certains cas, chez certaines mères, du regret. Il tend à montrer que la maternité est loin d'être, et d'être seulement, comme on nous la présente communément, une joie ineffable. Fatima et moi sommes parties de témoignages pris dans des livres portant sur le même sujet ou dans des podcasts ou encore sur des réseaux sociaux. L'idée première de Fatima était que ces textes soient lus par des comédiennes dans un studio, ces comédiennes incarnant des mères, réunies pour laisser une trace audio de leur militantisme féministe.

Cette matière constituait donc du « tout-fiction ». Certes les témoignages émanaient sûrement de femmes bien réelles et n'étaient pas inventés. Cependant, des témoignages lus par des comédiennes représentent-ils un dispositif susceptible de laisser surgir le réel dans toute sa complexité ? Certes il y a du réel convoqué par les propos, mais un réel tellement corseté, retenu, qu'il est éteint.

[132] Catalogue du FID, édition 2024.

Ce qui fut décisif et magnifique c'est que Fatima ait choisi, pour incarner les cinq lectrices, des femmes (trois sont comédiennes, l'une est danseuse et la dernière militante) qui soient des mères, elles-mêmes concernées par les difficultés, voire les regrets de la maternité. Et soudain, au tournage, le réel explose dans toute sa force et sa complexité. Émues par les textes qu'elles lisent, elles convoquent leur propre réalité, elles se comprennent, se contestent, détaillent, affinent, précisent leurs émotions, rient, pleurent et nous avec elles. Dans cette partie du studio, on sent qu'elles ne jouent pas, qu'elles ne s'inventent pas des vies et qu'elles convoquent leur réelle expérience de la maternité.

L'idée originelle de Fatima était qu'en parallèle des lectures dans le studio, on voit ces mêmes mères-comédiennes enfermées sur une île, condamnées à laver les draps que la marée leur ramène. On retrouve donc ces cinq femmes sur une île et on sent bien qu'on entre dans la fiction ; aucune femme dans la réalité connue n'est condamnée à laver des draps sur une île désertique. Le spectateur saura bien que ces images ne sont pas documentaires.
Cette partie de l'île a d'abord était conçue comme une dystopie par rapport au studio, c'est-à-dire que nous avons d'abord imaginé que ces mères avaient été condamnées à l'exil à cause de leurs propos subversifs, peignant une image de la maternité tellement négative que la société les punissait. Puis Fatima a choisi de concevoir cette île comme une métaphore de la maternité réduite à une boucle domestique. C'est-à-dire que nous sommes passées d'une île reliée à la partie du studio par un fil narratif, causal, à un fil non-causal. Quel est ce nouveau lien ?
Je dirais que l'île existe de manière virtuelle, plus virtuelle que le studio. On pourrait dire que, lorsqu'elles sont dans le studio, elles font exister l'île car elles y pensent. Il y a un très beau plan d'une comédienne, entre deux lectures, rêvant : son visage est silencieux mais actif. *Cut*, le plan d'après est une image sur l'île où l'on voit cette comédienne extraire péniblement des draps de la mer. Fatima (qui est aussi monteuse) et Laureline Delom (qui est aussi la monteuse d'*Habités*) ont fabriqué ce raccord. Le plan sur l'île n'est pas un souvenir, la pensée du personnage n'est pas une pensée qui se remémore. L'île est leur espace mental. Ou plutôt le film fabrique cet espace virtuel pour figurer ce à quoi elles pensent. Disons que c'est un espace qui existe derrière le premier espace, (le studio), une arrière-chambre mentale, une métaphore fabriquée par le film qui sert à donner une image épurée de la maternité, comme un labeur éternellement répété.

Rancière écrit que ce qui caractérise la fiction, ce n'est pas le vraisemblable mais la causalité. Or, dans *Mater Insula*, nous avons rompu la causalité mais pour autant, l'île relève bien de la fiction, telle qu'il la définit : « un effet à produire, plus qu'un donné à comprendre »[133]. Si ce n'est pas par la causalité que nous produisons cet effet de fiction, alors par quoi ? À la demande de Fatima, nous avons défait du narratif au profit du plastique. Nous avons enlevé la scène où le bateau déverse au large les draps qu'elles vont devoir laver. Nous avons supprimé la scène où elles confectionnent la bouée qui leur aurait permis de fuir l'île. Nous l'avons remplacée par des gros plans de visages déterminés, la nuit, qui murmurent un chant de révolte. Nous avons remplacé le moment où elles entrent dans l'eau pour fuir l'île par des plans-sensations de nage sub-aquatique où l'on voit peau et muscles nager rapidement. Nous avons sacrifié du narratif en comptant que le plastique va raconter en suggérant. Ainsi l'île parvient à garder un statut de métaphore, sans retomber dans la causalité narrative. Pour autant elle relève encore un peu de la fiction, me semble-t-il.

Dans le studio, derrière la vitre insonorisée, en plus du technicien, se trouvent les deux enfants de deux mères qui n'ont pas pu les faire garder et les ont amenés avec elles. À la fin du film, la petite fille, à l'insu de tous et toutes, prend le casque et écoute ce qui a été enregistré. Sa mère la surprend et la laisse faire. Le spectateur y croira-t-il comme à une scène documentaire ? Y croira-t-il comme à une scène de fiction car il aura compris que ces mères sont aussi des comédiennes ?

Dans la fabrication du film, j'ai renoncé à me poser ces questions. Par contre, nous avons veillé à mettre dans le casque une musique et non les vraies paroles proférées par les mères en souffrance, de façon à ne pas heurter cette petite fille.

Ce qui me mène à cette conclusion : la différence entre le documentaire et la fiction, plus qu'une question esthétique est un sujet éthique pour ceux et celles qui les fabriquent et pour les spectateur.ices.

J'ajoute pour les spectateur.ices car je me doute que, ignorant que les paroles des mères ont été remplacées par une douce musique, les spectateur.ices seront dérangé.es par cette scène.

Quand Philibert dit que faire du documentaire est une *autre* façon de faire de la fiction, le mot important, au fond, c'est « autre ». Pour moi, *autre* signifie : avec une attention particulière et éthique à ce qu'on fait avec les personnes que l'on filme. Et cette attention a des répercussions sur le film. S'il y a une comédienne pour incarner Olfa elle-même, c'est pour lui éviter des scènes trop dures. Ce choix éthique est très puissant dans la mise en scène

---

[133] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Points Seuil 2001, p. 283.

puisque cette mère s'en trouve dédoublée et, de façon vertigineuse, nous la regardons se regarder en train de battre ses filles ou en train de battre son mari lors de sa nuit de noce. Impression vertigineuse mais situation confortable pour le spectateur qui adhère d'autant plus qu'il sait que c'est joué. Sentir que des règles éthiques sont respectées aident à clarifier le contrat entre le film et les spectateur.ices et par conséquent contribue à leur adhésion.
Dire que documentaire et fiction sont la même chose n'est pas vrai dans le geste du faire.

La fiction protège et permet de dépasser pudeurs, retenues, difficultés à assumer, paroles qui pourraient blesser des spectateur.ices.
Dans *Les filles d'Olfa,* la comédienne est une doublure pour émotions et affects. Dans *Orlando, ma biographie politique,* peut-être la fiction permet-elle aux jeunes personnes transgenres de dire davantage leur propre intimité, sous couvert d'Orlando. Dans *Mater Insula* elle permet aux mères en souffrance d'assumer leurs plaintes dans le studio car leurs paroles pourront toujours être attribuées aux personnages qu'elles incarnent et qui ne portent pas leur prénom. Ce changement de prénom auquel les mères ont tenu au tournage constitue la mince barrière fictive qui les protège, elles, leurs familles et leurs enfants.

En dernier lieu, une autre façon de chercher cette ambigüité consiste à marcher dans les pas de Chantal Akerman en reprenant la phrase déjà citée plus haut : « Au fond cela répond même à la question du documentaire et de la fiction. J'espère bien a posteriori quand je montre un arbre dans le Sud des États-Unis allumer la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été dans la mémoire ». En filmant des images qui se chargent du souvenir ou du fantasme qui les transcendent, on parvient à rejoindre cette zone de confusion sans avoir à la décortiquer.

COMPAGNONS #3

LETTRE À CLAIRE ATHERTON,
monteuse de trois de mes films.

En 8 ans, nous avons monté trois films ensemble, deux longs-métrages et un court-métrage : Filles de nos mères*,* Carnet personnels du travail/Pascale *et* L'Écume des mères*.*

Quand nous avons commencé à travailler ensemble, tu avais plus d'expérience que moi ; dans la salle de montage, j'ai appris à ressentir mes images, à les laisser me pénétrer complètement, pas seulement à les regarder. Je crois que c'est ça que tu fais. Quand nous dérushons, tu ne parles pas. Et soudain nous parlons beaucoup, longtemps. Comme si enfin les images avaient déposé en toi. Tu sembles abandonner l'intellect, l'intention, la réflexion, la rationalité. Tout cela reviendra en phase de montage. Au dérushage, tu es poreuse, tu te laisses toucher. Nous nous mettons dans un état un peu flottant, très réceptif. Tu penses, ou je pense, que nos sensibilités nous mènent plus loin que nos intelligences, nous donnent accès à plus de complexité.

Tu avais quelques règles, ou disons tes propres chemins, pour parcourir cette longue aventure que représente un montage.
Je ne t'ai jamais vue monter les scènes isolément mais au contraire dans la continuité du récit, selon la place qu'elles y prennent intuitivement. Si, ensuite, elles doivent changer de place, alors oui tu les modifies un peu.
Sur le montage de Filles de nos mères*, une fois le dérushage terminé, tu t'es demandé et tu m'as demandé : quel est le premier plan du film? Tu l'as trouvé intuitivement ; ma mère descend du bus, au milieu des champs et des vaches, avec sa petite valise. Il nous a mené à la première scène, celle-ci à la scène suivante et ainsi de suite… Je ne dis pas que tu ne réfléchis pas globalement. Je suppose que tu avais des grandes lignes en tête, comme par exemple démarrer le récit à la source de la transmission, c'est-à-dire avec toute la fratrie composée par mes tantes, puis ma mère…*
Mais c'est par le plan en tant que sensation temporelle et matière, que tu te laisses guider. Ce mot « guider » est très important dans la salle de montage. Tu dis : « Qu'est-ce qui nous guide dans la forêt des rushs ? ».

Les plans te touchent dans la mesure où ils sont une sensation ou un geste. Un zoom-avant mal fait, tentant de rattraper ma mère qui s'éloigne, avec son cartable, sur le parking du lycée où elle va travailler, tu sais en faire quelque chose, car c'est moi qui l'ai filmé et tu peux lui faire exprimer un sentiment, celui d'une fille envers sa mère. J'ai appris avec toi à aimer les images maladroites, confuses, hésitantes, tant qu'il s'y joue quelque chose de juste ou d'émouvant.



Le zoom avant sur ma mère dans Filles de nos Mères

Tu m'as appris à craindre les personnages qui s'analysent eux-mêmes au bénéfice de ceux qui racontent ou se racontent. Quand j'entre en entretien avec une personne, je tente de l'amener vers du récit.

Tu m'as appris à compter sur la complexité du réel. À la ménager. Pendant le montage de Filles de nos mères*, assumer de dire que, enfant, ma mère me manquait à cause de son travail me paraissait impossible car alors j'aurais fait une entorse au féminisme. Tu voyais bien la contradiction mais tu soutenais que le film pouvait la porter. Pour toi, on peut faire un film féministe tout en regrettant que sa mère travaille.*

Sans doute tu n'avais pas beaucoup de principes mais quelques-uns, comme par exemple : quel personnage a le dernier mot dans une scène, dans un film ? À la fin de Carnets personnels du travail/ Gaëlle *que j'avais monté seule (on a monté ensemble un autre numéro de la même collection, celui sur Pascale), tu pensais que ce n'était pas à lui, le compagnon, de parler en dernier mais à elle, la caissière, la personne principale du film.*

Tu aimais chercher les petites choses, les détails, tu évitais la grandiloquence et les effets de mise en scène. Dans L'écume des mères*, tu aimais le petit souvenir de Colette qui, enfant, touchait les bas nylon de sa sœur aînée. Ou dans* Filles de nos mères *tu aimais mes souvenirs des caresses de ma tante sur les vêtements qu'elle vendait dans sa boutique. Les choses de la sensualité. Peut-être tu aimais les détails du féminin, tout en revendiquant qu'elle n'existe pas — la féminité.*

C'est sur ce mot que nous avons commencé à travailler ensemble. J'arrivais avec un film à monter que je résumais ainsi : c'est un film sur la transmission du féminin dans ma famille. Tu m'as répondu « la féminité personne ne sait ce que c'est, par contre la transmission c'est important ».

Cette recherche du détail, chez toi, relève je crois d'un amour des gens et donc du documentaire. J'en ai gardé l'idée de ne pas plaquer la mise en scène sur les personnages mais au contraire la laisser advenir depuis les personnages, à partir de la vie.

Dans la salle de montage, quand l'une avait une idée, l'autre rebondissait. Mais souvent il y avait un malentendu. Tu croyais que j'avais voulu dire quelque chose que je ne voulais pas dire. Mais ton intuition s'éveillait à partir de ce malentendu et te menait à une belle idée. Ou inversement, je comprenais de travers une chose que tu avais dite et ça me donnait une autre idée. Nos malentendus nous guidaient.

Ils étaient le signe que nos inconscients étaient très actifs et qu'on pouvait compter sur eux.

Tu utilisais même les erreurs techniques, tu aimais que la machine prenne le dessus et fasse un raccord que tu n'avais pas voulu, surtout le matin.

Je crois que tu aimais énormément ne pas être volonté et te laisser pousser par tous les vents qui traversent une salle de montage.

Quand nous montrions les étapes de montage et que nous recevions des retours qui se contredisaient, tu disais qu'il ne fallait plus écouter personne et revenir à la petite voix intérieure qu'il y avait en nous.

IV. LE MONTAGE, DÉPASSER LA CHORALITÉ

Qu’est-ce qu’un film choral ?

Qu’est-ce qui n’a pas marché dans cette choralité et pourquoi ?

Qu’est-ce que faire vivre une expérience aux spectateurs ?

PREMIER MONTAGE : TENTER UN FILM CHORAL

Il y a eu deux période de montage. La première avec Laureline Delom, a duré cinq mois et a consisté à chercher désespérément à monter un film choral, entremêlant les quatre personnages. La seconde, avec Gilles Volta, a duré cinq semaines et a opté pour construire le film par la succession des quatre personnages.

Laureline Delom et moi sommes entrées en montage en septembre 2019, accueillies dans les locaux de Lyon Capitale TV, la chaîne partenaire du projet. Puis nous avons continué à Marseille, au Polygone Étoilé, et chez Cinéphage. Pendant cinq mois, nous avons cherché à entremêler les quatre personnages Je voulais que le film soit ainsi, en tout cas il était écrit ainsi dans ma tête. L'enjeu était double : que chaque personnage progresse dans sa ligne d'eau et que des échos, mutuels, agissent de l'un à l'autre.

Je résume les quatre petits fils de causalité construits au tournage :

- Après une expérience de vie « à la rue », Nicolas est arrivé à Marseille, où il avait vaguement rendez-vous avec un « pote » qui n'est jamais arrivé. Diagnostiqué schizophrène, il fréquente l'université et nourrit des théories autocrates et théocrates qu'il exprime dans un manuscrit de cinq-cents pages. Il rate ses examens mais continue d'écrire malgré l'échec universitaire.
- Wilfreed a fui en panique un précédent appartement où « il s'était fait squatter » par un « pote » dangereux. Plus tard, il vit au foyer Le Marabout où il très heureux car il peut bien « délirer » avec les autres résidents. Il travaille au noir. Quand le Consulat du Gabon lui renvoie un nouveau passeport (il a perdu l'ancien), la direction du Marabout l'enjoint de partir. Il se retrouve seul dans un appartement.
- Roger habite seul chez lui où « il se fait squatter » par un ami, qui le protège des autres mais menace son intimité. Il décompense, est hospitalisé, puis rentre chez lui où l'attend son ami-squatteur. Roger voudrait pénétrer dans le théâtre qui se trouve sur la place en bas de chez lui mais n'ose pas. Finalement, le film permet cette entrée pour qu'il y raconte son adolescence de jeune délinquant et, sur le plateau, il est pris de vertige.
- Suite au suicide par défenestration de sa mère, Kadidja a commis un passage à l'acte en fuyant l'appartement familial. Elle s'est installée cent mètres plus loin « à la rue »,

puis un homme l'a aidée à ouvrir un local à poubelles dans lequel elle a vécu huit mois, en squat, se lavant au jet, demandant des cafés aux commerçants alentour et trouvant de quoi manger sur les marchés. Aujourd'hui, elle bénéficie d'un studio à l'Armée du salut.

Chercher la choralité, à partir de ces quatre fils dramaturgiques, a consisté à poser les quatre protagonistes dès le début du film, sur la *timeline*, puis à essayer de les suivre, chacun.e dans son récit, tout en créant des points de contact. Ces points de contact pouvaient être thématiques, organiques ou rythmiques.

Maxime Labrecque a beaucoup écrit sur le sujet : « Dans notre conception du genre, le film choral doit mettre en scène une multiplicité de protagonistes (un minimum de trois). De plus, chacun de ces protagonistes doit être considéré comme un rôle principal, ou, du moins, partager une importance relativement égale avec les autres protagonistes. Une certaine autonomie doit exister entre chaque histoire, ce qui évite au film choral de basculer du côté du film de groupe, davantage homogène, tels *Breakfast Club* (John Hugues, 1985), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006) ou encore *Ocean's 11* (Steven Soderbergh, 2001). (…) Afin d'éviter une trop grande autonomie entre les histoires, rapprochant dangereusement le film choral du film à sketches, il est primordial qu'il existe un – ou plusieurs – liens unissant les histoires entre elles. Ces liens peuvent être de différents ordres, notamment thématiques, poétiques ou stylistiques, ou encore inférés par le spectateur lors de la projection du film (sans toutefois l'être exclusivement). »[134]

Pour commencer ce travail et cette recherche de la choralité, chacune de nous deux établit, à la fin du dérushage, une liste des scènes qui lui paraissent indispensables, on l'appelle la « liste des scènes structurantes ». Nous les listons dans l'ordre où elles nous reviennent en mémoire, comptant que celle-ci indique leur degré d'importance. C'est une façon de nous laisser guider par l'intuition. Ce sont les scènes qui sortent du lot, qu'on voudrait voir dans le film. Une liste de préférences.
Ce n'est pas la même liste pour l'une et l'autre mais elles ne sont pas très différentes.
Voici la mienne.

---

[134] Maxime Labrecque, « Le film choral, entre interactivité et hypertextualité », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, mis en ligne le 01 janvier 2017, http://journals.openedition.org/rfsic/2724 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.2724.

Liste des scènes structurantes de Séverine

- Course de Wilfreed reconstituée, fuyant l'appartement où il s'est fait squatter par un pote.

- Nicolas arrive à la gare de Marseille, perdu, déambule dans le hall, n'a nulle part où aller.

- Roger et son ami-squatteur Jean sont assis sur le lit de Roger, et on sent l'envahissement du premier par le second.

- Wilfreed et César fument un joint et délirent bien, 1ère et 2nde scènes.

- Roger a été hospitalisé, Jean écoute du rock à fort volume sur le lit de Roger, vu par l'entrebâillement de la porte.

- Roger, sorti de l'hôpital, arrive chez lui, fatigué.

- Kadidja se lave au jet dans la cour de la « pièce chaude ».

- Wilfreed descend la rue du Marabout et, arrivé sur la Canebière, remonte aussitôt car le bruit et la fureur de la ville l'agressent.

- Kadidja arrose l'arbre du jardin de la « pièce chaude ».

- Kadidja fume dans la nuit en écoutant de la musique sur son téléphone.

- Kadidja est allongée sur le canapé dans la cour de la « pièce chaude ».

- Nicolas entre sur le campus de l'université, pénètre dans le bâtiment, marche dans les couloirs.

- Roger, devant le vigile qui garde la porte du théâtre à l'occasion du spectacle de danse de fin d'année, ramasse un ticket par terre mais se dégonfle et renonce à entrer.

- Nuit. Roger se fond parmi les spectateurs qui sont habillés sur leur 31 et massés devant le théâtre. Il voudrait entrer avec eux mais renonce.

- Nicolas sort de chez lui et erre dans les rues du centre-ville.

- Nicolas arpente son appartement de long en large en me parlant de ses idées philosophiques.

- Wilfreed est assis sur son lit avec son ami Franck, ils parlent de son départ du Marabout et de leur consommation de toxiques.

- Kadidja fume des cigarettes dans la cour de l'Armée du salut.

- Nicolas va chercher ses notes de partiels au cybercafé en bas de chez lui.

- Nicolas est en séance avec sa psychiatre et lui dit combien il est dur d'échouer son année universitaire.

- Wilfreed est en séance avec son psychiatre à propos de son départ du Marabout.

- Wilfreed joue aux échecs avec ses camarades Ali et Luciano sur la table communautaire du Marabout.

- Visite À Domicile des soignantes chez Roger ; ils évoquent la présence nocive de Jean.

- Nicolas est immobile, perdu, au carrefour de l'hyper centre de Marseille, Canebière/ Noailles.

- Entretien avec Nicolas où apparaît son délire christique, il évoque Judas et Marie-Madeleine.

- Entretien avec Nicolas à l'université, dernier entretien réalisé, il est très transparent et délire sur Lucifer.

La liste des scènes structurantes de Laureline est sensiblement la même que la mienne mais elle retient des plans extraits de certaines scènes comme par exemple le moment où Nicolas écoute de la musique (Ben Harper) assis sur son lit ou le moment où Roger re-dessine les fresques murales dans la rue ou encore le moment où Wilfreed est perdu sur un boulevard après avoir couru. Son regard est plus aiguisé que le mien et a isolé des sensations là où moi je m'approprie les rushs par blocs de sens.

Elle a aussi noté des détails de sensations : la matière livre dans l'appartement de Nicolas, le travelling de face sur Nicolas, au Vieux Port, alors qu'il a le soleil dans les yeux, la transpiration de Kadidja à la plage.

Puis nous établissons une liste de succession de scènes pour chacun des personnages qui construit l'ordre dans lequel chacun.e va se révéler au spectateur, et dans lequel se raconte le récit de chacun.e. Par exemple voici la liste pour Nicolas ; le **J.** en gras indique les jours dans l'ordre des tournages.

Succession pour Nicolas

- Nicolas arrive à la gare de Marseille, perdu, déambule dans le hall, n'a nulle part où aller. ***J. 31***

- Travelling en ville, Nicolas erre sans but. ***J. 47*** *et* ***J. 55***

- Chez lui : 1er entretien, les voix de Socrate lui ont montré la voie des études, en son synchrone, cosmologie, mathématiques, physique quantique. 1ère déambulation dans son appartement : il fume et marche. Ces deux scènes peuvent être séparées. ***J. 5***

- Entretien sur le Néant dehors assis sur la petite marche, devant chez lui. ***J. 20***

- 2ème entretien sur le Néant, chez lui (enseveli sous la pensée). ***J. 23***

- Travelling avec pensée off *(sur le Néant possiblement) au steadycam.* ***J. 55***

- Nicolas dans la chambre d'isolement reconstituée à l'hôpital psychiatrique, (écho avec hospitalisation de Roger ou Wilfreed que cela peut représenter). ***J. 25*** *et* ***26***

- Université, il entre dans le campus et marche dans les couloirs. ***J. 30*** *et* ***J. 58***

- Il va acheter une part de pizza à Noailles. ***J. 3***

- Visite de l'infirmier qui lui donne son traitement. ***J. 5***

- Il va chercher ses notes sur son Espace Numérique de Travail au cybercafé, (ici on peut le lâcher, passer à un autre personnage). ***J. 19***

- Entretien entre Nicolas et sa psychiatre à propos de son échec à l'université. ***J. 27***

- Débrief après entretien psychiatre, campus de la fac, même si on ne se parle pas, le voir en plan large : son immobilité. ***J. 27***

- 3ème entretien, le Néant perd face à l'Autre, le sujet. Nicolas voudrait plus de liberté de la part de ses soignantes. ***J. 20***

- Visite À Domicile de ses 2 soignantes. ***J. 25***

- Devant chez lui, il descend son escalier. ***J. 19***

- Plongée dans le livre qu'il écrit sur l'ordinateur : matière et sens. ***J. 47***

- Il écoute de la musique sur son lit, Ben Harper (garder la musique off sur un autre personnage). ***J. 47***

- Nicolas va au Fort Saint Jean + délire off sur Juda et Marie-Madeleine et revenir chez lui avec le délire in*, quand il est assis au bureau.* ***J. 48***

- Université, 4ème entretien délirant sur Lucifer. ***J. 58***

- 5ème entretien délirant sur Marie-Madeleine. ***J. 47***

- 2ème Visite À Domicile de ses 2 soignantes. ***J. 61***

- Il sort de chez lui. ***J. 19***

Il manque les scènes suivantes :

Nicolas sort de chez lui.

Il rentre chez lui.

Natures mortes : plaque chauffante, paquet de pâtes dans placard, cafetière.

Succession pour Wilfreed

- Premier entretien « Le Marabout qui te regarde et ne te dit rien » ***J. 2***

- Il fuit l'appartement, éperdu et paniqué ***J. 32*** *et* ***J. 50***

- Salon du Marabout : les échecs tournants avec plusieurs joueurs ***J. 13***

- Le partie d'échecs avec Farid (vie, mort ennui, doutes existentiels) ***J. 11***

- Dans la cour du Marabout, il se roule une clope de nuit ***J. 55***

- Entretien sur sa folie ***J. 14*** *et* ***J. 60***

- Il croise Franck dans la rue et fait des messes basses avec lui ***J. 12***

- Il frappe aux portes des chambres du Marabout, demande une cigarette, descend des escaliers ***J. 4***

- Scène avec son voisin de chambre William qui lit son texte dans sa chambre ***J. 12***

- Récit de sa crise (avant : quel mouvement mène à la crise ?) (monter off *sur la chambre de nuit, ou quand il fume sa cigarette dans la cour le soir, ou quand il monte l'escalier vers sa chambre, ou quand il est allongé dans le canapé et les autres sur le perron ??)* ***J. 12*** *et* ***J. 6***

- Récit de la fuite de la joliette et refuge au Marabout ***J. 60***

- Entretien folie intérieure et extérieure ***J. 52***

- Il fait son lit + natures mortes dans chambre verte ***J. 15***

- Départ des soignants, champ contre champ avec les résidents abattus ***J. 22***

- « Délire » avec César au rdc du Marabout : les Alpettes et les colonies de vacances (c'est pas Wilfreed qui porte la folie c'est le lieu) ***J. 14***

- Rdv avec son psychiatre + peut-être 2 plans dans appart visité où il est seul devant la fenêtre ou dans la pièce ? (que ça fasse écho avec appartement visité par Jocelyne) ***J. 57***

- Avec César, le 2ème joint ***J. 59***

- Il joue au piano et César derrière ***J. 59***

- Faire de l'air et aller sur un autre personnage ?

- Toxicomanie de Franck : (minorer le sevrage ou mettre un 2ème joint après pour le voir rechuter. Son parcours n'est pas d'aller vers le sevrage, soit il rechute, soit la toxicomanie doit être en mineur) ***J. 24***

- Katherine, directrice du Marabout, lui dit qu'il doit partir ***J. 59***

- Descend et remonte la rue Curiol ***J. 8, J. 11*** *et* ***J. 15***

- Il est allongé dans le canapé, par la porte on sent la rue, la nuit, l'été ***J. 12***

- Il mange du poulet avec Ali et dit qu'il est bien ici ***J. 7***

Il manque les scènes suivantes :

- Entretien : « Aimer une femme est un modèle qu'il n'aime pas »

- La prostituée à qui il rend de petits services de proximité

- La cour du Marabout en plongée

- Natures mortes dans la chambre (crucifix, lit, photo du fils et du roi)

- Le départ des soignants et son contre-champ des hommes abattus

- Messe basse de Franck dans la cour ou les clés par la fenêtre pour faire sentir qu'il n'habite pas au Marabout

- Entretien sur « Jésus Christ » + guitare sans paroles

- Faire revenir une deuxième fois Wilfreed au bas de la rue Curiol, immobile.

Évidemment, nous avions rédigé le même document pour les deux autres protagonistes.
Il était important pour moi que Nicolas ne soit pas d'emblée caractérisé comme personne concernée par la psychiatrie, c'est pourquoi la scène de la chambre d'isolement et celle de l'infirmer libéral viennent après le premier tiers. Par contre, il est introduit avec des scènes plus nuancées : la scène des voix de Socrate où il explique comment ses propres voix l'ont mené sur le chemin de la connaissance et celles où il parle du Néant. Ces scènes « philosophiques » se situent au carrefour entre la folie, la créativité et la production scientifique. Nicolas peut être compris, entendu et vu comme un peu spécial mais pas malade. Il était important que la production délirante ne vienne qu'à la fin, comme une ouverture pour qu'il ne soit pas assigné à cette identité fermée de « fou » depuis le début.

Riches de ces quatre successions, nous commençons à monter. L'enjeu dramaturgique global semble être : avec leur singularité, comment font-ils et elle pour tenir dans la ville, dans un monde qui n'est pas fou ? Cela ne correspond pas tout à fait à la ligne de force qui a émergé en fin d'écriture et qui était : « comment vais-je vers eux, comment viennent–ils vers nous ? » (voir note d'intention en annexe). J'aime qu'une nouvelle idée du film ré-émerge à l'issue du dérushage, suscitée par la discussion entre Laureline et moi, appuyée sur les images et les sons effectifs et s'écartant des intentions premières. Le film se fait, se défait et se refait au fil de son processus et se réinitialise à partir des rushs.

Évidemment, nous ne montons pas chaque personnage séparément. Nous prenons la première scène relative à Wilfreed, puis la première scène relative à Nicolas, puis la première scène relative à Roger et enfin à Kadidja et nous avançons ainsi, en faisant progresser chacun des récits. Mais il apparaît assez vite que nous devons aussi procéder par thématique, afin que les quatre fils, outre qu'ils construisent chaque personnage, fassent progresser un propos global. Sinon un propos, en tout cas un récit global. C'est ce que Maxime Labrecque nomme « l'homogénéité du tout. » Il faut que chaque personnage évolue en cohérence avec les autres.

Ainsi, tout en avançant sur la *timeline* elle-même, à partir des scènes elles-mêmes, nous tentons de dégager des thématiques, par parties, sur des documents écrits qui nous servent de gouvernail. Nous avons réalisé trente-cinq versions du montage et une dizaine de structures sur le papier. Voici la première.

Première Structure

Partie 1 :
Ils sont « fous » mais veulent cacher leur maladie.
Partie 2 :
Le commun : ils essaient de tenir, de se stabiliser, de s'intégrer dans le monde commun.
Partie 3 :
Mais ils ont leur singularité et sont rejetés par la cité et la société qui elles ne sont pas folles.
Partie 4 :
Ils tentent de s'en faire accepter.
Partie 5 :
Ils ont des problèmes intenses donc ils trouvent des solutions singulières ou qui nécessitent beaucoup d'endurance, beaucoup de force, du coup ils montrent leur maladie ou leur folie.
Ils utilisent le film pour construire d'eux une image (Nicolas essaie de communiquer son délire à travers le film, Wilfreed affiche la toxicomanie mais masque la vulnérabilité.)
Partie 6 :
Dans un espace de jeu, nous nous amusons ensemble avec leur folie, nous jouons avec les frontières entre raison et déraison qu'ils passent avec plaisir et je les suis, ils me montrent leur folie et j'en n'ai presque pas peur.

Une deuxième structure possible

Voici une autre structure plus détaillée. Elle est construite sur les deux leviers suivants :

- enjeux de ce qu'ils ont à perdre à aller dans le monde commun ?
- enjeux de ce qu'ils ont à gagner à aller dans le monde commun ?

Ils sont « fous ».

Ils habitent dans des chambres.

Qui se trouvent en ville.

Dans l'espace public ils ne se montrent pas « fous ».

Dans leurs chambres ils peuvent l'être.

Ils se cachent donc.

Ça marche parce qu'il y a des soignants.

Qui viennent chez eux.

Qui les mettent en garde.

Qui leur donnent un traitement.

Mais ils sont « fous », vraiment.

Donc ils souffrent.

Et ça déborde.

Un peu.

Beaucoup.

Ils aiment leur folie.

Moi j'aime leur folie.

Ils connaissent des échecs dans la société donc ils en viennent à ne plus vouloir être malades.

À vouloir être comme tout le monde et échapper au soin.

Et à créer avec moi un monde où nous nous amusons.

et où leur folie se montre davantage.

Une structure suivante

- La folie intérieure.

- La folie extérieure.

- L'apparition du soin et son travail.

- Les réunir par le montage dans des moments similaires de suspension : Wilfreed fume une cigarette à la fenêtre, Nicolas ne fait rien face à la fenêtre, Roger regarde le canari, Kadidja est assise dans la cour de la « pièce chaude ».
- Leurs tentatives d'aller vers le monde extérieur : sortir du Marabout, sortir de chez soi, entrer dans le théâtre…
- L'insistance de la maladie en eux.

Cependant, la difficulté ou l'impossibilité de procéder ainsi s'est malheureusement déclarée. Elle venait du fait qu'une scène est bien plus qu'une idée, bien plus qu'une thématique. Certes une scène donne à lire quelque chose, mais jamais de manière univoque. Une scène est polysémique et au-delà de sons sens, il y a son rythme, sa mise en scène, la place que j'y prends personnellement et le type de relations engagées entre moi, eux et elle. Il n'est donc pas possible de réduire une scène à ce qu'elle dit ou montre.
Considérons par exemple la scène où Wilfreed et César fument un joint en délirant gentiment. Personnellement, j'y vois la liberté créative, la dimension jouissive de la libre-association. C'est donc une scène qui aurait dû s'inscrire dans le début de la structure précédente, dans les parties nommées « Ils sont fous. Dans l'espace public ils ne se montrent pas fous. Mais dans leurs chambres ils peuvent l'être. » Cependant, cette scène me semble tellement baroque, il y a une telle jouissance dans sa mise en scène, j'ai avec Wilfreed une telle complicité, qu'elle ne peut être qu'un aboutissement et venir à la fin du film.
Les structures que nous établissons s'avèrent impossibles à tenir. Comment construire la continuité de chaque personnage tout en assurant la cohérence de la progression globale ?
Pour les réunir poétiquement, nous trouvons des points d'écho organiques comme par exemple des plans fixes de chacun.e des quatre protagonistes devant une ouverture. Kadidja est debout devant la porte métallique de la courette, Roger parle à son canari devant sa fenêtre, Nicolas fume devant la sienne et Wilfreed, se tenant à la sienne, rit penché au-dessus de la cour du Marabout. La douce musique *Un la Minimal Nu* de Pascal Comelade court sur les quatre plans et contribue à les unir.



Se tenir à la fenêtre, un moment de suspension, comme si les quatre personnages étaient reliés par un lien invisible.

Cette séquence des fenêtres offre un temps de suspension commun aux quatre, comme si, bien qu'éloignés physiquement, ils partageaient enfin le même instant, respiraient le même air de cette même ville. Comme s'ils constituaient une communauté invisible, cachée, au sein de la cité marseillaise. Comme s'ils étaient reliés par un mystérieux lien. Une force magique. C'est l'un des rares moments réussis de montage alterné qui produit la simultanéité des quatre actions ; on a l'impression qu'au même moment, ils sont chacun.e dans la même position, tourné.es les uns vers les autres. Est-ce le seul moment de montage alterné ? Je crois que oui et qu'il est le seul à produire un effet de simultanéité. Tous les autres entremêlements me semblent être des tentatives de montage parallèle, qui, eux, produisent un rapprochement thématique, une mise en relation rationnelle, logique, intentionnelle, plus que narrative.

Aussi magnifique soit-il, ce moment de montage est probablement trop mince pour nouer la choralité.

La version 19[135]

Parmi les trente-cinq versions de montage choral, celle qui, rétroactivement me paraît avoir été la plus convaincante n'est pas la dernière, mais la version 19 dont je donne le lien plus bas. C'est celle qui me paraît la plus aboutie au regard de la fluidité de l'entremêlement. Au niveau narratif, on avait travaillé pour que le chemin parcouru avec tel personnage nourrisse et prépare le récit du suivant. Au niveau sensoriel et rythmique, on avait tenté d'alterner des scènes très bavardes avec des scènes plus silencieuses. À la jointure des deux plans opérant la transition d'un personnage à l'autre, au niveau très local donc, on avait pris le soin de travailler le doux glissement plus que le contrepoint afin de relier les personnages entre eux (passer de Wilfreed essoufflé qui tourne la tête à droite à Kadidja très immobile, comme si elle était l'objet de son regard ou passer de Roger assis par terre, au pied des fresques murales, sur sa place, à Nicolas dans la même position, sur le pas de sa porte.)

Voici le détail des trente-trois premières minutes de cette version 19.

- Nicolas arrive à la gare de Marseille, déambule, n'a nulle part où aller, s'assied dans le hall.
- Wilfreed dévale une cage d'escalier et se sauve en courant dans les rues de Marseille.
- Kadidja est assise dans l'encadrement de la porte métallique de la « pièce chaude », présente au monde.

TITRE

- Nicolas est chez lui, il déambule devant son bureau, off on l'entend parler de Socrate qui entendait des voix, de ses propres voix et de la façon dont elles l'ont guidé sur le chemin de la connaissance. Il confectionne les filtres de ses cigarettes avec les couvertures de ses livres de philo. Bref, il fume ses livres.
- Roger se trouve sur la place et regarde à l'intérieur du théâtre, le visage collé aux vitres, comme les enfants.
- Wilfreed et César « délirent » bien ensemble en fumant un joint, la 2nde scène. Ils parlent des années 40, d'être le berger qui veille sur ses moutons, du psaume de David, etc.

[135] Lien vers la version 19 : https://vimeo.com/manage/videos/995507272

- Roger arpente sa place, va jusqu'à La Canebière, fait demi-tour, s'ennuie.

- Nicolas reçoit la visite de l'infirmier qui lui donne son traitement. On est Dimanche. Il va aller voir des potes.

- Au Marabout, l'équipe de soin débauche, il est 17h, les résidents restent entre eux jusqu'à 19h. L'énergie retombe. Ils sont déprimés.

- Nicolas déambule chez lui en m'expliquant que le Néant a perdu et qu'il en est très triste personnellement, lui qui aime tant le néant.

- C'est le soir au Marabout. Wilfreed demande des feuilles de papier à rouler à son voisin de chambre. Il range la sienne, s'allonge. On entend off le récit de sa crise : il a eu des hallucinations visuelles érotiques, est devenu violent, a été hospitalisé plusieurs jours, est sorti hier, a gardé le pyjama de l'hôpital.

- Dans la cour de la « pièce chaude », la nuit, Kadidja fume une cigarette en écoutant la musique sur son téléphone.

- En compagnie de son canari, Roger reçoit la Visite À Domicile de ses deux soignantes. Elles le mettent en garde contre Jean, lui conseillant de ne pas lui donner les clés. La dernière fois, ça s'est terminé à l'hôpital. Il s'en souvient.

- Vue en plongée, Kadidja fume sous l'auvent de la « pièce chaude », de jour.

- Le moment choral réunit les quatre protagonistes, chacun se tenant à sa fenêtre, musique Un la Minimal Nu *de Comelade.*

Ce récit tente d'épouser la progression de la première partie de ce que j'ai appelé plus haut la deuxième structure : « Ils sont fous. Ils habitent dans des chambres. Qui se trouvent en ville. Dans l'espace public, ils ne se montrent pas fous. Dans leurs chambres ils peuvent l'être. Ils se cachent donc. Cela marche parce qu'il y a des soignants. Qui viennent chez eux. Qui les mettent en garde. Qui leur donnent un traitement. »

À ceci près que leur folie est peut-être moins avérée à l'image que sur le papier, ce qui n'est pas un détail. Seule la scène des « voix de Socrate » atteste de la folie. Les deux scènes du prologue (Wilfreed fuyant et Nicolas débarquant à la gare de Marseille) ne la montrent pas beaucoup. Par ailleurs, cette structure mentionne que dans l'espace public ils ne se montrent pas fous, que dans leurs chambres ils peuvent l'être. Ils se cachent donc.

Or, dans le langage du cinéma qui se définit comme l'art d'utiliser la monstration pour suggérer, il n'est pas aisé de montrer qu'un personnage cache quelque chose. Cela relève de la

contradiction. Pour y parvenir, il faudrait montrer la folie ou la faire deviner dans une première situation, mais alors le personnage ne serait pas en train de *me* la cacher, ce qui représente le début de cette contradiction. Puis dans une deuxième situation, montrer qu'il ne la montre pas ou qu'il la cache et espérer que le spectateur se rende compte de cette absence. Or les absences doivent être signalées comme telles si on veut qu'elles soient perceptibles. Les ingénieurs du son savent bien qu'il faut poser un petit son isolé pour faire entendre le silence.

Alors montrer ce que les personnages cachent est un vrai enjeu de cinéma. On sait avec Denis Geerbrant que le cinéma documentaire a tout autant affaire (sinon plus) avec l'invisible qu'avec le visible.

Marguerite Duras dirait que le cinéma sert à ça : mettre en scène l'« immontrable ». Ne voulant pas montrer l'inceste entre frère et sœur, *Agatha*[136] s'emploie à l'évoquer en filmant des comédiens assis dans des fauteuils en cuir, ou déambulant devant des baies vitrées alors qu'on l'entend, elle, lire le texte *Agatha*. Mais ici, ce ne sont pas les personnages qui veulent cacher leur crime, c'est Duras qui pense que c'est « immontrable » : « C'est par le manque qu'on dit les choses. Le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque de désir qu'on dit le désir, le manque d'amour qu'on dit l'amour. Je crois que c'est à partir du manque d'être… d'être dans le désir, dans l'amour, dans l'été, etc, qu'on peut dire l'amour, le désir, l'été et… l'inceste. C'est-à-dire le crime. Je ne dis pas que je vais arriver à le faire mais je vais le faire selon moi. C'est-à-dire en donnant moins à voir et plus à penser et à entendre. (…) Ce que je montre au cinéma c'est ce paradoxe. Je montre ce qui n'est pas montrable. Ce que l'on montre, ce que l'on croit qui est montrable, les drames dans les couples, les divorces, etc., et bien ce n'est pas la peine de les montrer puisque c'est l'évidence, c'est ce qui va de soi. »[137]

L'inceste et la folie n'ont rien à voir l'un avec l'autre mais relèvent, pas pour les mêmes raisons, du tabou. Et c'est bien autour de cette question que tourne *Habités* : comment mettre en scène la folie, alors que justement elle vaut aux personnes directement concernées par elle, d'être stigmatisés, rejetées, craintes, en raison de ce qui en fait un tabou et de ce qu'elles veulent justement cacher ?

---

[136] *Agatha*, film de Marguerite Duras sorti en 1981, avec Bulle Ogier et Yann Andréa.

[137] Marguerite Duras dans *Duras filme* de Jean Mascolo et Jérôme Baujour, France 1981. https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/parole/duras-filme

Ce qui se raconte là, après un prologue énigmatique mais construit sur des sensations de fuite et d'égarement, c'est d'abord qu'ils sont spéciaux, singuliers, originaux. Ensuite qu'ils sont fous. Leur folie se révèle de plus en plus épaisse et ceci grâce à l'entrée en scène du soin : l'infirmier libéral qui vient chez Nicolas puis la présence des soignants au Marabout et enfin l'hôpital psychiatrique évoqué par Wilfreed dans le récit de sa crise. Le soin (même en mineur, même largement hors-champ) est le ressort narratif qui nous fait sortir du thème de la singularité-originalité pour entrer dans celui de la maladie mentale. Comme si la maladie mentale elle-même résistait à se montrer en tant que telle, d'une part car elle relève encore du tabou, d'autre part car la représentation du spectateur veut que la crise en soit le seul signifiant explicite. En dehors de la crise, le spectateur croit très peu à la folie. C'était vrai au tournage et c'est encore plus vrai dans le récit. Or l'enjeu de mon film est justement là : battre en brèche les représentations communes de la folie et dire enfin que la folie se vit, s'appréhende, se comprend, s'assume, se verbalise, se négocie, se partage, se montre à qui sait la voir,… au jour le jour, dans la routine et la stabilité d'une vie.

Mais on touche là, par le montage, à un paradoxe : si je montre la folie d'abord, c'est-à-dire dès le début du film, alors je cantonne les personnages dans une altérité irréductible à laquelle ils ne pourront plus se soustraire. Les spectateur.ices ne verront jamais ce qu'il y a de commun entre eux-mêmes et les personnages. Ils les verront toujours comme autres, différents, étrangers, d'une autre nature. En d'autres termes, si le montage souligne leur folie alors il les stigmatise et renforce leurs différences avec les non-fous.
Si au contraire je démarre par leur singularité-originalité et laisse progressivement arriver la folie, alors on ne croit jamais à leur véritable trouble mental et par conséquent plus rien ne les réunit. En d'autres termes, si je cherche trop le commun entre spectateur.ices et protagonistes, alors le sujet se dissout et le film avec.
Il faut donc que le montage alterne des scènes montrant vraiment la maladie et des scènes où la maladie n'est pas du tout le sujet et se fait oublier : se baigner à la plage, jouer aux échecs, aller à la faculté.
Cette version 19 a donc ceci de réussi à mes yeux, qu'elle tente un compromis entre ces deux extrêmes : la singularité est posée d'emblée puis très vite arrive la vraie folie, montrée indirectement par le soin. Ainsi le spectateur a, pendant les vingt premières minutes, partagé un monde commun avec les personnages et gardera d'eux et elle l'image qu'ils sont spéciaux. Mais il adhère, je crois, au diagnostic de folie apporté par les soignant.es. Ainsi se défait, chez

le spectateur, une représentation du « fou » qui voudrait qu'il soit incapable de vivre comme tout le monde.

Au-delà du niveau thématique, la recherche de la choralité procède aussi de façon rythmique ou sensorielle. L'ennui éprouvé par Nicolas lorsqu'il arpente sa chambre en long et en large dans la première scène (« Les voix de Socrate ») glisse vers l'ennui éprouvé par Roger sur sa place. Inversement, le regain d'énergie provoqué par l'arrivée de l'infirmier chez Nicolas conduit à la baisse d'énergie provoquée par le départ des soignant.es du Marabout, laissant les résidents abattus. Ces rushs sont une matière aussi malléable que la pâte à modeler, c'est-à-dire que l'on peut les travailler de matière organique, en s'attachant à leur rythme interne. Cela tient au tournage, au fait que nous avons une grande variété de plans pour chaque scène.

La dernière structure du montage choral

Certes, la version 19 me paraît avoir été la plus aboutie mais ce jugement est rétroactif. Sur le coup, c'est-à-dire en février 2020, elle ne nous paraissait pas satisfaisante. Si bien que nous avons continué et c'est pourquoi nous en avons monté trente-cinq. Mais continuer ne veut pas toujours dire progresser, on peut chercher inlassablement et se perdre, plus que trouver. Au bout de cinq mois, Laureline a donc abouti à la structure suivante, la 35, très élaborée mais qui ne marchait toujours pas. L'utilisation des couleurs indique le soin qu'elle a pris à la peaufiner et son souci d'en rendre la lecture sensorielle.

Cette version faisait la distinction entre folie et maladie, la folie étant la dimension jouissive, créative quand la maladie correspond à sa dimension pathologique, négative.

Je donne ici la légende des couleurs :

Jaune : ils sont isolés dans leur folie respective, la folie intérieure

Orange : ils sont dans le monde, pas si fous

Rose : le personnage de Kadidja

Rouge : on sent la maladie, ils sont très fous

Vert : le commun : les mouvements collectifs et le soin

Bleu : les doutes de Laureline, ses hésitations quant à la la place d'une scène

NICOLAS → Parlant de ses voix et celles de Socrate, chez lui, déambule → FOLIE

ROGER → fait l'artiste devant un théâtre, re-dessine les graffitis → FOLIE

TITRE

KADIDJA → immobile plongée dans la cour intérieure Plan Large + PS frontière entre la courette et l'école → UN LIEU + SOLITUDE

WILFREED → Se parle à lui même « j'ai peur de mourir, il faut que je m'occupe de moi » → FOLIE

KADIDJA → Vue dans l'entrebâillement des portes métalliques du squatt → on se rapproche d'elle → UN LIEU on y entre ou pas ? + Folie avec regard

On y entre par le soin (raccord entrebâillement de la porte de la cage de l'oiseau)

ROGER → Visite à domicile des soignantes, « tu es chez toi / attention à Jean » → LIEU CADRÉ → SOIN

+ **ENJEU PERSONNEL de ROGER**

WILFEED → joue aux échecs avec les résidents du marabout → LE COLLECTIF

(!! penser au plan où il fait les lacets de César avant, peut-être, pour rappeler qu'il s'occupe des autres)

NICOLAS → déambule dans sa chambre silencieux nouvel axe →LA VIE QUOTIDIENNE/ SOLITUDE + FOLIE

KADIDJA → fume et regarde la fenêtre d'un immeuble (« je suis né sur d'autres planètes » de César *off*)

WILFREED → S'amuse avec un César « c'est difficile les pensées »
→ COLLECTIF + MOTIF FOLIE

(essayer d'arrêter sur je peux vous poser une question, j'ai oublié la question ou avant sur le PL)

NICOLAS → 2 soignantes lui disent qu'ils se débrouillent bien chez lui → SOIN

NICOLAS → « Oui j'ai des comptes à rendre mais j'aimerais plus de liberté mais si c'est un rêve »

+ **ENJEU PERSO de NICOLAS**

KADIDJA → se lave → LA VIE QUOTIDIENNE

VIRGULE LES 4 AVEC MUSIQUE = Nicolas chez lui / Roger avec canari / Wilfreed joue aux

échecs avec Ali , Kadidja immobile attend → SOLITUDE, BESOIN DE L'AUTRE

+ rupture on sort de chez soi

MOUVEMENT 1
Nicolas marche dans la ville & Roger aussi→ TENTATIVE de Roger d'entrer dans le théâtre (répond au besoin de Nicolas → qu'est ce qu'il y a dans le monde ?)

WILFREED chez son PSY → « j'aimerais avoir mon appart »→ SOIN
+ **ENJEU PERSONEL de WILFREED**

NICOLAS AU CYBERCAFÉ → QUOTIDIEN / LE MONDE → ILS NE SONT PAS SI FOUS, ils se prennent en charge
+ **ENJEU PERSONNEL DE NICOLAS (avoir un doctorat)**
ROGER apparition de Jean → QUOTIDIEN / LE MONDE → ILS NE SONT PAS SI FOUS, ils se prennent en charge
ajouter prénom jean
+ **ENJEU PERSONNEL DE ROGER (aller rejoindre son amoureuse à Manosque et laisser Jean chez lui)**

MOUVEMENT 2
Nicolas marche dans les rues & Roger s'arrête à nouveau sur l'entrée des artistes du théâtre, sans musique (sinon Nicolas tout seul)

ou - ROGER essaie d'entrer dans le Théâtre MUSIQUE + kadidja
- NICOLAS DEAMBULE (plan annonce délire)

KADIDJA balaie

WILFREED ET FRANCK, Wilfreed parle d'arrêter de fumer du shit→ QUOTIDIEN / LE MONDE → ILS NE SONT PAS SI FOUS mais ils ont des difficultés
+ ENJEU PERSONNEL de WILFREED (arrêter la drogue qui fait délirer / on apprend qu'il y a la drogue en plus on repense à Wilfreed seul dans un appart)
# MOUVEMENT 3 ellipse : plans dans la ville de Marseille
Nicolas va à l'université

– Wilfreed seul chambre verte Où supprimer
WILFREED SEUL Marabout ?? à supprimer

WILFREED → descend dans le salon du Marabout→ « On joue aux échecs ? »
WILFREED → frappe aux portes et raconte sa dernière crise OU PAS → FOLIE ou folie qui couve si pas de crise
KADIDJA → tombée de la nuit + elle s'endort sur un petit mur

NICOLAS → écrit un livre, il se prend pour le Christ → FOLIE (mettre après la descente de la rue du Marabout ou après Roger et Jean mais comment on joue la rupture?)

KADIDJA marche dans la ville ou KADIDJA va ramasser des fruits au marché (un seul plan ?)

WILFREED à nouveau avec ses camarades de jeu, les soigants s'en vont→ SOIN

ROGER → Pré -crise Visite A Domicile des soignantes 2→ SOIN (fin plan sur les médicaments)

NICOLAS chez sa PSY → « J'aimerais être comme tout le monde / quitter la psychiatrie / mais Nicolas la maladie ne nous quitte pas il faut vivre avec » → MALADIE
(Mettre avant la rue de descente du Marabout?)

WILFREED → plan pénombre Marabout
WILFREED descend la rue → essaie de rentrer dans le monde mais n'y arrive pas → TENTATIVE

VILLE → tombée de la nuit → Le monde / LES GENS--> KADI DJA→ disparaît dans la nuit et écoute son tel

WILFREED → joue aux échecs

ROGER CRISE, il est hospitalisé, Jean le raconte → MALADIE

NICOLAS→ « quand j'ai été en chambre d'isolement j'ai réussi à me rassembler, j'étais bien ici » → MALADIE
WILFREED → Joue aux échecs avec les résidents du Marabout (ils sont bien)

KADIDJA → plan large, entre dans la petite « pièce chaude »
KADIDJA → balaie la « pièce chaude » et nous regarde enfin

ROGER CRISE, il est hospitalisé, Jean le raconte → MALADIE

NICOLAS→ « quand j'ai été en chambre d'isolement j'ai réussi à me rassembler, j'étais bien ici »
→ MALADIE
WILFREED → Joue aux échecs avec les résidents du Marabout (ils sont bien)

KADIDJA → plan large, entre dans la petite « pièce chaude »
KADIDJA → balaie la « pièce chaude » et nous regarde enfin
WILFREED→ « La psychiatrie il faut y faire attention mais je l'aime ma folie »

ROGER, mime la chanson de Cabrel avec Séverine
VILLE → MUSIQUE LES 4, ROGER et JEAN dans appart, WILFREED, KADIDJA intérieur, NICOLAS écrit son livre

ROGER → entre enfin dans le théâtre intérieur à la Nuit
4 plans de la scènes où il dans la foule des spectateurs

Ce document est une œuvre en soi, une partition dont la musicalité devait nous guider. Si la raison, la logique avaient échoué à construire la choralité du film, alors une approche plus musicale, sensitive, constituait notre dernier recours. Il a la complexité du désespoir, de la dernière chance ; un bras d'honneur, en beauté et en couleurs, à cette choralité qui ne voulait pas céder.

La récurrence du vert indique que le soin revient, ponctuellement, périodiquement, et rappelle régulièrement l'existence de la maladie. En rouge, il apparaît que la maladie est signifiée dans le premier et le dernier tiers. Nous avons en effet voulu la poser au début de façon à ce qu'il soit clair que le film évolue bien dans le paysage de la maladie mentale et non pas juste dans celui de l'excentricité. Nous ne voulions pas non plus enjoliver les choses et c'est pourquoi à la fin nous rappelons sa présence. Ayant sa propre couleur, rose, Kadidja se tient à part, silencieuse, et joue musicalement comme un contre-point récurrent.

Dans cette version, les fils dramaturgiques prennent une grande place mais plutôt sur le mode de la chronique. Wilfreed vit sa vie au Marabout mais n'en part pas ; il tente de limiter sa toxicomanie tout en jouissant de ses relations avec ses camarades du foyer. Nicolas s'enfonce dans ses théories métaphysiques. On le voit déambuler dans les couloirs de la faculté *après* son rendez-vous avec sa psychiatre sur ses notes et non avant, comme si les plans à l'université étaient une sorte de représentation mentale de son aspiration au savoir. Roger

alterne les périodes chez lui et une période d'hospitalisation lors de laquelle Jean essaie de prendre de ses nouvelles et reste habiter chez lui. Et Kadidja ne parle jamais : on la voit se laver, balayer, aller au marché et se baigner à la mer. Kadidja ne parle pas car au tournage elle était très peu autonome dans sa parole, elle répondait à mes questions, nous avions trop peu de matière pour monter ses paroles sans m'entendre. Or, faire un film avec trois personnages masculins parlant et un personnage féminin muet était évidemment difficile à assumer. Il n'aurait pas passé le test de Bechdel.

Bref, même si je peux aimer et défendre toutes ces versions d'un montage choral, en tout cas leur début, il n'en reste pas moins que les personnes à qui nous l'avons montrée ont ressenti une l'impression d'une densité, d'une intensité telles que l'ensemble, sur quatre-vingt dix minutes était irrespirable, étouffant, incompréhensible, désordonné. Elles avaient l'impression de courir pendant tout le film, assoiffées, sans jamais trouver l'eau.
La productrice, Michèle Soulignac, nous mettait en garde contre le fait que le spectateur allait devoir sans cesse réfléchir afin de comprendre les raisons pour lesquelles on passait de l'un à l'autre, afin de se souvenir qui était qui, afin de suivre nos idées. Or je ne voulais pas faire un film très mental, elle non plus.

Qu'est-ce qui ne fonctionnait pas dans le principe de cet entremêlement ?

Est-ce la conjugaison de deux temps distincts ?

Une des raisons provient-elle du fait que les scènes filmées avec Kadidja relèvent de la reconstitution et conjuguent le cinéma au passé ? J'ai pensé, devant nos difficultés, qu'on ne pouvait pas mélanger plusieurs temps d'un personnage à l'autre et que ce plongeon dans le passé avec Kadidja se mariait mal avec le présent dans lequel les trois autres sont fermement ancrés. Le fait que dans sa dernière structure, Laureline ait surligné le personnage de Kadidja dans la couleur rose, indique que nous butions particulièrement sur cette matière en rapport avec le reste. En tout cas qu'il fallait la traiter de manière spécifique.
Si, au montage, j'ai pensé qu'elle s'entremêlait mal avec celle des trois autres personnages, c'est au nom de l'idée convenue qu'une image de cinéma serait toujours au présent, dans le présent du « voir ». Or, pour Deleuze, le temps lui-même n'est pas une succession d'épisodes, passé, présent ou futur, mais la coexistence d'une actualité et d'une virtualité. « Pointes de

présent et nappes de passé»[138], voilà de quel entrelacs est fait le passage du temps, le passage d'un présent constamment dédoublé en actuel et virtuel dans l'image cristal.

Je comprends tout cela à l'appui du film *Embracing* de Naomi Kawase (sorti en 1992). Naomi Kawase, qui a été abandonnée enfant et a été élevée par des proches qui étaient comme ses grands-parents, tente dans ce film de retrouver la trace de ses parents et notamment son père. Lors d'une scène, elle commence, en voix *off*, la longue litanie des adresses où ses parents ont habité. Elle débute par l'année et le mois de sa propre conception, l'été 1968. À l'image, elle tient devant la caméra une photo montrant une femme jeune, qu'on devine être sa mère, puis elle baisse la photo et découvre aujourd'hui, soit plusieurs décennies après, le décor, qui était celui de la photo : une rue, la même rue. Il est cadré exactement de la même manière que sur la photo. Elle renouvelle la même mise en scène à plusieurs reprises, avec des photos la montrant seule ou tenue dans les bras de cette même jeune femme, devant une rue ou devant des façades d'immeubles. Ces plans sont entrecoupés par l'image d'une femme qui marche de dos, portant une casquette, que je suppose être la réalisatrice. Précédemment ces photos ont été aperçues dans un album de famille.

Le spectateur comprend que la cinéaste cherche, scrute, interroge les photos de famille, constituées en archive, autour du mystère de son propre abandon. L'archive ici est travaillée sentimentalement autant que topographiquement : il s'agit de comprendre par les lieux (et leur transformation dans le temps) le chemin de sa propre histoire mais il s'agit aussi de (se) convaincre et de (se) prouver (par l'image) qu'on a été portée dans les bras, regardée, aimée. Il s'agit enfin de se relier soi-même à son propre passé.

« L'histoire comme réflexion et non seulement comme citation, est l'établissement d'un courant, une mise sous tension, passé/présent, une interrogation de l'un par l'autre.»[139]

L'adulte Naomi interroge un processus familial, d'abandon et peut-être d'amour, pendant que l'enfant Naomi, tenue dans les bras, s'impose visuellement et vient compléter, creuser, en le complexifiant, le personnage de Naomi adulte : « comment peut-il se faire que j'ai été abandonnée par celle-là même qui paraît heureuse de ma présence ? comment l'amour et l'abandon cohabitent-ils ? » semble questionner le film. Dans l'évanouissement constant de ces « maintenant » persiste non seulement les traces de ces « avant » mais surtout l'insistance de ce passé qui lui donne sa consistance, son corps historique d'adulte et son devenir. Dans le

---

[138] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, éditions de Minuit, 1985, p. 129.

[139] François Niney, *Op. cit.,* p. 249.

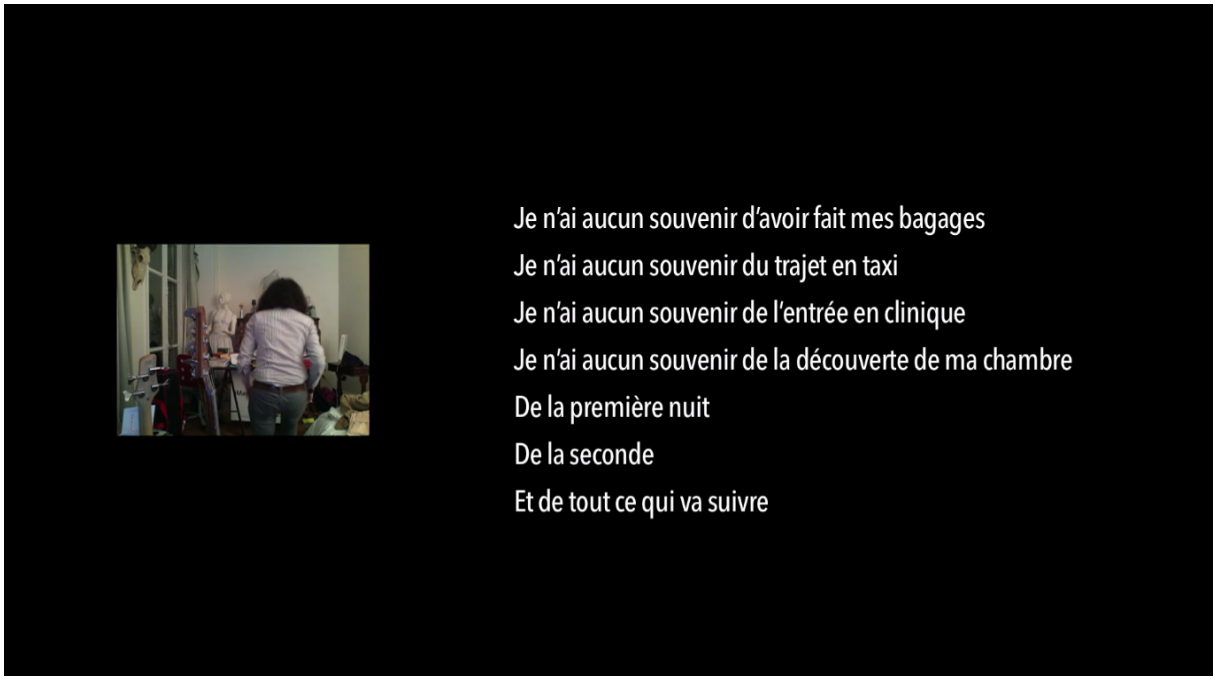
même plan se fait la co-existence des trois temps : son bonheur d'enfant, sa quête d'adulte et son devenir, orienté vers la perspective de reprendre contact avec son père.



Embracing de Naomi Kawase, la séquence où elle abaisse les photos devant le cadre où elles ont été prises plus de vingt ans auparavant.

Dans *Je ne me souviens de rien* de Diane Sara Bouzgarrou, la mise sous tension entre passé et présent s'opère entre images et textes : les premières sont conjuguées au passé et sont constituées en archive, pendant que les seconds, écrits sur l'écran, ancrent le présent. La différence avec la séquence de *Embracing* réside dans le fait que les images passées ont été filmées par la cinéaste elle-même. Mais la démarche sentimentale de chacun des deux films

est sensiblement la même : se servir de l'archive personnelle pour percer un mystère, qu'il soit celui de son abandon par ses parents ou par sa propre raison et, dans le même geste, pour se relier au passé aboli.



Je ne me souviens de rien de Diane Sara Bouzgarrou

Ces archives familiales, travaillées sentimentalement, sont du même ordre que le fameux zoom utilisé en montage avec Claire Atherton dans *Filles de nos Mères*. Nous construisions un récit autour de la transmission des images du féminin entre ma mère et moi et, sous l'impulsion de Claire, nous avons visionné des repérages effectués par moi en HI8 (alors que le reste des images était filmé en Béta SP), c'est-à-dire la pré-histoire du projet. Le zoom avant tentant de retenir ma mère, alors qu'elle remonte le parking du lycée, munie de son cartable, où elle part travailler, s'est, par le jeu du montage, constitué en archive car les différences de grain du support trahissait les deux époques de filmage. Une enfance de mon personnage s'est ainsi dessinée, comme si j'avais filmé ce plan longtemps avant, et le manque affectif, exprimé par le zoom avant, s'en est trouvé souligné. Comme chez Kawase, l'utilisation sentimentale de l'archive fraye le chemin de la mélancolie.







Le zoom avant sur ma mère dans *Filles de nos Mères*.

Dans le montage choral, comme dans le montage définitif que nous avons construit avec le deuxième monteur Gilles Volta, notre intuition était que Kadidja puisse être considérée comme le passé, à la rue, des autres personnages. En effet, Nicolas a connu la vie « à la rue », Wilfreed côtoie les résidents du Marabout qui sont d'ex-SDF, Roger traîne à la rue et s'*engatse* avec des personnes qui y vivent. Tous connaissent ou ont connu cette même précarité. Sauf dans des milieux aisés et lorsque les familles sont très présentes, folie rime avec précarité.

Métaphoriquement, je souhaitais que Kadidja s'inscrive dans le film comme son archaïsme, sa source et représente la pré-histoire imaginaire des autres. Elle symbolise une étape possible, et même probable, dans leur trajet, une virtualité, pour reprendre le mot de Deleuze, qui creuse leur présent. En tant que fausse archive, non pas filmée dans le passé mais, parce qu'elle raconte que cette étape précéda son hospitalisation et parce que Nicolas narre le même enchaînement, elle serait le souvenir, la trace mnésique des autres.

Pouvait-elle jouer ce rôle dans le montage entremêlé ? C'est du moins ce que nous avions essayé. Le joue-t-elle dans le montage final en portraits ? Je crois que oui. J'y reviendrai.

Si une image de cinéma se compose de plusieurs temporalités, alors le fait que ce soit une reconstitution n'est pas la raison pour que la matière de Kadidja soit difficile à marier avec les autres.

Est-ce la co-présence de personnages trop différents ?

Une autre raison provient-elle du fait que les personnages de Roger et de Kadidja ne sont pas du même style que les deux autres ?

En effet, ce qui arrive à Roger et Kadidja est moins lisible que ce qui arrive à Wilfreed ou Nicolas, ou disons que Roger et Kadidja ont nettement moins conscience des enjeux de ce qui leur arrive. Comme dit dans la partie II, Roger est une personne au premier degré, qui vit intensément le moindre évènement mais qui l'élabore, le verbalise, l'analyse très peu. Pour le mettre en scène, il m'a donc fallu entrer dans le film. Est-ce cette différence avec Nicolas et Wilfreed qui empêche l'entremêlement et creuse l'écart, alors qu'au montage, pour construire la choralité, Laureline et moi cherchons les rapprochements ?

Pour le savoir il aurait fallu essayer sans Kadidja ni Roger et entremêler les personnages de Nicolas et Wilfreed. Il n'en a jamais été question car cela aurait signifié sacrifier les

thématiques importantes du squat, de la vie à la rue, de la co-habitation qui font parties intégrantes du sujet.

Qu'est-ce que la choralité ?

Reprenons les caractéristiques précisées par Maxime Labrecque : « Ce qui alimente le récit, c'est la force et la diversité des sous-intrigues, qui se croisent à la manière de fils tissés dans une tapisserie. L'œuvre ainsi créée forme un ensemble qui unit les histoires, avec un fil soit très serré, soit plutôt ténu et abstrait. Les diverses parties sont donc jointes par un lien d'ordre narratif, thématique, stylistique ou poétique. »[140]

Certes, nous manquions de lien narratif. À aucun moment les personnages ne se croisent, ils ne se connaissent pas, aucune scène ne provoque leur rencontre. Certes, le lien stylistique n'était pas homogène car les parties avec Kadidja et Roger étaient réalisées dans un style légèrement différent des deux autres. Certes, le lien poétique était mince puisque la convergence autour des fenêtres était la seule occurrence et je ne sais pas si nous aurions pu en trouver d'autres. Restent les liens d'ordre thématique qui, eux, étaient bien solides car ces quatre-là souffrent sensiblement des mêmes troubles. La folie est bien le seul ciment qui assure l'homogénéité, mais force est de constater qu'elle n'est pas suffisante.

Si je cherche dans ma mémoire des documentaires choraux, je trouve *Fuocoammare, par-delà Lampedusa* et certains films d'Alessandra Celesia, aux côtés de films de fiction comme *Babel* (Gonzales Iñarritu), *Elephant* (Gus Van Sant) ou *Ceux qui m'aiment prendront le train* (Patrice Chéreau) ?
Le film de Gianfranco Rosi film a été tourné sur l'île de Lampedusa lors de la crise migratoire des années 2010 en Europe. Il est conçu comme une grande œuvre métaphorique sur la coexistence de deux mondes, celui des européens et celui des migrants, qui ne se voient pas et pourtant sont indissociablement liés. Les personnages principaux sont un garçon de douze ans, membre d'une famille de pêcheurs souffrant d'asthme et de cécité partielle ; Pierre Bartolo, un médecin qui dirige le dispensaire de Lampedusa et qui effectue la première visite de tous les migrants qui débarquent sur l'île : le journaliste de la radio locale qui diffuse des

[140] Maxime Labrecque**,** « Le film choral, entre interactivité et hypertextualité », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2017. URL : http://journals.openedition.org/rfsic/2724 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rfsic.2724

flashs infos relatifs aux naufrages de migrants et qu'une auditrice écoute et enfin un plongeur, adepte de la pêche subaquatique qui se rend régulièrement sur son lieu de plongée en quête de coquillages. Ce dernier personnage permet de toucher de près la réalité de cette Méditerranée en tant que matière aquatique.

Le petit garçon joue à la guerre, avec un camarade, contre des cactus, tente d'apprendre le métier de pêcheur avec son père qui ne lui trouve pas le pied marin ; le médecin soigne une migrante enceinte et part sur le navire « Aquarius » pour évaluer l'état de santé des réfugiés qui viennent d'être sauvés. De manière métaphorique, tous ces personnages concourent à dresser le portrait de l'île, historiquement dédiée à la pêche et désormais premier théâtre de la crise migratoire, la cécité partielle du petit Samuele renvoyant à l'aveuglement des pays d'Europe à son égard.

Rendus presque abstraits, iconiques, ces personnages travaillent la choralité de manière narrative. Le fil narratif de Samuele et celui du médecin convergent narrativement puisque le petit garçon arrivera dans le cabinet de ce dernier pour ses problèmes d'asthme. Samuele et son camarade, lorsqu'ils s'amusent à jeter des cailloux dans l'eau, croisent le plongeur. La radio enfin, parce qu'elle est écoutée par une auditrice, circonscrit abstraitement l'île par le son car on imagine qu'elle se diffuse partout, dans tous les foyers.

Bref, les fils narratifs sont étroitement tissés entre eux. Et la choralité opère. Elle construit une convergence spatiale, elle a pour objet de tracer les contours abstraits, invisibles de l'île. Le film répond à la question : Qu'est-ce que Lampedusa ? Le médecin met en scène Lampedusa en tant qu'elle est la porte de l'Europe sur la route de la migration ; Samuele met en scène l'île en tant qu'elle est un territoire fragile ou malade ; la grand-mère et le père mettent en scène l'île en tant qu'elle est une société de marins ; le plongeur met en scène l'île en tant qu'elle est environnée par un écosystème marin. Le lieu, toujours sous-jacent, aide la structure du film et appelle sa choralité.

Dans *Habités*, rien de tout cela.



Fuocoammare, par-delà Lampedusa, de Gianfranco Rosi. Samuele va consulter le médecin, c'est la convergence de deux fils narratifs.

Dans *Mirage à l'italienne* (2013), la réalisatrice Alessandra Celesia croise le destin de cinq personnages qui sont recrutés suite à une proposition de travail en Alaska. Ils et elles sont caractérisés par leur vie professionnelle et familiale : un militaire qui prend soin de sa grand-mère, un garagiste en couple avec un autre homme, une comédienne connaissant de grandes périodes de chômage, un publicitaire ayant perdu son fils, une femme de ménage communiquant avec ses enfants par les cassettes audio qu'elle leur adresse. Les trente-trois premières minutes du film alternent entre les bribes de ces vies montrées séparément et l'entretien d'embauche pour la société « Yakutat Wild », mené par deux recruteuses et dans lequel sont présentés nos cinq personnages. Plus nous les découvrons, plus la séquence de l'entretien progresse, divisées en plusieurs parties : nous assistons à l'audition des candidats que nous ne reverrons pas, puis à une présentation de la pêche au saumon, pratiquée par « Yakutat Wild ».

Le spectateur comprend très vite que le ciment qui relie ces cinq personnages, c'est l'entretien d'embauche puisqu'il s'agit d'une même séquence récurrente. À la minute 33, les cinq personnages sont enfin réunis devant une présentation portant sur le travail qui les attend, on devine qu'ils ont été embauchés et on va continuer à les suivre, se préparant au départ, dans leur vie respective et dans des scènes collectives.

Il y a fort à parier que les scènes montrant ces cinq personnages dans leur vie familiale et professionnelles ont été réalisées *après* leur embauche —c'est-à-dire après qu'ils aient été choisis— et qu'elles ont été montées avant, dans ce montage parallèle. Ces personnes sont d'ailleurs doublement choisies. Certes, il y a bien un employeur potentiel mais il a été trouvé par la réalisatrice et c'est elle-même qui a initié le recrutement et diffusé l'annonce pour faire

un film sur ce sujet. Il s'agit dont de mettre en scène le recrutement tout en effectuant le casting du film.

Ce montage a pour effet de vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué (puisqu'on devine qui va être embauché) mais là n'est pas du tout le suspens du film. Je crois même qu'il permet délibérément de dédramatiser l'entretien d'embauche, qui perd ainsi son caractère décisif (et je comprends que la réalisatrice ait voulu le dédramatiser puisque d'embauche il n'y en aura pas car l'employeur se défaussera).

Ce montage a surtout pour effet d'installer d'emblée la choralité — choralité qui va perdurer tout au long du film, avant le départ et même après l'arrivée, puisqu'en Alaska, nous suivrons les personnages en groupe mais aussi séparément afin d'accompagner leur légère transformation respective.

Ici, la choralité donne son unité stylistique à tout le film tant elle est constante.

À la différence de *Fuocoammare, par-delà Lampedusa*, et, *a fortiori* d'*Habités*, elle est largement favorisée par une action commune qui les rassemble, s'impose d'emblée et dure : celle du recrutement puis du départ.

Un événement commun touche donc ces cinq personnages et ils sont également unis par une myriade de liens thématiques. Dans les trente-trois premières minutes, le spectateur glisse de manière sensorielle : les séances de photos, dans lesquelles le garagiste s'amuse avec ses copains transsexuels, sont entrelacées avec les scènes où la comédienne-chanteuse, bien seule, se grime en Marlène Dietrich. Ces deux séquences sont collées au câlin que la mère privée de ses enfants donne à son chien. Ainsi, un fil thématique autour de l'affection/solitude se dessine de scène en scène. De la même façon, le film évoque ce que chacun.e fait pour les siens : le militaire achète de la viande et cherche des chaussures pour sa grand-mère pendant que la mère se demande quels objets elle ramènera à ses enfants.

Une carte cognitive se dessine et nous voyageons dedans avec des points de repères narratifs radicaux : les scènes avec le militaire concernent principalement sa grand-mère ; les scènes avec le garagiste principalement son travail et sa vie homosexuelle ; les scène de la mère principalement ses enfants et son manque affectif ; les scènes avec la chanteuse principalement son incarnation de Marlène ; le publicitaire est à peine suivi dans ces trente-trois premières minutes.

Ici donc la choralité est très soutenue par le niveau narratif et le niveau thématique.



Le recrutement pour « Yakutat Wild » en même temps que le casting pour le film *Mirage à l'italienne.*

Ce que nous avons compris dans ce montage

Durant ces cinq mois de montage, nous avons compris quelles étaient les scènes clés, celles qui résistaient à toute mise en question et se maintiendraient coûte que coûte. Si bien qu'avec Gilles Volta, nous n'avons pas refait un dérushage exhaustif et nous sommes repartis des scènes sélectionnées, retenues, aimées.
J'ai également compris que ce sont les scènes qui se déroulent dans l'espace public qui débusquent et mettent en question les représentations que ma société se fait de la folie. En effet, le spectateur peut s'identifier au passant qui partage un coin de rue et un regard avec mes protagonistes. Il reconnaît dans l'espace public ces silhouettes qu'il a lui-même croisées.

À force de chercher l'identification aux personnes concernées par la psychiatrie, le film pourrait se constituer à charge contre l'institution soignante, et la tentation est grande, au montage, de peindre une psychiatrie « cadrante », autoritaire, infantilisante. Or, ce n'est pas parce qu'on est souvent *avec* les personnes concernées par la psychiatrie que l'on doit être contre l'institution. Je dois veiller à cette dérive qui n'a rien à voir avec la qualité du travail des soignant.es, mais qui est due au fait que leur travail est documenté par intermittence, alors que la vie des patient.es est, elle, documentée avec continuité. Si nous suivions les intentions des soignant.es de bout en bout, si nous savions pourquoi iels en arrivent à mettre Roger en

garde contre Jean, alors nous ne les trouverions pas interventionnistes dans cette première Visite À Domicile chez lui. Nous connaîtrions les tenants et aboutissants de leurs positionnements. Cette mauvaise image du soin peut donc être un effet de montage, et par conséquent ma responsabilité.

En outre, une idée latente mais répandue dans les mentalités veut que l'on se montre volontiers opposé à l'institution psychiatrique au motif qu'elle est coercitive, abrutissante, normative. Face à ce qui semble être un conflit entre soignant.es et soigné.es, on a vite fait de prendre la défense des soigné.es, contre l'institution. Celle-ci a pu être liberticide et l'est sûrement encore mais pas de manière systématique et ce n'est pas l'image que j'en ai (justement car j'ai effectué beaucoup d'ateliers cinéma). Je dois donc veiller, auprès des mes collaborateurs, notamment au montage, à ce que cette pensée inconsciente ne refasse pas surface.



Laureline Delom et moi en montage, dans les locaux de Lyon capitale TV, travaillant avec les images de Jocelyne qui n'existe pas dans le film final mais qui était le cinquième personnage du projet. Un portrait exclusif sur elle a été monté par Aurore Plaussu, afin qu'elle existe quand même. Ce portrait constitue un des bonus dans l'édition DVD.

DEUXIÈME MONTAGE : PRIVILÉGIER LA FRONTALITÉ DE LA RENCONTRE

Comme je l'ai expliqué dans la partie II, la structure associative que j'ai fondée, dis-FORMES, est en co-production ; il nous reste de l'argent et nous pouvons repartir pour une deuxième période de montage.

Gilles Volta, le deuxième monteur, regarde une des dernières versions du montage effectué avec Laureline et commente : « Eux ils sont très bien, tes protagonistes, mais par contre ce montage, non, il ne marche pas, il faut repartir des rushs et séparer les personnages. » Selon lui, la choralité ne peut pas fonctionner car chaque personnage est un monde en soi ; ma démarche de réalisation a consisté à descendre profondément dans chacun d'eux, à explorer trop finement chacune de ses folies. Gilles soutient que j'ai fait quatre films différents, j'en doute mais je concède qu'il faut renoncer à la choralité.

Ne pas faire un film de portraits

Le premier confinement de mai 2019 oblige Gilles à monter le début seul. Il revient vers moi en ayant travaillé la partie avec Roger qui ouvre désormais le film. À partir de ce début, auquel nous ne toucherons que très peu, nous allons avancer personnage par personnage, une partie dédiée à chacun. Mais nous sommes d'accord que nous ne fabriquons pas des portraits. Chaque partie n'a pas pour mission de documenter la folie et l'habiter de chacun d'eux ; elle a pour mission, tout en documentant la folie et l'habiter propres à chacun d'eux, de faire progresser un récit global pénétrant progressivement dans les arcanes de la folie et de l'habiter. Le montage ne doit pas décrire chacun de ces quatre mondes pour lui-même, il doit n'en garder que ce qui alimente et construit progressivement un voyage unique dans lequel la relation que j'ai avec eux et elle et la mise en scène évoluent de manière unidirectionnelle et nous servent de cap.

Par rapport au montage précédent, qui était gras et débordant de vie, nous entamons un travail d'épure en allant à l'os. À l'os de quoi ? Qu'est ce qui nous guide ? Documenter l'enjeu politique de la folie plus que l'habiter ; s'appuyer sur la relation que j'ai avec chacun.e. Nous avançons sur ces deux axes : la dimension politique de la folie et le face-à-face entre les protagonistes et moi. Et ces deux axes n'en font peut-être qu'un.

Gilles a une approche de la folie plus intellectuelle que Laureline. Là où elle s'attachait à montrer comment les personnages la vivent, lui se demande ce qu'elle est, à la fois ontologiquement et politiquement. Et dans la masse de scènes dont nous disposons, il cherche les aspérités la définissant comme fait personnel et collectif.

Dans le début du montage effectué avec Gilles, nous nous posons souvent la question suivante : « à quel moment verbalise-t-on la folie ? qui la verbalise ? comment ? »
Finalement, cette question apparaît tôt, dans les dix premières minutes du film, c'est moi qui la verbalise, je demande à Roger : « Et toi, tu dis que tu es fou, ou pas ? » Il me répond qu'il n'est pas « fou », qu'il fait semblant de l'être pour toucher l'Allocation Adulte Handicapé. Je ris. Non pas que je me moque de sa dénégation mais parce que je rigole avec lui de la farce qu'il croit jouer à la société. Ma question n'est pas s'il est fou, ma question est comment il se nomme, comment il se présente aux autres et à lui-même, comment il se pense.
Quoi qu'il en soit, le mot est lâché, la voie est ouverte, le tabou est déconstruit, la chose est dédramatisée. On va pouvoir construire sur cette déconstruction et travailler les représentations. Le montage va consister à interroger la dimension politique de la folie, c'est-à-dire la façon dont elle est regardée dans une société et la place qu'on lui fait. Et la façon de dire sa folie, c'est-à-dire la conscience d'en avoir une.

Faire progresser la ligne politique

Ce qui progresse de l'un à l'autre, et nous permet d'éviter le film de portraits, c'est la place qu'ils et elle occupent dans le film en tant qu'il est une utopie sociétale. La relation que j'ai avec chacun.e évolue au fil du film ; cette relation est politique. Elle est la métaphore de la place qu'ils peuvent prendre dans la société, de manière utopique.
Le film est une utopie car il leur donne plus de place que la société, ou plutôt une autre place, qui n'est pas celle de malades. Il leur fait pousser, ou ouvrir, des portes. À Kadidja celle de la plage, à Nicolas celle de l'université, à Roger celle du théâtre, à Wilfreed celle de la joie. Cette progression est le fruit du montage dans la mesure où la sélection de scènes que nous avons opérée active, par micro-éléments, la question de notre relation, donc de leur place. De fil en aiguille, de personnage en personnage, la dimension politique de la folie s'affine donc et rebondit.

- **La partie avec Roger**

Roger s'est toujours maintenu en début de film car au fond c'est la seule place qu'il peut occuper. En effet, la simplicité qui le caractérise peinerait à faire progresser le film s'il venait plus tard. En première partie, il permet de poser la présence du soin et la force de notre relation. Nous avons une relation assez fusionnelle, un cordon organique nous relie. Démarrer le film par un tel lien fait le pari de l'attachement et dit aux spectateur.ices : « Attachez-vous, laissez-vous prendre par les sentiments. Abandonnez le besoin de comprendre, la rationalité, trouvez un autre chemin pour arriver jusqu'à lui ».

Les sentiments n'excluent pas l'agacement. Ne pas comprendre est épuisant. C'est pourquoi Gilles et moi gardons le moment où je lui dis que « je n'en peux plus ». Ce « je n'en peux plus » pourrait aussi être celui du spectateur.

Garder mon « je n'en peux plus » est osé car c'est assumer que je coupe soudain la chique à celui que j'interroge et c'est avouer ma défaillance. Mais c'est jouissif de la montrer. C'est exactement ce que les protagonistes me permettent. Leur fatigue autorise la mienne. Comme eux, ne plus savoir, ne plus pouvoir, baisser les bras, être fatiguée de mon rôle, de mon travail… L'assumer en début de film c'est autoriser le spectateur à apprécier sa propre distance à l'égard des personnages, c'est l'autoriser lui aussi à être fatigué et fermer la porte de son attention quand il n'en peut plus.



S : — Moi j'en peux plus
R : — Non c'est pas ça.
S : — Tu veux parler encore ?
R : — Oui…
S : …
R : — Qu'est-ce tu veux faire ?
S : — Silence !

D’une certaine façon, on peut dire que je ferme la porte à Roger, que je le fais sortir du film (mais c’est pour le retrouver à la fin).

- **La partie avec Nicolas**

De la partie avec Nicolas, Gilles dit qu’elle est pédagogique. Nicolas explique les hallucinations auditives, il laisse affleurer le délire, la visite à domicile de l’infirmier libéral amène l’objet-traitement et la scène de la chambre d’isolement convoque les murs de l’hôpital. Autant de motifs qui précisent le champ de la maladie mentale elle-même, mieux que les trois autres. Nicolas nomme les choses. Il prononce les mots « maladie », « psychiatrie » « psychiatre ». C’est parce qu’il est pédagogique qu’il vient en deuxième récit, soit assez vite. Ainsi, les choses seront posées.

Comme avec Roger, Gilles propose de s’appuyer sur les allusions à notre relation. Nous gardons le moment où, alors qu’il est assis sur la marche en buvant un café, je le « charrie » en relevant qu’il veut être regardé par les autres mais ne les regarde pas. Dans la même scène, nous gardons le moment où c’est lui qui vient me chercher avec son regard, attendant, déclenchant, ma première question. De lui-même, il rompt le quatrième mur ; avec ses yeux et son sourire il appelle le hors-champ, m’appelle à son secours, appelle notre relation.



—Donc les autres, tu ne les regardes pas mais tu veux qu’ils te regardent ?
—… Oui c’est une très bonne question ça… oui… mais c’est peut-être quand je regarderai les autres que je serai reconnu, et quand les autres me regarderont… aussi !

Si je soutiens que le film n'est pas la suite de quatre portraits, c'est que chacun.e fait progresser le récit global. Roger a rendu palpable l'insondable de la folie et a posé les difficultés de l'habiter ; il nous a permis d'aborder la folie en tant qu'elle est une question sociale et politique. Cette dimension collective rebondit avec Nicolas. Certes, celui-ci fait de la folie un drame personnel, expliquant son échec scolaire, mais cet échec soulève aussi une problématique d'intégration sociale. Nicolas a–t-il sa place au sein de la rationalité universitaire et, partant, au sein de la société ? Pourquoi l'université ne peut-elle accueillir sa forme de pensée ?

- **La partie avec Kadidja**

Il en va de même pour la partie avec Kadidja qui interroge à son tour la dimension politique de l'habiter : « Qu'est-ce que choisir son lieu ? Comment la société accueille-t-elle un passage à l'acte provoquant un des-habiter ? ».

Amorcée avec Roger et avec Nicolas, la question de la triangulation des regards s'affirme avec elle : Kadidja est vue allant au marché, marchant dans les rues de l'hyper-centre, ramenant un cageot de fruits. Cette silhouette, ou une qui lui ressemble, les Marseillais.es l'ont tous et toutes croisée dans le centre de la ville. Plus ou moins précaires, plus ou moins démunies, plus ou moins habitées de l'intérieur, ces silhouettes sont des icônes à Marseille et dans d'autres villes. Elles arpentent les grands axes du centre, parlent à voix haute, nous interpellent parfois. La montrer et la rencontrer grâce au film, c'est inviter le spectateur à la reconnaître, à la rapporter à celles qu'il a déjà croisées et, plus tard, dans la réalité, à la regarder autrement. De la même manière, le spectateur peut avoir croisé des « originaux » comme Roger et des étudiants comme Nicolas.

La partie avec Kadidja est la folie du film, disait Gilles. Si elle n'était pas là, et évidemment nous avons envisagé de l'enlever, le film serait équilibré par ses trois parties ; forme classique, télévisuelle, stable, qui permet d'éviter la comparaison du « deux personnages» et dans lequel le spectateur est confortable.

Kadidja est l'errance du film. On se perd dans la temporalité qui n'est plus la même car on sent la reconstitution ; on se perd dans le style aussi, tant l'ensemble est monté, alors que jusque-là les plans séquence étaient prépondérants. Les trois autres parlent *in*, face caméra, alors que Kadidja parle *off*. Elle est plus fuyante, plus secrète ; immanquablement le spectateur est déstabilisé.

Soudain, avec elle, le film s'ouvre car Kadidja habite la ville et s'interroge sur son habiter quand les trois autres s'interrogent principalement sur eux-mêmes.

On peut dire que le film fait à Kadidja une place *dans* la ville.

Dans cette errance du film, la ville se dévoile davantage. Au point que deux plans, l'un de jour, l'autre de nuit, prennent de la hauteur pour montrer cette cour et cette « pièce chaude », bordées par la cour d'école. Dans le premier plan, Kadidja arrose, dans le deuxième, elle déambule à la lumière de son téléphone portable.

Seules plongées du film, seul moment où l'on s'extrait du tissu de la ville, seule tentative explicative quand tout le reste est immersif, impressif, subjectif. Soudain la caméra regarde Kadidja de l'extérieur. Ces deux plans insolites sont politiques et visent à légitimer ou valider son habiter.



De haut, la « pièce chaude » de Kadidja ressemble à une maison comme une autre, et l'on voit bien, de jour en tout cas, qu'elle jouxte la cour d'école.



Ce n'est que tardivement que je consens à garder *off* le récit de la défenestration de sa mère provoquant son passage à l'acte. J'aurais voulu m'en passer au montage car mon effort durant tout le processus de fabrication est d'éviter de trouver des causes à la folie. D'une part car je ne sais pas s'il y en a, ou en tout cas je les crois multiples, d'autre part car je tends à toujours favoriser l'identification entre les spectateur.ices et les personnages. Or des causes repérées, identifiées, biographiques et propres à chacun.e s'opposeraient à cette identification en aidant les spectateur.ices à se différencier des personnages. En dehors de ce récit biographique, le film s'est efforcé, au montage, de supprimer toutes mentions faites aux origines de la folie.
Hélas, sans ce récit, Kadidja restait trop évanescente, mystérieuse et semblait esquiver la rencontre.

- **La partie avec Wilfreed**

La partie avec Wilfreed prolonge et fait aboutir la dimension politique que Kadidja a fait progresser. Elle est construite de façon à faire croitre la courbe de sa jouissance au Marabout pour que son départ soit brutal et frustrant et que cela pose la question de la place qui est donnée aux personnes concernées par la psychiatrie. Question politique qui interroge une société sur la place qu'elle fait à ses fous. Si Wilfreed doit en partir, c'est parce que les places en foyer sont rares, parce que les foyers sont rares et les foyers innovants et libertaires encore plus rares.
Sur le plan clinique, Wilfreed n'est probablement pas prêt pour ce départ et « l'avenir du tournage » l'a confirmé. Il est allé d'appartement en appartement où il s'est fait squatter à chaque fois, jusqu'à finir « à la rue », aujourd'hui.
Pourquoi, alors que, d'un côté, l'hôpital psychiatrique public ferme des lits, la cité (et ses bailleurs), d'un autre côté, n'ouvrent pas d'espace accueillant ? C'est bien à cette question que le film aboutit et sur laquelle il ouvre, en creux.
La partie avec Wilfreed vient en quatrième récit car, après un volet organique avec Roger, pédagogique avec Nicolas, puis méandreux avec Kadidja, il est enfin possible que la folie jouissive, créative, poétique s'épanouisse et se libère. Sa joie est politique car elle est le refus de se laisser assigner à une place de malade.



Wilfreed chante : « Oh comme une reine. Et une bonne-mère. Elle a souffert dans des temps loin, elle marche dans sa robe blanche, est-ce qu'elle vole ? »

L'expérience de la rencontre directe

Petit à petit cette ligne de force construit un face-à-face entre eux, elle et moi. Je l'ai dit, nombreuses sont les interactions audibles qui font partie des coutures et que nous gardons : depuis ma fatigue avouée à Roger, en passant par mes provocations à l'égard de Nicolas, et par mes directives à l'égard de Kadidja, pour arriver à mes discussions avec Wilfreed, je finis par être un personnage. Un personnage qui ose beaucoup, qui se permet, qui s'aventure dans les relations, qui ne fait preuve ni de compassion ni de froideur.

La relation est mon principal outil de travail. Dans l'espace qu'elle ouvre, je dirige l'autre, le laisse exister, le laisse m'échapper, le laisse s'inventer. En le laissant audible, le film rend apparent mon travail de direction.

À Roger qui me demande de l'interroger, je dis « je ne te pose plus de questions, j'en peux plus ».

À Nicolas, je dis en riant « Donc les autres, tu ne les regardes pas mais tu veux qu'ils te regardent ! »

À Kadidja qui me demande de fumer une cigarette, je dis : « attends un petit peu ».

À Wilfreed, je demande « Comment tu la définis ta folie ? Tu la connais ! ».

J'affirme plus que je ne questionne. Si j'existe dans le film c'est pour aider le spectateur à entrer en relation avec les personnes filmées. Je passe devant, je fais le brise-glace. Les spectateur.ices s'identifient à moi, autant qu'à eux et elle. C'est un choix de montage et c'est

sûrement le parti-pris le plus affirmé en opposition à la choralité tant recherchée : favoriser le face à face entre le spectateur et les personnes filmées. Le film est moins une narration, un propos, un monde clos sur lui-même qu'une expérience, celle de la rencontre avec la folie. Il cherche à rendre cette expérience palpable, sensible et espère que les spectateur.ices l'éprouvent.

Lors de la projection à Ploërmel, en Bretagne, en décembre 2022, une spectatrice m'interroge : « Souvent les plans sont fixes, et parfois ça bouge comme par exemple avec Roger sur la place. Qu'est-ce qui a déterminé le choix de fixité et de mouvement ? ». Au fond, s'il y a plus de plans fixes que de mouvements de caméra, c'est parce que nous avons privilégié ce face-à-face. Qu'est-ce qu'une expérience ?

J'emprunte à Richard Copans la définition qu'en avait Robert Kramer, et qu'il utilise dans le film qu'il lui dédie, *Looking for Robert*. Copans a été le producteur et le chef opérateur de la plupart des films de Kramer et l'a donc bien connu, comme collaborateur et ami. Son film est construit sur sa voix *off*.[141] Richard Copans : « Tu utilisais souvent ce mot en anglais *experience*, un mot difficile à traduire, un faux-ami. Ni mode de découverte, ni savoir accumulé. Pour toi c'était un mot bien plus riche. Un bloc brut de : vie, parole, moi, les autres, le sentiment du moment, la présence du corps, le froid, la fatigue. Faute de mieux, je le traduis par *éprouver le monde*. »

« Éprouver le monde » a lieu *dans* le monde, certes. Mais peut-être un film peut-il provoquer une expérience s'il permet d'éprouver quelque chose du monde. En tout cas, c'est ce que nous avons cherché dans ce deuxième montage.

Dès le premier montage, nous étions conscientes que la folie était pour les personnages au second degré. Laureline Delom : « Plus on avance avec eux dans le film, plus on touche quelque chose de l'ordre de l'expérience qu'ils font de leur folie, comment ils se débrouillent avec, comment ils composent avec et comment ils l'acceptent à certains endroits et pas à d'autres. »

Quant à la gestion du temps, ce nouveau montage centré sur l'expérience, opère un vrai changement. Jacques Rancière oppose : « deux formes de temporalité : le temps du roman

---

[141] Richard Copans, *Looking for Robert* (sorti en 2024). https://www.arte.tv/fr/videos/113173-000-A/looking-for-robert/

réaliste authentique, des personnalités « complètes » qui, en poursuivant leurs fins à leurs propres risques nous révèlent la structure de la réalité sociale et de l'évolution historique, et le temps successif, le temps réifié des « natures mortes » de la fragmentation joycienne de l'expérience ».[142]

En dehors des quelques fils narratifs qui subsistent, construits sur la causalité, la nouvelle gestion du temps est fragmentaire. Dans la partie avec Roger, les scènes se suivent sans lien causal, ce sont des fragments de notre relation. Mais, posés les uns après les autres, ils tournent autour et creusent, sans explication, le côté brut d'une rencontre.

Un film sur la conscience

Si le film parvient à proposer l'expérience d'un face-à-face c'est en grande partie grâce à la conscience dont font preuve les personnages, notamment lors des scènes d'entretiens frontaux. S'ils se montraient moins lucides sur eux-mêmes, c'est-à-dire s'ils ne se regardaient pas en pleine conscience, le spectateur pourrait-il les regarder si frontalement ? Peut-on vraiment regarder quelqu'un qui ne se regarde pas vraiment ?

Leur conscience est totale et subtile et leur permet même de jouer avec la vérité. Ils sont même conscients de ce dont ils ne veulent pas être conscients. Dans la chambre d'isolement Nicolas explore : « Il m'arrive à l'occasion d'avoir un peu d'objectivité quant à mon moi et de déceler oui vraiment qu'il y a une pathologie, que je suis malade, mais juste après je referme cette porte, très vite fait, et je me dis que je suis normal. Comme si je n'avais pas envie de voir, comme si je n'avais pas envie de comprendre, comme si je n'avais pas envie de reconnaître. J'ai pas envie de reconnaître que je suis malade. J'ai pas envie, tout simplement. »

Wilfreed, à qui je tends un miroir en soutenant qu'il connaît sa folie, me répond en décortiquant : « Je la connais sans vouloir la connaître parce que c'est moi aussi. J'essaie de la voir en superficie comme ça, de la caresser doucement, de la faire dormir, mais faut que ce soit doucement, il faut que ce soit un jeu entre mon je de l'intérieur et mon autre je qui voit ça. Tu as deux phénomènes comme ça, en soi, qui… »

---

[142] Jacques Rancière, *Les bords de la fiction,* p. 194.

Se regardant eux-mêmes, vraiment, ils nous regardent, tout aussi vraiment. C'est un jeu de regards : ils se regardent eux-mêmes avec tant d'acuité qu'ils nous autorisent à les regarder, ce qui nous permet de nous regarder nous-mêmes avec la même franchise. Nous explorons notre propre rapport à nos esquives, à la place que nous laissons à nos illusions, aux portes que nous ouvrons et à celles que nous fermons, à ce que nous endormons doucement en nous-mêmes, parce qu'il le faut, pour vivre.
Certes, l'écran de la projection veut qu'ils ne nous regardent pas directement, mais, à travers cette triangulation des regards, le face-à-face a lieu dans sa réciprocité. Ils nous tendent le miroir de la lucidité. Plus ils se regardent, plus nous nous nous regardons au tréfonds de nous-mêmes. Certain.es spectateur.ices rejettent la scène entre Nicolas et sa psychiatre au motif qu'ils la trouvent trop dure.

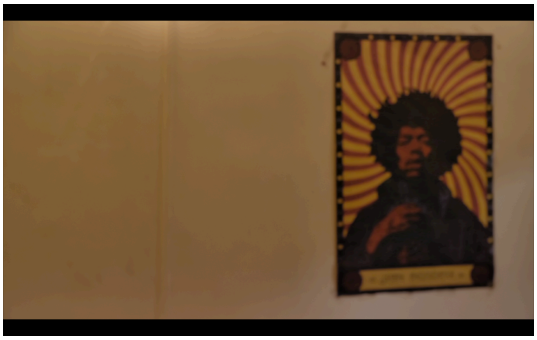
C'est désormais moins un film sur la façon de vivre avec une maladie, comme nous le montions avec Laureline, qu'un film sur la conscience de l'avoir, de la connaître, de la nier, de l'aimer, de l'assumer, d'en jouir, de s'en plaindre, d'en souffrir, de la revendiquer, la regretter, l'esquiver, la fuir, la comprendre, l'admettre, la vivre et finalement la maîtriser… un peu.
Cette conscience, associée à la folie, peut surprendre et contredit des représentations communes, ce qui constitue un enjeu de taille, si j'en crois les réactions lors des projections. Il conduit certain.es spectateur.ices à concevoir enfin que la folie n'exclut pas la lucidité.

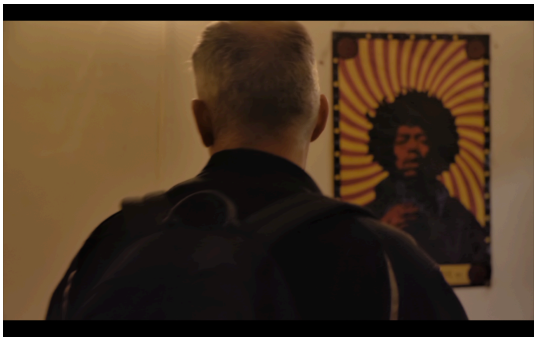
Le plan séquence

L'usage du plan séquence est déterminant, lui aussi dans la création de ce face-à-face. Forme qui s'impose, à l'exclusion de la partie avec Kadidja, il participe de cet effet de transparence et de frontalité. Nombreuses sont les scènes qui sont à peine découpées : celle entre Nicolas et sa psychiatre comporte deux plans, celle entre Wilfreed et Katherine un seul, celle où Roger déambule sur sa place un seul, etc. Le temps du personnage rejoint ainsi le temps du spectateur assis dans son fauteuil.
Cet effet est particulièrement frappant dans la Visite À Domicile de l'infirmier libéral chez Nicolas. La VAD dure le temps du plan qui commence par l'arrivée hors-champ de l'infirmier et se coupe quand celui-ci quitte d'abord le champ, puis l'appartement. La fin du plan montre,

dans la foulée, Nicolas qui s'assied sur son lit, prend sa tête entre ses mains, souffle un peu puis se relève.

Le spectateur vit donc exactement la durée de la VAD. Le temps que l'infirmier a accordé à Nicolas équivaut à celui qu'il a accordé au spectateur.











La visite à domicile de l'infirmier libéral, Gaël,
Chez Nicolas.

Pas de latence

La raison, *ma* raison, qui aurait maîtrisé une narration, cède le pas devant la force de la rencontre. Ce faisant, le film espère se rapprocher de la folie, une folie qui n'est pas l'absence de sens (la folie n'est pas l'absence de sens), mais qui se vit dans l'incandescence de l'instant et de la rencontre frontale.

Retirant la narration, j'ai l'impression de retirer la voix de l'autorité, le propos de l'autrice, disons sa voix *off* silencieuse « qui garantit le sens des images et qui du coup les affaiblit. »[143] Les scènes sont livrées à elles-mêmes, ou disons au spectateur.

À travers ce deuxième montage, nous donnons au film une forme de narration plus directe, plus dépouillée, dédramatisée pour capter le drame ordinaire de ces vies affolées. « Sans latence », dirait Rancière.

Jacques Rancière : « Un film de Rossellini est une surface d'inscription qui n'accepte nulle trace de dissimulation, nulle présence de quelque chose qu'il faudrait maintenir latent, vérité cachée derrière l'apparence, scandale dissimulé derrière la surface lisse des choses. Le scandale, ici d'une toute autre force, est justement que rien ne soit dissimulé. Si intensément qu'il scrute les visages, le microscope de Rossellini s'interdit de rien découvrir que le regard attentif ne percevrait pas par lui-même. »[144]

Ainsi, le film final ne produit pas de latence à laquelle le spectateur aurait à penser, les quatre personnages semblent s'offrir au regard et à l'oreille sans réserve.

Ne pas faire un film fou

Nous nous sommes efforcés de ne pas faire un film fou. Qu'est-ce que serait un film « fou » ? Laissons Diane Sara Bouzgarrou et sa monteuse Agnès Bruckert tenter de répondre en reprenant le fil de nos entretiens :

> **Diane Sara Bouzgarrou** : « J'avais aussi l'éventuelle envie de faire un geste cinématographique maniaque, c'est-à-dire de réaliser un film qui associe, qui passe d'une chose à une autre et qui se serait construit comme une grande plongée dans cet état, mais cela ne fonctionnait pas.

---

[143] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Points Seuil, 2001, p. 301.

[144] Jacques Rancière, *Rossellini*, Éditions de l'Étoile, Paris 1990, cité par François Niney, *op. cit.,* p. 126.

Nous nous sommes rapidement rendu compte que le projet du film était de faire traverser cette expérience-là au spectateur, en conservant les trous noirs, les manques, et qu'un projet narratif qui raconte la chose de A à Z était finalement plus fort.

Séverine Mathieu : Pourquoi cette idée de faire un film qui serait lui-même fou ou maniaque ne fonctionnait pas ? Avez-vous fait une tentative dans ce sens pour vous rendre compte que ça ne marchait pas, et si oui, laquelle ?

D S.B. : On a rapidement décidé de ne pas le faire. Je pense que si nous l'avions fait, cela n'aurait pas permis d'avoir le présent du montage. Il y avait une forme de nostalgie ou de complaisance vis-à-vis de cet état [maniaque], et même si l'idée était excitante, nous serions sûrement restés collés à cette manie. Nous avons fait quelques essais, notamment des raccords entre une bouteille de champagne qui explose et un plan sur la route, et lorsque j'y repense maintenant et que j'en parle, je me demande ce que ça aurait pu donner, mais je pense que le projet serait resté trop à l'image de l'état dans lequel j'étais. »

Avec Agnès Bruckert :

S. M. : « Comme je l'ai demandé à Diane, je te demande s'il y a des règles, une ligne, une éthique que vous vous êtes données, ou qui ont émergé de façon empirique au fur et à mesure du dérushage et du montage, et qui vous ont ainsi servi de gouvernail ?

Agnès Bruckert : On peut dire ça. Par exemple, j'avais entendu un homme qui parlait de la nostalgie, dans une émission de radio, en expliquant que l'on vit toute sa vie avec le regret, la peur, mais aussi l'envie d'avoir à nouveau une crise lorsque l'on souffre de cette maladie. En écoutant cela, je me suis dit qu'il ne fallait pas que le spectateur perçoive cette maladie comme une bonne chose, si on veut lui faire

> traverser la souffrance. Ce serait comme susciter son désir de prendre douze lignes de cocaïne.
>
> Il ne fallait donc pas trop le faire rire, ce qui nous a poussé à retirer des scènes comiques, qui étaient assez drôles du fait que Diane-Sara ait parfois eu des lubies vraiment extraordinaires, comme entre autres l'idée de faire une très grande expo au Musée du Guggenheim parce qu'elle connaissait quelqu'un à New York. »

Un film « fou » serait donc un film qui associe librement, pour libérer l'inconscient ou qui profite de sa libération. Comme dit Diane-Sara, un film maniaque, qui provoque des collisions, rapides, des liens invisibles et secrets entre les choses. Un film surréaliste, jouant de l'écriture automatique et qui pulvériserait les règles narratives, rationnelles, descriptives.

Les moments quelconques

Peu de fils dramaturgiques subsistent dans le montage final, par conséquent peut-on dire qu'il y a des « moments quelconques », pour reprendre la formule de Jacques Rancière ?

Si la modernité (notamment à partir de Virginia Woolf, d'après Rancière) bouleverse le rapport au temps dans la narration en distinguant celui de la dramaturgie (chaque moment se dissout dans le suivant) de celui du moment quelconque (le temps vaut pour lui-même), qu'en est-il au montage ?

Peut-on distinguer dans *Habités* deux traitements temporels : celui des quelques fils dramaturgiques qui se sont maintenus dans le film final de celui de moments quelconques ? Peut-on isoler des séquences où chaque instant se dissout dans le suivant et, inversement, des scènes qui ne sont pas prises dans un enchaînement causal et dont le sujet est la forme même du temps ? Souvenons-nous de Jacques Rancière : « le commun qui est en jeu dans le moment quelconque ne concerne pas le contenu du temps [c'est-à-dire l'action elle-même— qui, elle, pourrait être particulière] mais sa forme même. »[145]

La scène où Roger s'amuse à mimer une chanson de Francis Cabrel avec ses mains et ses yeux, sous mon regard amusé, suivie de celle où il déambule sur la place et fait demi-tour quand il arrive à La Canebière, et la scène où Kadidja va à la plage et se baigne, sont trois scènes un peu particulières car elles ne semblent pas avoir d'intention, ni de signification

[145] *Op. cit*. p. 190.

précises. Elles ne semblent pas traiter le sujet de la folie, ni réellement celui de l'habiter et ne sont pas inscrites dans des fils dramaturgiques. Elles racontent peu de choses sinon un état d'être. La scène de Roger mimant « Les murs de poussière » est montée justement pour cette vacance de signification qui permet de mettre en valeur la relation de lui à moi réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire à nos regards. Nous parlons pour ne presque rien dire, nos plaisanteries n'ont pas beaucoup de sens sinon de maintenir le fil entre nous deux. C'est une scène de pur lien.

Ces trois scènes s'apparentent au moment quelconque. Comme dans *La promenade au phare*, le temps, ici, vaut pour lui-même. D'une part car la causalité et la signification sont suspendues. Ces trois scènes ne sont rien de plus que des moments banals ; un peu de fatigue sur un lit, une promenade sans but pour tuer l'ennui et un bain de mer. Des micro-évènements. « Au temps des vainqueurs, ce temps horizontal et continu qui se décrit aujourd'hui comme « globalisation », la fiction nouvelle oppose un temps brisé, à tout instant traversé par ces pointes qui élèvent n'importe quel rien à la hauteur du tout »[146], dirait encore Jacques Rancière.

Que produisent ces pointes qui brisent le temps continu ?

Elles déclenchent de vives réactions dans le public. La scène de Roger avec la chanson de Cabrel dérange. Elle survient alors que nous avons parcouru quatre longues vagues avec chacun.e d'eux et elle ; Roger, soudain, contre toute attente, fait retour. Elle vient rompre la fonction signifiante du film et compte que le spectateur aura simplement plaisir à retrouver Roger — comme on a plaisir à retrouver un copain.

Le plan séquence de Roger sur la place a fait débat lors d'une projection. Un spectateur remarquait que c'était l'un des rares plans larges et y voyait une ouverture, un soulagement, mais soldé par un échec puisque Roger fait demi-tour. Une autre spectatrice le ressentait au contraire comme un élan, une tentative de déplier ses ailes. Un moment de bascule… où rien ne bascule pour Roger peut-être, car il revient sur ses pas, mais où la spectatrice, elle, sent un basculement potentiel. Ainsi, le travail du film ouvre des perspectives qui excèdent les personnages. Cela tient au cadre et aux lignes de fuite qui s'y dessinent. L'axe de La Canebière ouvre l'espace clos de la place et libère le regard, offrant tous les possibles d'une métropole : passants, scooter, visages, terrasses, etc.

---

[146] Jacques Rancière, *Op. cit*., p. 202.

Il faut dire que, pour Rancière, le moment quelconque, en réalité, n'est jamais quelconque. « Assurément il peut se produire à tout instant, pour toute circonstance insignifiante. Mais il est aussi le moment toujours décisif, le moment de bascule qui se tient sur l'exacte frontière entre le rien et le tout. »[147]

Roger restera-t-il enfermé dans le système répété de sa psychose comme un lion en cage se heurtant d'un côté à son ennui et de l'autre à Jean ? ou pourra-t-il s'aventurer dans les promesses que lui tend la ville ? La place devient ici une métaphore de la psychose et de son caractère enfermant. C'est à ceci que sert cette pointe : elle produit une petite métaphore.

En outre, la difficulté consiste à maintenir ces moments quelconques, à faire en sorte qu'ils le restent alors que le besoin de signification est très puissant — tant du côté de la réalisatrice que du côté des spectateur.ices. Comment faire pour que ces scènes ne veuillent rien prouver ? Comment faire par exemple pour que la scène de la plage de Kadidja ne s'inscrive pas dans la causalité et reste un moment de rien ?

C'est, entre autre, une question de montage. J'avais la matière pour que Kadidja ne se baigne pas et reste interminablement assise sur le sable, donc en retrait des baigneurs. Si j'avais choisi de finir la scène alors qu'elle est encore assise sur le sable, j'aurais pu montrer son auto-exclusion, sa différence.



147 Jacques Rancière, *Op. cit*., p. 200.

LE MONTAGE DE LA CHAMBRE D'ISOLEMENT, NICOLAS

Dans la scène de la chambre d'isolement, il y a un moment qui me paraît important et que l'on a construit au montage, avec Laureline Delom puis Gilles Volta. Nicolas dit : « Petit à petit j'ai pu quitter la chambre d'isolement et partager la vie de l'hôpital avec les autres patients, les repas en commun, être en chambre normale. »

Cut. Le plan d'après démarre par quelques secondes de cadre vide, sur un angle du mur pendant qu'on entend *off* Nicolas continuer : « Je me suis pas dit que j'étais malade. Même aujourd'hui j'ai du mal à me dire que je suis malade. Il m'arrive à l'occasion d'avoir un peu d'objectivité quant à mon moi et vraiment à déceler qu'il y a une pathologie, qu'il y a quelque chose qui ne va pas… » Il rentre dans le champ par la droite et se retourne face à nous : « … que je suis malade. Mais aussitôt je referme cette porte. Très vite fait. Je la referme très vite ».

La signification de la parole qui livre une prise de conscience fugace et le montage qui ménage une fugace absence de Nicolas à l'image sont en adéquation. Il reste hors-champ un temps qui me paraît long (même si c'est seulement quinze secondes) par rapport au rythme de la parole et par rapport à sa présence à l'image qui a été continue depuis le début de la scène. Cette absence épouse le mouvement de la conscience qui connaît fugitivement des moments de lucidité entre des périodes de déni. Sa ré-apparition nous soulage, me soulage, à chaque visionnage tant son absence semble étrange et surprenante.

Son mouvement corporel, sa déambulation obsessive, ont permis cette faille, fugitive et inconfortable, qui elle-même tend à dire quelque chose de la folie, par les moyens du cinéma.



Eric Lesachet, ingénieur du son, au mixage, Yellow Cab studio.

Résumé tel que je l'ai écrit pour entrer en phase de diffusion.

Habités *est un film documentaire qui raconte ma rencontre avec quatre protagonistes qui vivent entre raison et déraison.*
Considérés comme « fous » par la société, ils habitent néanmoins en ville, à Marseille.
Entre des périodes d'hospitalisation, accompagnés par des soignants, ils tentent de vivre dans le monde commun.
Des fuites, des arrêts, des tentatives… — ils s'efforcent d'habiter, d'être présents, alors qu'ils sont eux-mêmes habités, inspirés.
Riches de leur lucidité particulière, ils s'arriment à la réalité ; ils en connaissent une autre.



Gare de la Blancarde, Marseille, 4 heures du matin. Je prends le train au pied levé pour aller porter le DCP au cinéma « Le Belmondo » à Nice car celui qu'ils ont reçu est défectueux et la projection est prévue à 10 heures.

CONCLUSION

Je me suis longtemps posé la question de savoir si la réalisation des ateliers cinéma et celle d'*Habités* avaient une dimension soignante, si je les voulais telles et, si oui, alors comment et pourquoi le soin se dispensait. Finalement c'est Jacques Rancière qui me répond en commentant une nouvelle de João Guimarães Rosa, extraite du recueil *Premières histoires*, intitulée « Soroco, sa mère, sa fille » :

Voici la fin de la nouvelle :
« La jeune alors se remit à chanter, tournée vers le public, le en-l'air, sa figure était écrasée de repos, elle ne voulait pas se donner en spectacle, mais elle représentait les grandeurs d'antan, impossibles. Mais on vit la vieille la regarder, sous le charme d'un pressentiment très ancien — un amour sans limites. Et, commençant tout doucement, mais ensuite affirmant sa voix, elle se mit à chanter aussi, suivant l'exemple, la même chanson que l'autre, que personne ne comprenait. Maintenant elles chantaient ensemble, elles n'arrêtaient pas de chanter. (…)
Soudain, tous aimaient excessivement Soroco.
Il se secoua d'une façon exténuée, vidé de tout événement, et se retourna, pour s'en aller. Il rentrait chez lui, comme s'il allait loin, hors des limites.
Mais il s'arrêta. Il devint si bizarre qu'il semblait se perdre lui-même, cesser d'être. Comme ça, dans un excès de lucidité, dans le non-sens. Et il se passa ce que personne ne pouvait prévoir : qui imaginerait cela ? D'un coup — il se mit à chanter, en haussant la voix, fort, mais seul pour lui-même — et c'était la chanson, celle-là même, la chanson de folie, que les deux femmes avaient tellement chantée. Il chantait la suite.
On se glaça, on sombra — pendant un instantané. On… Et ce fut sans concertation, et personne ne comprenait pas non plus ce qui se faisait : tous, en même temps, par pitié pour Soroco, commencèrent aussi à accompagner ce chant sans raison. Et avec des voix tellement sonores ! Tous en marche, avec lui, Soroco, et ils chantaient à qui mieux mieux, derrière lui, les retardataires couraient presque, pour que personne ne s'arrête de chanter. Ce fut quelque chose qui ne sortirait plus du souvenir. Ce fut une affaire sans précédent.
Nous, maintenant, on conduisait Soroco chez lui, pour de vrai. Nous, on allait avec lui, jusqu'où allait cette chanson. »[148]

---

[148] Joaão Guimãraes Rosa, « Soroco, sa mère, sa fille » in *Premières histoires*, Éditions Anne-Marie Métailié, Paris, 1982, p 17, 18 &19.

À propos de ce texte, Rancière écrit : « Or cet air faux, que personne ne peut identifier, ce concentré insensé de temps et d'injustice, qui semble définitivement enfermer la jeune femme dans sa folie, va, dans le récit de João Guimarães Rosa, produire tout l'inverse. Il va passer de bouche en bouche, comme sur une scène d'opéra. Au moment du départ, il est repris par la mère, d'une voix qui s'enfle lentement pour accompagner sa petite-fille en un chant interminable (…). Puis, quand le wagon s'est éloigné, il est soudain repris en solo par Soroco lui-même et enfin par un chœur entier à l'unisson qui le raccompagne jusqu'à sa maison vide. « Et nous on allait avec lui jusqu'où allait cette chanson » dit la dernière phrase du récit. Mais justement il n'y a pas de limite à ce « jusqu'où ». La chanson insensée, la chanson du malheur partagé à travers la ligne qui sépare les gens sensés des insensés et ceux qui sont encore là de ceux qui n'y seront plus jamais, s'étend maintenant sans fin dans l'interstice du moment quelconque. En brouillant le partage du chant humain et du bruit des bêtes ou des choses, elle retient à jamais dans un monde commun celles qui ne sont plus là. La folie est allée au-delà de ce qu'on pouvait attendre d'elle et la solidarité de la foule l'a suivie en allant au-delà de ses formes attendues, en se mettant à chanter ce chant qu'elle ignorait, en devenant chant elle-même. La fiction est ce par quoi le *jusqu'où* s'excède lui-même. Le choeur d'anonymes qui accompagne l'homme seul vers sa demeure vide est là pour le rappeler : l'excès de la fiction n'est pas l'illusion qui console de la réalité, mais il n'est pas non plus l'exercice de la virtuosité des habiles. Il appartient à la capacité qu'à la vie, chez les plus humbles et les plus ordinaires, de se porter au-delà d'elle-même pour prendre soin d'elle-même. »[149]

Je le rappelle, dans *Les bords de la fiction*, Jacques Rancière s'emploie à définir ce qu'est la fiction, non pas par différence avec le documentaire mais par différence avec la réalité. Qu'il me soit donc permis d'entendre dans son mot « fiction » ce qui concerne aussi le documentaire et de le remplacer, disons, par « le récit », « la mise en scène » ou encore par « cette part de fiction à l'œuvre dans le documentaire ».
Ce que Rancière nomme ici « fiction » n'est pas la folie du chant ou de la folle elle-même mais le fait que son chant soit repris par la foule. La fiction, c'est quand le chant de la folle devient celui des gens sensés et, ce faisant… soigne. La fiction, c'est l'excès de la réalité et cet excès soigne. La fiction est cette part de la vie qui, par son propre excès, prend soin d'elle-même.

---

[149] Jacques Rancière, *Op. Cit.,* p. 240 & 241.

Le soin serait donc inhérent à la fiction, dans la mesure où celle-ci nous raccompagne dans notre solitude et dans notre folie. Cette fiction, cet excès, qui soignent-ils ? Pas seulement les fous. Ils soignent la vie, donc nous toustes.
Habités, avec sa part d'excès produit par la mise en scène, est ce « jusqu'où » de la vie qui a pris soin de la vie.

Je note au passage que la fin d'*Habités*, qui délivre la folie du texte de Nicolas porté par ma voix, rejoue le même principe que la fin de « Soroco, sa mère et sa fille » : ma voix n'est évidemment pas celle d'un chœur mais, en solidarité, elle reprend la folie du « chant » de Nicolas et produit un excès, que Rancière qualifierait de fictionnel — un excès dû au fait que ma voix féminine emporte son texte vers un nouveau personnage, le mien, distinct de son auteur, Nicolas. L'excès, provoqué par ma voix sur son texte, produirait, selon Rancière, du soin fait à la vie.

Lors de la projection du film dans le colloque « Habité, Habiter » organisé par les Hôpitaux Paris-Est, Val de Marne, le 26 septembre 2024, les spectateur.ices, en grande partie des soignants, appelaient de leur vœu une œuvre audio-visuelle qui délivrerait à l'image, de nombreuses pages du texte de Nicolas, lues au son par ma voix. Une installation artistique— que je ne ferai probablement pas. C'est bien qu'ils appelaient le remède pour eux-mêmes. Nicolas, lui, n'a pas besoin de cette installation. C'est donc que l'excès propre à la fiction (ou au récit), créé à partir de la folie, soigne… les soignants et la société entière. Et non pas, seulement, les fous.
En écriant son texte, qu'il me donne et m'autorise à lire, Nicolas soigne… la vie. La nôtre.
Pour reprendre Cynthia Fleury, il y a là une belle inversion des postures soignant/soigné, puisque, je le répète, le public du colloque était essentiellement composé de psychiatres, infirmier.es et psychologues.
Au-delà ou en deçà de ce qui a été dit précédemment, la fabrication des films d'atelier et d'*Habités* serait une aventure pourvoyeuse de *care*, grâce à la nature même de la fiction (ou du récit), en tant qu'elle est un excès, qui nous soigne toustes et permet ainsi d'inverser les places soignant/soigné.

À ma lancinante question sur la nature de la rencontre entre folie et cinéma, celle qui fut à l'origine de la rédaction de ce texte, je trouve enfin une réponse qui, cette fois, provient du

champ de la création. Certes, le monde du soin m'avait fourni des éléments, notamment sur la capacité de l'image de cinéma à rassembler l'individu et à lui permettre de se reconnaître, ou bien sur le potentiel soignant (« *carant* ») de la relation. Certes, l'expérience de mes ateliers m'avait appris combien le rapport à l'ici et au maintenant d'un tournage peut nous relier à la terre ou combien la réalisation d'une scène, en tant qu'elle se constitue comme événement, peut réactiver du pathique. Mais la réponse de Rancière me paraît enfin embrasser la nature même et l'entièreté de mon geste, depuis mon bord qui est celui de la création.

Les soignants, nos tutelles et les artistes qui interviennent en milieu de soin ont peut-être l'intuition de la thèse de Rancière : les pourvoyeurs de fiction (ou de récit, à l'œuvre dans le documentaire), quand ils poussent la porte de l'institution soignante, viennent constituer le chœur qui portera et partagera l'excès du *jusqu'où* et soignera la vie.

Nous retiendrons que pour Rancière, la fiction est davantage en capacité de prendre soin que de consoler. Prendre soin dans la réalité plutôt que s'en échapper par l'imagination.

Il faut dire que, pour Rancière, la fiction n'a rien à voir avec l'imagination.
Lui, toujours : « L'homme de la mimésis n'est pas celui qui reproduit en les transposant des situations ou évènements réels. C'est celui qui invente des personnages et des situations qui n'existent pas mais pourraient exister. Le vrai créateur, lui, n'invente rien. Il ne tire pas de son cerveau des personnages auxquels il prête sentiments et aventures possibles. Il développe à l'inverse les virtualités d'histoire portées par un état sensible effectif, un spectacle surpris, une silhouette entr'aperçue, une confidence non sollicitée, une anecdote entendue par hasard ou recueillie dans un livre trouvé à l'étalage d'un libraire d'occasion. (…) L'imagination véritable s'oppose à la vraisemblance inventée. Elle ne se déploie qu'à partir d'un noyau de réel : une silhouette *caractéristique* bien découpée dans une lumière franche ; une silhouette *attirante* qui porte la virtualité d'une histoire ; une silhouette *silencieuse* qui impose au romancier de trouver les mots propres à dire cette histoire. Il y faut seulement une vertu spécifique, la sympathie. (…) [Cette imagination véritable] est la construction d'une série « d'images », de scènes sensibles par lesquelles les personnages et les situations s'extraient de l'univers de la vraisemblance. Mais ce pouvoir imaginatif appartient à ceux-là seuls qui

renoncent à la position de la maîtrise et se soumettent à la loi d'un « sentir-avec » sinon d'un « souffrir-avec ». » [150]

Aurait-il voulu définir le documentaire, Rancière n'aurait pas écrit autrement. L'imagination véritable, telle qu'il la définit ici, est très proche de mon travail. « Développer les virtualités d'histoire portées par un état sensible effectif, à partir d'un noyau de réel » n'est-ce pas là le coeur commun qui préside à l'écriture de fiction autant qu'à celle du documentaire ?
C'est pour cette raison que dans les lignes qui précèdent, je me permets de lire « récit » quand il écrit « fiction ».
Le « souffrir-avec » me paraît un peu illusoire, dans le cas de mon documentaire, mais le « sentir-avec », qui fonde l'empathie et fut largement à l'oeuvre dans la réalisation d'*Habités*, notamment dans la phase d'écriture en atelier, puis dans le choix de coller la mise en scène à l'éprouvé des protagonistes en phase de tournage, résume bien la nature de cette aventure.



[150] Jacques Rancière, *Op., cit.,* p. 139, 140 & 141.

Ce texte a enfin pris dans ses filets les idées que tu avais confusément en tête, les bribes, éparses, les débuts d'idée ou leur queue de comète, les fragments. Et maintenant qu'elles sont là, construites, rassemblées, extériorisées, tu te demandes ce qu'elles vont devenir. Où vont-elles aller ? Où vont les idées ? Vont-elles encore se développer, s'imposer, revenir, à chaque fois que tu voudras rêver un film ? Vont-elles être toujours les premières, si faciles à convoquer, passant devant le reste, plus lointain, le sensible ? Ou, au contraire, toute l'attention que tu leur as portée pendant toutes ces années, va-t-elle enfin leur tordre le cou, ou disons les tenir tranquilles, silencieuses ?
Les idées, ça se stocke, ça se traite, non ? et après, quoi ? ça continue à fourmiller ? ou enfin ça se tait ? vont-elles me ficher la paix et alors, tranquillement, les émotions, les récits, les matières leur passeront devant ?

Habités est un film construit à partir de son sujet, qui s'est déplacé, abrasé et qui, à force de déposer, à force de transformations osmotiques, a fini par trouver sa forme.
Maintenant que tu as mis les idées de côté, tu veux faire un film initié à partir d'un récit ou à partir de matières.

Virginia Woolf partait de ses visions, de ses hallucinations visuelles. Mais tu sais qu'elle avait aussi l'intuition d'une forme narrative globale qu'elle savait nouvelle. Les intuitions ne sont pas des idées ! Justement !

Comment vient le désir d'un film ? *Venir* n'est pas difficile au fond. Il t'en vient de nombreux, presque tous le sjours. Mais comment s'impose *u*n désir ? Reste ? Résiste ? À tous tes doutes ?

Pourquoi n'avances-tu pas ce film qui raconterait cette histoire d'amour magnifiquement manquée ? que tu as déjà travaillée en résidence d'écriture. Pour une fois, tu partirais d'un récit, un récit réel, un noyau de réel, et tu n'aurais qu'à « développer les virtualités d'histoire portées par cet état sensible effectif » de l'amour manqué. Une rencontre, deux désirs, et plusieurs événements qui font que l'histoire a raté. Pourquoi une histoire d'amour rate-t-elle ? Tu vois, tu cherches déjà le sujet. Le sujet qui protège, justifie.
Tu n'y crois pas parce que tu trouves que c'est trop personnel. Mais tu as fait d'autres films très personnels comme *Filles de nos mères* où tu explorais les transmissions de mère en fille

dans ta propre famille. Tu sais bien qu'on peut partir de choses très personnelles. À condition de les projeter hors de soi, en tout cas les partager, les regarder avec recul. C'est à ça que peut servir le sujet, non ? À trouver le recul.

Cette histoire d'amour magnifiquement manquée, tu pourrais la regarder avec recul. Qu'est-ce qui fait qu'une histoire d'amour rate ? les différences de classe sociales, le hasard, la peur, un autre amour.

Tu n'avances pas car ce récit ne part pas d'images, de matières, de visions. Alors tu n'y crois pas.

Filles de nos mères non plus ne partait pas d'images mais d'une pulsion de te dégager de ta lignée familiale. Un film peut partir d'une pulsion.

Les matières, ça se cherche. Dans tes rêves, par exemple.

Quelle serait la matière de cette histoire d'amour magnifiquement ratée ?

Les sentiments ont-ils une matière, faut-il les mettre en narration pour se saisir de leurs matières ?

Tu n'avances pas ce film car il ne parle pas du monde, tu as peur qu'il soit anecdotique, que l'amour soit anecdotique au regard de la guerre en Palestine et au Liban, des incendies aux Etats-Unis, des sécheresses en Zambie et au Zimbabwe à cause des conséquences météorologiques de El Nino, des migrants mots dans la Méditerranée et dans la Manche, des précipitations extraordinaires au Brésil. Qu'est-ce que l'ouragan d'un amour au regard de ceux-là ?

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEM Giorgio, Autoportrait dans l'atelier, l'Arachnéen, Paris, 2020.

AKERMAN Chantal, Autoportrait *en cinéaste*, Éditions Centre Pompidou / Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Librairie Séguier, Paris, 1989.

BARLET Olivier, « La réalité a besoin de cinéma, Hommage à JL Comolli », *in Catalogue des États Généraux de Lussas*, Lussas, 2022.

BERGALA Alain, Séminaire « L'effraction du réel », *in Catalogue des États Généraux de Lussas*, Lussas, 2019.

BESSE Jean-Marc, *Habiter - Un monde à mon image*, Flammarion Paris, 2013.

COLLECTIF, *Qu'est-ce que le réel, Des cinéastes prennent position*, Post-Editions, Paris, 2018.

COLLECTIF Admiranda, Cahiers d'analyse du film et de l'image, *Le Génie documentaire*, N°10, Éditions Projections et L'institut de l'image, Aix en Provence, 1er mars 1995.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix
— *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Édition de Minuit, Paris, « Critique », 1972/1973.
— *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Édition de Minuit, Paris, « Critique», 1980.

DELIGNY Fernand,
—*Graine de crapule : conseils aux éducateurs qui voudraient la cultiver*, Éditions Victor Michon, Paris, 1945.
— *La grande cordée*, Cahiers de l'enfance, Erès, Toulouse, 1949.

DUBUFFET Jean,
— *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949 (Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'art brut de la Galerie Drouin, reproduit dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris, 1967.
— *Fascicule de l'art brut numéro 1*, Compagnie de l'art brut, Paris, 1964.

DOLLE Jean Christophe, *Abilifai Leponaix*, L'Harmattan, Paris, 2011.

FLEURY Cynthia, *Le soin est un humanisme*, Tract Gallimard N°6, Paris, 2019.

FRECHURET Maurice et DAVILA Thierry, L'art médecine : catalogue de l'exposition, Musée Picasso, RMN-Grand Palais, Paris, 1999.

FRODON Jean-Michel, Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Éditions Centre Pompidou / Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

GAILLARD Raphaël, *Un coup de hâche dans la tête*, Grasset, Paris, 2022.

GAROUSTE Gérard, PERRIGNON Judith, *L'intranquille, autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Éditions de l'iconoclaste, Paris, 2009.

GRAFF Séverine, in *« Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ?*, Décadrages, n°18, Lausanne, 10 avril 2011.

HESSEL Helen, *Le journal d'Helen*, André Dimanche Éditeur, Marseille, 1996.

HYE-RYUNG Kim, Habiter, *Perspectives Philosophiques et éthiques*, Université de Starsbourg, 2011.

ILLITCH Yvan, *L'art d'habite*r, Conférence, 1984 : https://topophile.net/savoir/l-art-d-habiter/.

INGOLD Tim, *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Éditions Dehors, Bellevaux, 2017.

Revue Images documentaires, *Folie* , n°103/104, octobre 2021.

JOAO GUIMARAES Rosa
— *Mon oncle le jaguar*, Albin Michel, Paris, 1998.
— *Premières histoires,* Éditions Anne-Marie Métailié, Paris, 1982.

LEVEN Émilie, *L'errance, un mouvement à potentiel utopique, Étude de trois romans de Jean Echenoz*, Open Editions Journals, Paragraphes 33 & 34.

MALDINEY Henri
— *Regard Parole Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973.
— *Art et existence*, Klincksieck, Paris, 1985.
— « Vers quelle phénoménologie de l'art? », in *La part de l'œil*, nº 7, Bruxelles, 1991.
— *Penser l'homme et la folie*, Millon, Paris, 1991.
— *L'Art, l'éclair de l'être*, Comp' act, Seyssel, 1993.
— *Ouvrir le rien l'art nu*, encre marine, Fogère, 2001.
— *Existence crise et création*, encre marine, Fogère, 2001.
— « Sens de l'art-thérapie », Éditions Eres, Toulouse, 2001.
—« Une forme qui se signifie en se formant », in *Création et auto-réalisation de soi*, Éditions Art&Thérapie, Paris, 2009.

MANGOLTE Babette, *Décadrages*, Bruxelles*,* 46-47 | 2022.

MERLEAU-PONTY Maurice,
— *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
— *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Éditions de Boeck, Louvain-la-Neuve, 2002.

OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Gallimard, Paris, 1989.

OURY Jean et DEPUSSÉ Marie, *À quelle heure passe le train ? Conversation sur la folie*, Calman-Levy, Paris, 2003.

RANCIERE Jacques,
— *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Editions, Paris, 2008.
— *Les bords de la fiction*, Le Seuil, Paris 2017.
— *Le destin des images*, La fabrique Editions, Paris, 2003.
— *La fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001.

ROCHER Henri-Pierre, *Carnets, les années Jules & Jim*, André Dimanche Éditions, Marseille, 2005.

THEVOZ Michel, *Les écrits bruts, le langage de la rupture*, Éditions du Canoë, Paris, 2021.

WOOLF Virginia, L*a promenade au phare*, Le Seuil, Paris, 1927.

ZÜRN Unica, *L'homme Jasmin*, Gallimard, Paris, 1971.

FILMOGRAPHIE

AKERMAN Chantal, *Saute ma ville*, 1968.

AMEUR-ZAIMECHE Rabah, *Bled Number one*, 2006.

BEN HANIA, Kaouther, *Les filles d'Olfa*, 2023.

BENKI Artemio, *Solo*, 2019.

BENSMAIL Malek, *Aliénations*, 2003.

BOUZGARROU Diane-Sara, *Je ne me souviens de rien*, 2018.

BOUTET Antoine, *Le Plein Pays*, 2009.

CELESIA Alessandra,
—*Mirage à l'italienne*, 2013.
—*Les miracles ont le goût du ciel*, 2017.

DEPARDON Raymond
San Clemente, 1982.
Urgences, 1988.
12 jours, 2017.

DERVAUX Benoît *La Devinière*, 1976

DJEMAI Nazim, *À peine ombre*, 2012

DUNN ROVINELLI Jessica, *So pretty*, 2019.

ESAMAIL Sam *Mister Robot,* Série, 2015 – 2019.

FORMAN Milos, *Vol au dessus d'un nid de coucou,* 1976.

GHEERBRANT Denis
Et la vie, 1991.
La vie est immense et pleine de dangers, 1995.

KAWASE Naomi,
Embracing, 1992.
Kyakarabaa, 1992.

KRAMER Robert, *Route One USA*, 1991.

LACHAISE Joris, *Ce qu'il reste de la folie*, 2014.

MOREAU Marie, *Une partie de nous s'est endormie*, 2015.

MASSART Guillaume, *La liberté*, 2019.

OTERO Mariana, *À ciel ouvert*, 2013.

PAIN François, *De la cuisine considérée comme lieu de soin*, 1966.

PANAHI Jafar,
—*Trois visages*, 2018.
—*Aucun Ours*, 2022.

PHILIBERT Nicolas,
—*La moindre des choses*, 1996.
—*Sur l'Adamant*, 2023.

PRECIADO Paul B. *Orlando, Ma biographie politique*, 2024.

ROSI Gianfranco *Fuoccoammare, par-delà Lampedusa*, 2016.

RUSPOLI *Regard sur la folie*, 1962.

WISEMAN Frederic, *Titicut Folies*, 1993.

EXPOSITIONS

« La déconniatrie, Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles », Musée Frac Occitanie, Toulouse, 2021.

« Toucher l'insensé », Palais de Tokyo, Paris, 2024.

« Art spirite, médiumnique visionnaire - Messages d'outre-monde », Halle Saint Pierre, 1999-2000.
« Poupées », Halle Saint Pierre, Paris, 2004.
« Unica Zürn », Halle Saint Pierre, Paris, 2006-07.
« Sous le vent de l'art brut », Collection Charlotte Zander, Halle Saint Pierre, Paris, 2011.

« Wang Bing, l'œil qui marche », Le Bal, Paris, 2021.

POADCASTS

GHEERBRANT Denis, France Culture :
https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/denis-gheerbrant-cineaste-2089818.

LIDDELL Angélica :
https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-fictions-avignon/le-sacrifice-comme-acte-politique-liebestod-de-angelica-liddell-6181013

MENGER Pierre-Michel, *Comment achever une œuvre ?*, Cours au Collège de France, 15 mai 2019 :
https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/perdre-et-gagner-ou-la-question-de-l-incertitude-4926271

WOOLF Virginia, *La traversée des apparences* : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grande-traversee-virginia-woolf-la-traversee-des-apparences/apres-la-mort-la-vie-tomber-du-ciel-6722631

ANNEXES

SOMMAIRE DES ANNEXES

Entretien avec Nicolas Philibert 286

Entretien avec Diane Sara Bouzgarrou 298

Entretien avec Agnès Bruckert 309

Entretien avec Joris Lachaise 315

Entretien avec Guillaume Massart 331

Entretien avec le Docteur Dolorès LinaTorres 356

Evaluation soignante sur *Les Rêveurs* 366

Carnet de dérushage d'*Habités* 374

Dossier artistique d'*Habités* 390

Les annexes rassemblent des entretiens avec des cinéastes dont les films résonnent avec *Habités*, soit parce qu'ils traitent de la folie, soit parce qu'ils soulèvent des problématiques communes. En outre on trouvera un entretien réalisé avec la psychiatre qui a été à la source de tout ce travail et trois documents techniques : le premier rédigé par les soignant.es de *Les Rêveurs,* le deuxième rédigé par moi pendant le tournage d'*Habités* et enfin le dossier artistique du film.

Entretien avec Nicolas Philibert

Réalisateur de *La moindre des choses* (1996), *Sur l'Adamant, La machine à écrire et autres sources de tracas* et *Averroès et Rosa Parks* (2023&2024), réalisé le 30 avril 2022.

I. Les origines de *La moindre des choses*

S.M. : D'où est née l'idée de faire un film dans une clinique psychiatrique ?

N.P. : Comme vous l'avez dit, puisque vous avez déjà lu un certain nombre de choses sur ce film et mon cheminement, je dis souvent que c'est un film que j'ai fait à reculons. A l'origine, je n'avais pas l'idée de faire un film en psychiatrie. C'est quelque chose qui m'avait plus d'une fois effleuré, mais je ne me sentais pas de faire ça. Et voilà qu'un jour, en 1994, plusieurs personnes de mon entourage m'ont parlé de la clinique de La Borde, dont j'avais déjà entendu parler, en me disant que c'était un endroit que je devrais aller voir, qui m'intéresserait fortement. J'ai longtemps résisté, près d'un an, avant de finalement y faire un saut. On a tous des représentations de la folie, mais j'avais pour ma part un certain nombre de scrupules à l'idée d'aller braquer une caméra sur des gens qui ont besoin d'aide et qui sont là pour qu'on leur fiche la paix. J'étais donc freiné par cette perspective.

S.M. : De filmer à un endroit où on a des tabous, ou du moins où on a de la réticence à filmer des gens dont on suppose qu'ils ne sont peut-être pas en pleine conscience ?

N.P. : Entres autres, oui, il y a cet aspect-là. On suppose que certains d'entre eux ne seront pas en pleine conscience comme vous dites, ou ne seront pas en capacité de vous dire oui ou non, d'accepter ou non la caméra. Cela faisait partie de mes réticences, et puis je craignais le folklore, le pittoresque. Je me disais que la folie n'est pas un spectacle mais une souffrance qu'il est bien délicat de montrer. Qu'est-ce qu'on peut en montrer ? Qu'est-ce que les spectateurs peuvent partager de cette souffrance-là ? Toutes ces raisons me freinaient. Pourtant il est vrai que je m'étais intéressé à la "folie" depuis déjà bien des années.
J'avais lu un certain nombre de choses. Quand j'étais étudiant, j'avais milité dans un mouvement qui s'appelait le "GIP", c'est-à-dire le "Groupe Informations Prison", lancé par un

certain nombre d'intellectuels parmi lesquels Michel Foucault, qui va ensuite lancer avec d'autres le "GIA", à savoir le "Groupement d'Informations sur les Asiles". Qu'est-ce qu'il en est des asiles, des prisons ? Voilà des questions que je me posais et sur lesquelles j'avais lu des choses. Je me suis aussi penché sur les antipsychiatres anglais, comme David Cooper ou Ronald Laing, ou les psychiatres italiens, comme Basaglia : Les murs de l'asile, et autres livres sur l'asile, la folie, l'enfermement, la prison. Je m'intéressais à ces choses-là, à ces marges, disons. Mais pour autant, l'idée de faire un film dans ce cadre-là ne m'enthousiasmait pas.

Et puis au bout d'un an, les amis en question m'ayant tout de même poussé à aller voir de moi-même malgré mes scrupules, j'ai fini par aller passer deux jours à La Borde, et tout a démarré comme ça. Ces deux-trois jours ont été pour moi importants parce que j'ai pris le temps de parler avec les uns et les autres, avec des personnes dont je ne savais pas forcément si elles étaient arrangées parmi les patients ou les soignants, parce que dans cette clinique, il n'y a pas de signes distinctifs qui permettent de désigner les gens comme soignant ou patient. Je fais donc un premier séjour en décembre 94 où certains me demandent ce que je fais là, si je suis cinéaste et si je viens faire un film parmi eux, ce à quoi je répondais que je ne savais pas encore, que je n'en n'étais pas encore là. Mais quelques-uns, notamment quelques patients, ou du moins quelques personnes dont je pense qu'elles en faisaient partie, commencent à m'encourager à faire ce film du fait que je leur ai partagé mes scrupules, et m'assurent qu'ils seront là pour m'aider, et que si je craignais de les instrumentaliser, ils feront en sorte que je ne fasse pas n'importe quoi. Je rentre à Paris trois jours plus tard, et l'idée commence à faire son chemin. Je décide d'y retourner deux mois plus tard avec un film sous le bras.

S.M. : Un de vos films ?

N.P. : Oui.

S.M. : Lequel ?

N.P. : *Le pays des sourds*, mon précédent film. Je décide de leur montrer et on organise une projection sur deux écrans. Une trentaine de personnes sont là et la projection est suivie d'un petit débat. J'y passe donc à nouveau deux jours. J'avais apporté ce film afin de leur montrer un peu qui je suis, mais je n'étais pas encore vraiment décidé à réaliser ce projet. Nous sommes en février, quelques mois passent à nouveau, puis j'y retourne en mai, en me disant

que je vais finir par trancher. Et puis au mois de mai, j'apprends seulement à ce moment-là qu'il y a un atelier théâtre dans la clinique avec, tous les ans, une pièce et un spectacle qui est donné une seule fois le 15 août. A ce moment-là, j'ai alors un déclic et je me dis que s'il y a du théâtre, il y a donc des gens qui ont envie de jouer la comédie, de se montrer, de donner la réplique, d'apprendre un texte, d'éventuellement se déguiser, et donc de faire partie d'une aventure collective. Je me dis alors qu'une caméra peut peut-être se glisser dans cette aventure-là. J'ai donc décidé à ce moment-là, fin mai, de faire le film.

Sachant que les répétitions allaient commencer fin juin, j'avais seulement un mois devant moi, donc très peu de temps. Je suis alors rentré à ce moment-là et j'ai écrit un texte avec les producteurs, des « Films d'Ici ». On a déposé une avance sur recettes auprès d'Arte et de Canal +, en demandant à passer en urgence, étant donné les délais très courts qui nous étaient donnés. Ces trois sources de production sont finalement arrivées très peu de temps après le début du tournage. Je crois qu'Arte et Canal + se sont décidés assez vite, l'avance un peu plus tard, mais quand j'ai commencé à tourner, on venait d'avoir une partie du financement. J'ai donc pu me lancer dans le tournage à la toute fin du mois du juin, au moment où les répétitions ont commencé, à quelques jours près. Le déclic a donc été ça.

Les quelques premiers jours, nous n'avons pas tourné. J'avais besoin, d'une part de m'assurer que tout le monde serait partant dans mon équipe, qui était petite, avant de m'embarquer avec eux, car on ne sait pas ce que ça peut provoquer chez les gens d'être tout à coup en psychiatrie. Et d'autre part, de passer quelques jours sans filmer pour prendre le temps de présenter un peu le projet, d'évoquer le tournage, de passer un peu de temps avec les uns et les autres et de nous faire connaître un peu mieux.

II. La question de la distance : éloignement et rapprochement

S.M. : Avant que commence une première répétition, le film démarre par ces silhouettes qui déambulent dans le parc, qui sont plutôt filmées en plans larges. Est-ce que vous savez à quel moment, dans quelles circonstances et dans quelles scènes vous avez osé vous rapprocher, avec des plans serrés ou des gros plans ? Je vous demande cela car la scène du dessin de Sophie, qui est vraiment importante dans le film, est presque entièrement en gros plan, sans que l'on ne ressorte jamais en plan large ou en demi-ensemble. Peut-être est-ce dû aux contraintes de la pièce qui font que ce n'est pas possible, mais j'observe clairement que le film

commence avec une distance marquée de plans larges ou de demi-ensemble, qui s'abrase, diminue au fur et à mesure du film.

S'agit-il d'abord d'une expérience de tournage ou d'une reconstruction du montage, et dans le premier cas, cette question de la distance a-t-elle été consciente ? Cette question est d'ailleurs liée à celle du visage et le moment où on y arrive, car celui-ci est plein de vérités et parle énormément, au point qu'on puisse avoir de la pudeur à s'en approcher. Dans la mesure où c'est vous qui faites l'image, est-ce que cette question des valeurs de plan, a donc été pensée ?




N.P. : Bien sûr que les plans sont réfléchis et pensés. J'essaie non pas de faire des images mais de tourner des plans, ce qui n'est pas tout à fait pareil. Je réfléchis donc à ce que je vais filmer. Après, l'ordre du montage n'épouse pas celui du tournage, ou en tous cas pas toujours. En effet, on suit de proche en proche le montage du spectacle au fil des répétitions, qui de ce point de vue-là, a une sorte de progression, mais le film montre aussi toutes sortes de situations et de moments quotidiens qui n'ont rien à voir avec le théâtre, comme la lingerie, le standard téléphonique, la cuisine, ou encore les gens qui déambulent dans le parc. Par exemple, ces plans du début, aussi bien de la jeune femme qui chante que des premières déambulations, sont des plans que j'ai tournés au milieu du tournage, et pas du tout au début. Je me souviens de la première scène qu'on a filmée, qui n'est d'ailleurs pas dans le film, montrant un patient qui nous parle et nous raconte des choses.

S.M. : Qui vient vous offrir quelque chose ?

N.P. : Qui vient nous parler de sa vision du monde. Ce patient, tout comme la scène, n'est d'ailleurs pas dans le film non plus.

S.M. : Je reviens donc à la scène du dessin de Sophie. Je vois très fort que vous filmez des relations entre une, deux, trois ou quatre personnes, ce qui explique pour moi le choix du plan serré qui permet de les relier par le montage, et l'absence de plans d'ensemble, qui rappelleraient peut-être l'institution, ou nous sortiraient en tous cas de ces relations interpersonnelles. Je trouve d'ailleurs la scène très belle pour ça et je me questionnais ainsi sur ce choix de la travailler en gros plan, et sur la manière dont celui-ci a été formulé.

N.P. : Souvent, les choix sont des "non-choix", ou sont faits par défaut. Ils consistent bien souvent à s'adapter à l'espace, à la situation, au contexte. Cette pièce dans laquelle j'ai tourné cette séquence de Sophie qui dessine était vraiment toute petite. Nous y étions serrés autour d'une table. Ces après-midi-là sont également ponctués par des allers et venues perpétuels dans ce lieu, où les gens viennent prendre un thé, s'en vont, changent de place, bougent... L'espace est donc sans arrêt en mouvement, avec parfois des moments d'effervescence durant certains jours. On rédige la feuille de jour, sur laquelle sont évoquées les activités du lendemain, les ateliers selon telle ou telle heure, les ballades, auxquels on peut également ajouter des collages, des dessins, etc. Il s'agit ainsi d'un travail qui rassemble à chaque fois patients et soignants.
C'est donc dans ce contexte-là que j'ai filmé ce portrait de Ginette par Sophie, et que je me suis adapté à l'espace, aux circonstances. C'est d'ailleurs une scène qui a été difficile à monter parce qu'il a fallu épurer, gommer des défaillances liées au son qui était souvent surchargé, pour ainsi permettre de concentrer le regard sur ce dessin.

S.M. : Est-ce qu'il y avait d'autres gens ?

N.P. : Il y avait d'autres gens, il se passait beaucoup de choses, c'était bruyant. J'ai donc tout fait pour isoler ce moment-là. Il n'y a en tout cas pas l'idée en tournage de commencer par faire des plans larges, puis des plans moyens et enfin des plans serrés. Ce n'est pas comme ça que je chemine, ce n'est pas théorisé. Cela vous surprend ?

S.M. : Pas du tout, je sais par expérience que cela ne se passe comme ça, mais qu'intervient après une reconstruction par le montage. C'est ainsi le trajet que le spectateur fait de démarrer de loin puis de se rapprocher.

N.P. : Mais le filmage est déjà une reconstruction. Filmer c'est interpréter, reconstruire, recréer, réinventer... Le réel n'existe pas, tout est fiction. Le documentaire est une autre façon de faire de la fiction.

III. L'axe narratif du processus de fabrication

S.M. : Oui, vous dites d'ailleurs volontiers que cette perspective de la pièce de théâtre en train de se monter était une métaphore qui se déroule d'elle-même et qui vous permettait de produire du récit à l'intérieur du film.

N.P. : C'est pas tout à fait ça. La pièce de théâtre est de la fiction dans un documentaire, mais le film n'en montre que des petits bouts, des bribes, et ne prétend pas faire comprendre au spectateur l'histoire qu'elle raconte. C'est une pièce qui, elle-même, est assez foldingue, si j'ose dire. En revanche, ce que je dis, c'est que le côté spectaculaire est d'une certaine manière pris en charge par le théâtre. La part de spectacle, c'est le théâtre, bien davantage que la souffrance ou le quotidien de ce lieu.




S.M. : Quand je dis métaphore, je parle du processus de fabrication et de répétition, et non pas de la fiction inhérente à la pièce de théâtre. Je parle du récit qui d'emblée est en train de se mettre en route, qui tend vers la pièce et ses répétitions, créant un axe narratif s'appuyant sur ce sujet.

N.P. : Oui, mais après il y a, comme dans tout documentaire, et c'est pour ça que j'aime ça, une très grande part aléatoire, d'inattendus, d'imprévus, de surprises. Lorsque j'arrive le matin

à La Borde, je ne sais jamais ce que je vais tourner. J'essaye entre 8h et 11h du matin de construire quelque chose avec les uns et les autres, en faisant un tour dans l'institution, en allant dire bonjour, pour prendre un peu la température et voir quelles sont les forces en présence, si j'ose dire. Voir qui est de bonne humeur, qui va mal, qui est "ronchon", qui est disposé à nous donner quelque chose, à "jouer le jeu" du film avec nous, à se laisser filmer ce jour-là... Je fais donc avec tout ça. Je vais m'adapter, faire avec. Il n'y a pas de plan de travail.

IV. Déconstruire les généralités

S.M. : Et parmi les représentations initiales que vous aviez, vous étiez bien conscient qu'il y avait de la souffrance et que c'était des gens qui avaient surtout envie qu'on leur fiche la paix et qui étaient là pour être tranquilles. C'est quelque chose que vous saviez du début ?

N.P. : Mais ça ce n'est pas le cas de tout le monde, et je m'en suis rendu compte assez vite.

S.M. : Justement, de quoi vous êtes-vous rendu compte au fur et à mesure ?

N.P. : Au fond, j'ai appris qu'il fallait surtout cesser d'être dans les généralités. Qu'il y avait là des gens qui souffraient, d'autres qui ne souffraient pas. Qu'à certains moments, plusieurs d'entre eux souffrent, ou sont du moins envahis par leurs angoisses, la peur, et qu'à d'autres moments ils sont au contraire apaisés, prêts à sortir de leur chambre, venir répéter, participer à un atelier, s'habiller, se montrer. Ça dépendait des uns et des autres, des jours et de tout un tas de choses dépendant de leur monde interne. Mes idées reçues, mes stéréotypes ont donc commencé à s'estomper.

S.M. : Il n'y a donc pas que la souffrance.

N.P. : Bien sûr que non, il y a des moments de joie, de rire, des gens qui ont beaucoup d'humour.

S.M. : Et de poésie.

N.P. : Et comme dans n'importe quel milieu, il y a des gens très cultivés, très intelligents, et d'autres qui le sont moins. Tous les fous ne sont pas géniaux, contrairement à ce que cette

image romantique qui persiste laisse croire. Tous les fous ne sont pas dangereux non plus, autre image qui vient quelquefois se superposer à la première, et qui cause bien des dégâts au sein de la société. Au fond, j'ai commencé à sentir aussi une forme de proximité avec beaucoup de ces personnes, et c'est ça que j'ai éprouvé au fil des jours. Et le film, dans sa construction, propose un cheminement, une rencontre. Il ne raconte rien d'autre qu'une approche.

V. L'axe de la rencontre

S.M. : Vous dites d'ailleurs que le vrai sujet est la rencontre qui s'opère progressivement entre les pensionnaires et la caméra, c'est-à-dire entre eux et nous, les spectateurs.

N.P. : Oui, c'est le sujet du film, mais de tous mes films en général. Je suis quelqu'un qui fait des films pour aller à la rencontre du monde dans lequel je vis, et pas autre chose.

S.M. : Est-ce qu'il y a quelque chose de caractéristique dans cette rencontre que vous avez faite à La Borde ? Ou est-ce que toute rencontre a ses caractéristiques ?

N.P. : Toute personne, toute rencontre est singulière. Cela me fait penser à une question que j'ai beaucoup entendue à propos d'*Être et avoir*, film que j'ai tourné dans une école avec des enfants. Il m'a été demandé des centaines de fois si c'était différent de filmer des enfants. Mais comment peut-on généraliser ? Chacun des enfants d'*Être et avoir* était singulier, distinct des autres, et je ne parlais pas exactement pareil selon que je m'adressais à Nathalie, 11 ans, ou à Jojo, 4 ans. Il ne s'agissait pas des mêmes enfants, ils étaient bien différents à la fois en âge, en tempérament, en caractère...

C'est semblable pour ce cas. Quand on va chez les fous, il n'y a pas une approche qui serait tout d'un coup caractéristique, ou des recettes précises. En tous cas, je ne me pose pas cette question -là.

VI. L’auto-mise en scène : un jeu entre filmeur et filmé

S.M. : En ce qui me concerne, le fait d'avoir travaillé pendant longtemps avec eux et de faire des films ensemble m'a fait évoluer et m'a obligée à aller chercher quelque chose de très authentique en moi, de très clair, et d'être très honnête intellectuellement dans la démarche de création, de façon à leur rendre idéalement les choses limpides. Mais il s'agit d'un travail de "faire ensemble", de création partagée, donc c'est différent.
Je trouve aussi que votre film nous fait partager beaucoup de leur poésie, de leur façon d'être au monde. Il y a de la malice, des mots d'esprit, de l'humour dans le langage, du jeu dans la façon dont ils se mettent en scène, à la fois pour la pièce, mais aussi peut-être pour la caméra. Est-ce quelque chose que vous avez éprouvé au fur et à mesure du tournage ?

N.P. : Bien sûr qu'il y a dans le documentaire une part d'auto-mise en scène. Les personnes qu'on sollicite, quand elles se prêtent au jeu, le font de telle ou telle façon, décident de se montrer d'une manière plutôt qu'une autre, certains jours et d'autres pas, de venir avec leurs chapeaux ou non, etc. Par exemple, je pense que le personnage de Michel, que je questionne et avec qui je converse de temps en temps, m'a dit des choses qui sont clairement destinées aux spectateurs, au-delà même de moi.



Ainsi, je leur tends le micro et la caméra, et ils s'en servent. Je fais une partie du chemin vers eux, et ils en font à leur tour une partie. Il y a donc du jeu avec moi, et quelquefois inconsciemment. Par exemple, l'un des protagonistes du film, Hervé, le jeune garçon qui refuse de jouer dans la pièce pendant longtemps, puis qui décide presque l'avant-veille de tout

d'un coup s'y mettre en réclamant un rôle qui va être spécialement inventé pour lui, a joué à "cache-cache" avec nous pendant tout le tournage. C'est-à-dire qu'il se montrait d'abord un peu en venant vers moi, ayant très vite compris que j'avais envie de le filmer, puis se cachait dès que je tournais la caméra vers lui. Il jouait donc littéralement à "cache-cache" avec nous.

S.M. : Qu'avez-vous donc fait ?

N.P. : Et bien j'ai réussi à filmer tout un tas de petits moments avec lui. Du fait qu'il se montrait un petit peu puis se carapatait, se cachait presque aussitôt dès que je commençais à filmer, il y a donc rarement des séquences en longueur avec lui. Il savait très bien jouer et doser cela.

S.M. : Vous rencontrez donc le fait que tous les fous ne sont pas géniaux.

N.P. : Oui, même si j'en avais déjà conscience. Il ne faut pas croire ou penser que j'ai tout d'un coup eu une révélation. En réalité, je n'ai rien appris, au fond. Sinon des choses sur moi. Mais j'ai rencontré des gens.

VII. Le rôle du geste artistique

S.M. : Oui, d'où mon emploi du mot "rencontrer". Mais pour autant, il y a de la créativité en jeu. C'est aussi ça que vous filmez, un chemin de création, dans lequel ils peuvent tous avoir, résidents comme soignants, des moments de jeu. Par exemple, le personnage du Comte a des moments de jeu d'une grande fluidité, qui s'accompagnent de beaucoup de jubilation, de jouissance à jouer ensemble. Je vois donc un processus de création, de la créativité qui fourmille et qui s'exprime par les matières et par le texte.
Qu'est-ce que vous pouvez ainsi dire de cette créativité et de la manière dont elle circule, dont elle se vit, dont elle s'éprouve par eux au sein de ce processus ? Je pose cette question dans la mesure où ce film me semble être sur le sujet de la naissance de la création et de la créativité, et je pense que c'est effectivement romantique de penser que les fous sont géniaux et sont des artistes...

N.P. : Ce n'est pas exactement ce que je dis. Je ne pense pas que ce soit romantique de croire que les fous sont géniaux. Il y a des gens parmi les patients psychiatriques, les malades, qui sont intelligents, cultivés, et donc quelquefois géniaux. Mais cela ne m'intéresse pas de faire des statistiques, et il s'agit là encore de ne pas tomber dans les généralités.
Quant à la création et la créativité, la question est de se demander pourquoi ces patients seraient moins portés à jouer la comédie que les autres s'ils aiment le théâtre ou s'ils ont envie d'en faire ? Pourquoi seraient-ils moins bons, ou au contraire meilleurs ? Je ne peux rien vous dire à propos de ça, car je me refuse farouchement à répondre à cette question-là dans ces termes-là. Oui, il y a des patients qui sont de très bons musiciens ou de très talentueux dessinateurs, qui sont capables d'apprendre un texte et de le jouer, d'interpréter et de donner la réplique aux autres, tout cela est possible. Cela dépend simplement des moments.

VIII. Les futurs projets

S.M. : Pour terminer, préparez-vous un film qui va sortir prochainement ?

N.P. : Je tourne trois films en ce moment, un triptyque en psychiatrie. Et on y verra aussi des visites à domicile, entre autres choses.

S.M. : Dans quelle ville ?

N.P. : À Paris.

S.M. : Et quel est le sujet ?

N.P. : C'est un peu tôt pour en parler, mais cela se situe dans un secteur psychiatrique parisien.

S.M. : Et ces trois films sortiront-ils en même temps ?

N.P. : Nous n'avons pas encore fait un plan de travail très précis mais probablement à deux ou trois semaines d'intervalle.

S.M. : Et le tournage est-il fini ?

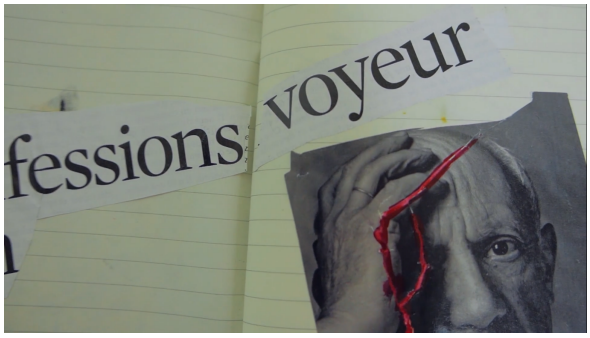
N.P. : Non, je tourne le troisième et je suis en train de monter les deux premiers.

Entretien avec Diane-Sara Bouzgarrou, réalisatrice de *Je ne me souviens de rien* (2017), réalisé le 8 juin 2021.

I. La créativité au coeur de la crise

S. M. : J'avais été vraiment frappée par *Je ne me souviens de rien*, que j'avais vu au moment où vous le présentiez au Festival Cinéma du Réel avec Agnès Brucker. J'avais été frappée par toute la créativité dont tu fais preuve, particulièrement dans la partie où tu es hospitalisée dans la clinique. Je trouve cette créativité phénoménale et multiforme**,** parce qu'elle mêle l'écrit, le visuel, la matière, les objets. Je me souviens notamment de tous les moments où tu filmes ce lit et ce coussin, qui constitue un geste où il y a beaucoup de mise en scène. Est-ce que tu arrives à parler de cette créativité-là, de sa nature, de ce qu'elle a ouvert ou fermé, et de comment elle fonctionne ?

Diane Sara Bouzgarrou : Je pense que je ne m'en rappelle pas totalement, vu que j'étais très médicamentée, mais je me souviens, et on le voit sur les rushs, que résistaient malgré tout le besoin et l'élan de créer avec ce qui restait accessible. J'étais donc dans un état limite et vraiment préoccupant à l'époque, au point de dire que j'étais prête à mourir, mais que je continuerais tout de même à créer malgré cela. Je pense donc que j'avais, plus qu'un besoin ou une envie, le réflexe de survie de continuer à mettre en scène même les plus petites choses, comme par exemple un néon qui devient autre chose, un lit avec sa forme, des objets, etc. Je pense qu'il y avait quelque chose de très minimal, mais avec un regard porté sur le monde qui demeurait malgré tout artistique. J'avais beaucoup de supports, et j'ai notamment rempli des carnets très épais de dessins, de collages et de textes. Il y avait véritablement quelque chose qui débordait de moi et qui résistait, même en étant très assommée par mon traitement.

II. La réparation par le geste artistique

S.M. : Tu parles de survie. Or dans ma thèse, j'ouvre la question de la réparation et de ce qui se répare dans le geste artistique. Je convoque d'ailleurs plusieurs artistes, principalement des plasticiens, qui ont travaillé sur le concept de "l'art-médecine", qui consiste pour les cinéastes à se demander non pas ce qu'est le cinéma mais ce qu'il peut réparer. Réparer qui ? Le spectateur sûrement mais aussi le cinéaste lui-même. Je me questionne aussi sur la possibilité de réparer les personnes que je filme. Y a-t-il donc une réparation à l'œuvre dans ton projet ?

D-S.B. : Je dirais que oui, mais de manière très incontrôlée. J'avais très peur de faire un "film témoignage", qui prend la main du spectateur pour devenir un film thérapeutique. Je n'apprécie pas vraiment ce geste au cinéma car je trouve qu'on le sent lorsque le spectateur est un peu exclu du sujet. J'ai donc beaucoup lutté contre cette idée et j'ai tout fait pour que l'expérience soit avant tout cinématographique, plutôt que de se focaliser sur la compréhension d'une maladie.
Je voulais plutôt faire traverser au spectateur l'expérience de ce qu'avait été la violence de cette crise et je pense que c'est à ce niveau-là que se joue la réparation, car même si j'ai lutté contre cela, cela a malgré tout réparé quelque chose dans la mesure où j'ai réussi à aller au bout de ce que je voulais, c'est-à-dire qu'il ressorte quelque chose de compréhensible de ce que j'avais vécu, qui ne me semblait pas compris avant que je fasse ce film, y compris par moi-même.

S.M. : Oui, les films faits depuis cet endroit-là sont d'ailleurs très rares.

D-S.B. : En plus, j'avais vraiment la chance d'avoir ces rushs bruts qui n'étaient pas des reconstitutions, contrairement à *Lame de fond* où Perrine Michel reconstitue à cause de

l'absence de matière. C'était un peu différent me concernant car la maladie était vraiment à l'œuvre. Je pense donc m'être un peu fait violence en essayant de ne pas avoir trop peur d'avoir honte de ce film, pour au contraire reconquérir à la fois une pudeur et une sorte d'honneur, de dignité, qui avait été totalement absente de cet épisode maniaque, puisque le principe de la manie est de s'exposer et d'être extrêmement extraverti. On se sent donc humilié, d'où le désir de la reconquête de cette pudeur et de cette dignité qui m'avaient manqué à l'époque, et qui fondait ainsi l'enjeu de mon projet.

III. Le risque de l'impudeur

S.M. : Je trouve ce que tu dis très important car je filme de mon côté quatre personnes qui ne sont pas en crise mais qui peuvent y passer quand-même, avec parfois retour à l'hôpital. Je me suis en effet interdit de filmer la crise, même si je filme finalement un peu la sortie de crise tout de même, à savoir le retour à la maison. Mais c'est ainsi la question du tabou qui entre en jeu dans mon film : qu'est-ce qu'on s'autorise à montrer ou à ne pas montrer. Et ce que tu dis est intéressant car tu admets qu'il y a de l'impudeur dans toute la période où tu filmes, et je trouve très beau que la phase de montage ait pour objet de reconquérir cette pudeur et cette dignité.

D-S.B. : Oui, car moi je n'ai trahi qu'au montage, mais je pense que la question se pose pour ce que tu traverses avec les personnes que tu filmes, car il ne faut pas tomber dans l'obscène en filmant des états de crise ou des états limites. Il y a en effet une ligne très fine entre le respect et l'aspect finalement racoleur de ce sujet-là. Les personnes que tu filmes sont atteintes de troubles schizophréniques ?

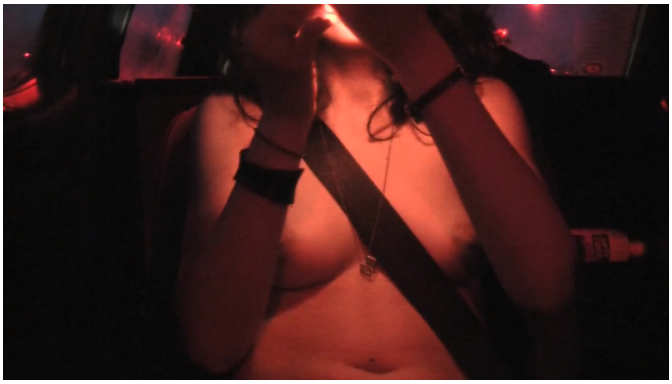
S.M. : Oui, plutôt schizophréniques, mais tout en étant stabilisés depuis des années et en repassant tout de même par l'hôpital quand il y a une crise.

D-S.B. : Ta question fait aussi écho avec le film que je viens de terminer [*The last Hillbilly*, co-réalisé avec Thomas Jenkoe, sorti en 2020] je pense vraiment que c'est une question qui doit être tout le temps présente, mais qui dépend réellement de la relation qu'on arrive à établir avec la personne qu'on filme. J'ai l'espoir de penser que le fait de connaître quelqu'un qui sait et qui respecte ce que l'on fait, peut permettre la mise en danger de son état psychique,

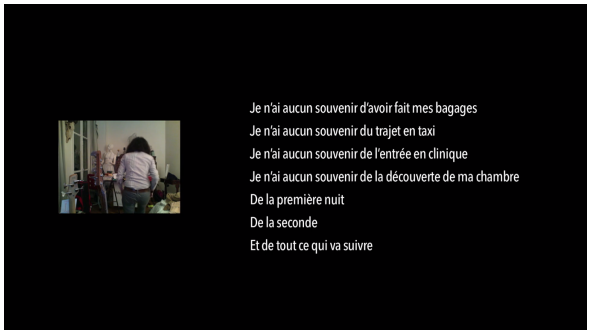
même si cela dépend réellement de l'endroit où on se situe en termes de relation de confiance avec le filmé.
Je pense que le fait d'accéder à une extrême fragilité et de la filmer est faisable, mais qu'il y a toujours derrière la question de la confiance mutuelle qui est en jeu. Et j'imagine qu'il y a plein de personnes qui filment des choses qu'elles ne devraient pas car elles n'ont pas le bon rapport avec les personnages.

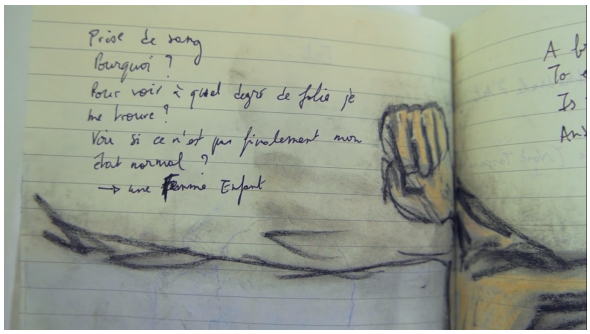
S.M. : En fait, j'ai filmé une sortie de crise, d'hôpital, qu'on a gardée au montage, parce qu'elle me semblait juste.
Est-ce que nous pouvons affiner cette question de la reconquête de ta dignité et de ta pudeur **?** Car cela rejoint ma première question concernant ce que tu as souhaité cacher et montrer lors du montage. Cette pudeur a-t-elle été un guide pour le montage ?

D-S.B. : En fait, parmi les rares choses que nous avons cachées, il y avait une scène d'amour avec mon compagnon de l'époque que nous avions filmée presque toute la nuit, et il était très clair pour Agnès qu'elle ne faisait pas partie du film et qu'elle nous appartenait. Je ne comprenais pas forcément pourquoi à l'époque, car je pensais qu'il y avait peut-être quelque chose de beau dans le fait de la montrer. Puis nous avons finalement réfléchi et nous en sommes arrivées à la décision de ne pas la garder, car nous cherchions avant tout les séquences ou les images avec une réelle "vibration cinéma", c'est-à-dire essayer de trouver des endroits où ressortait véritablement quelque chose de ce magma de rushs très impur et très hétérogène.
Je pense donc que la question de "cacher" s'est effectivement posée. Par exemple, par rapport aux nombreuses scènes de nudité dans le film, une amie est venue durant le montage pour me dire qu'elle était très mal à l'aise vis-à-vis de ça et qu'elle ne comprenait pas pourquoi cela était montré, que c'était personnel. Mais nous nous sommes dit avec Agnès que cela faisait pourtant partie du trouble de s'exhiber de cette manière. La question était donc à chaque fois de savoir si l'on était raccord avec ce qui se joue dans la manie, la dépression. Je pense qu'à l'époque on n'a pas forcément formulé les choses en termes de pudeur. Ni comme je l'exprime maintenant.



En revanche, nous avons beaucoup parlé de l'importance de regarder le film depuis le présent, depuis quelqu'un qui voit son être en ruines et qui essaie d'en faire quelque chose. Je pense donc qu'on était très attentives à la question du spectateur, de trouver un endroit où il se sente à l'aise et de ne pas tomber dans le narcissisme. Le fait de ne pas vouloir faire de voix-off de peur que cela vienne plomber encore plus le film faisait partie de cette volonté de ne pas prendre le spectateur en otage avec des émotions que j'aurais transmises par la voix. Cela faisait donc aussi partie d'une certaine forme de pudeur, ou en tous cas d'une volonté de laisser un peu plus libre le spectateur en lisant à l'intérieur de lui ou elle les textes.
Le choix d'avoir fait un film avec deux temporalités était d'ailleurs fondamental dans ce sens-là car il y avait justement un regard où le fait d'affiner perpétuellement le texte, de montrer les ratures, permettait ainsi de plonger sans filet dans ce projet un peu risqué, et d'avoir en même temps une grande exigence en étant au plus proche de ce sujet. La pudeur a donc pu se reconquérir par ce qui est finalement dit de la personne en train de monter le film. Je peux être quelqu'un d'assez lyrique quand j'écris, et j'ai essayé au contraire d'épurer au maximum pour faire comprendre le gouffre qu'il y avait et la souffrance que ça avait créé.





S.M. : Je comprends donc que tu parviens à gagner cette pudeur par la forme, c'est-à-dire en épurant le texte, en en enlevant une partie. Y en avait-il beaucoup avant que tu le réduises ?

D-S.B. : Ce n'était pas forcément un texte très long, mais par contre, les mots et les phrases employés ont été travaillés de sorte à ce que la pudeur vienne effectivement par la forme, parce que montrer quelqu'un de nu qui s'exhibe peut être très gênant, mais si cela est regardé et monté par quelqu'un qui sait que cette fille le fait dans un état maniaque, il y a forcément un regard complètement différent. L'idée était donc de montrer les choses et d'y donner accès, mais toujours avec ce pas de côté qui fait comprendre que cela n'est pas normal.

Par exemple, il y a eu quelques articles qui ont dit que cette personne était insupportable, agaçante, mais c'est quelque chose que j'accepte car c'est effectivement vrai, mais cela reste un état maladif, qui fait que quand on est maniaque, on parle tout le temps, on est mégalo et narcissique. Il y avait donc également quelque chose d'un engagement de ma personne dans le fait de ne pas cacher des aspects humiliants de la maladie et les moments gênants, car le but était de faire un film assez brut. Nous n'avons donc rien caché, mis à part la scène d'amour que nous n'avons pas montée car je pense qu'elle n'était pas nécessaire.

IV. Les découvertes au montage

S.M. : Et dans l'étape du montage, as-tu découvert des choses dans les images ? Même si j'ai compris que tu avais oublié ce que tu avais filmé, ton regard, du fait du montage, a-t-il reconstruit quelque chose et as-tu vu **des choses nouvelles ?**

D-S.B. : Je n'ai pas tout oublié, mais j'ai effectivement vu de nouvelles choses. Par exemple, quand j'ai découvert la scène où je filme une rose en lui parlant et en lui demandant ce qu'elle regarde, j'ai été très surprise. Et à la fois je trouvais ça beau, car je me disais qu'il en ressortait vraiment quelque chose malgré le fait que j'étais vraiment dans un état particulier. Il y a donc beaucoup de choses que j'ai redécouvertes, et également beaucoup de choses pour lesquelles une vraie gêne était en germe en moi car je me souvenais de bribes de certaines choses pas très glorieuses me concernant.

Après, ce que j'ai beaucoup vu et découvert, ce sont surtout les autres, et leur dévotion, leur malaise, leur présence. Ce fut la réelle découverte, car même en ayant la chance d'avoir des gens autour de moi et en le sachant, voir ce qu'ils avaient enduré est un des aspects

fondamentaux du film, car je pense que ces autres personnages permettent aux spectateurs d'avoir un relais et montrent que l'on n'est jamais engagés seul dans la vie, et qu'une maladie comme celle-là atteint aussi le cercle familial.

Sinon, en termes de rushs, même si j'en ai découvert pas mal, une scène qui m'a décontenancée et que nous n'avons pas réussi à inclure dans le film est celle où j'évoque l'idée d'aller faire une exposition au Musée du Guggenheim et où j'émets plusieurs doutes, notamment concernant le lieu. Cette scène m'a permis de réaliser ce que cette période avait été pour les autres. En fait, j'ai eu beaucoup de nostalgie pour cette période, et quand j'ai commencé à découvrir les rushs, j'étais dans les suites d'une longue dépression qui m'avait un peu rendue apathique. Comme beaucoup de bipolaires, j'avais alors le regret de la manie. En effet, quand tu es dans cet état, tu adores tout et tu vis à cent à l'heure, et comme je n'avais même plus un état normal qui me permettait d'apprécier la vie, j'étais donc dans cet état d'esprit de regret.

Et c'est au moment du dérushage que j'ai réalisé à quel point ce n'était pas du tout une bonne chose. Tu découvres ainsi que tu as fait vivre un enfer aux gens, que tu t'es humiliée, exposée. Même si cela s'est produit par ricochets, car ce n'est pas le but du projet, je pense que cette découverte m'a donc aussi aidée personnellement, m'a permis de faire un deuil et de comprendre qu'être maniaque n'était pas du tout quelque chose d'enviable. Il y a donc à la fois eu cet aspect-là, et l'aspect collectif.

V. Une construction du côté de la narration

S.M. : Dans la dernière phase du montage de mon film, je me suis beaucoup demandé si je devais essayer de montrer ou de raconter, et j'étais souvent prise dans cette contradiction-là. Finalement, le film essaie bien plus de montrer que de raconter. Et je trouve qu'il y a une réelle narration dans ton film, que l'on suppose chronologique et qui nous fait passer par différentes phases. Le fait de faire un film davantage du côté de la narration était-il une volonté, ou cela s'est-il imposé ?

D-S.B. : A l'origine, j'avais envie de faire un film à l'envers car je pensais que cela serait beau de terminer sur les jours heureux qui ne sont pas marqués par la maladie. Puis nous nous sommes par exemple rendu compte que commencer le film par la clinique en donnant au spectateur l'accès à cette partie du film sans tout ce qui précède rendait l'impact beaucoup

moins fort. Ce qui était fort selon moi était de voir cette personne exubérante et pleine de vie devenir une espèce de légume dans un hôpital, et cela s'est imposé assez vite comme une évidence.
J'avais aussi l'éventuelle envie de faire un geste cinématographique maniaque, c'est-à-dire de réaliser un film qui associe, qui passe d'une chose à une autre et qui se serait construit comme une grande plongée dans cet état, mais cela ne fonctionnait pas. Nous nous sommes alors **rendu compte** rapidement que le projet du film était de faire traverser cette expérience-là au spectateur, en conservant les trous noirs, les manques, et qu'un projet narratif qui raconte la chose de A à Z était finalement plus fort.

S.M. : Et pourquoi cette idée de faire un film qui serait fou ou maniaque lui-même ne fonctionnait pas ? Avez-vous fait une tentative dans ce sens pour vous rendre compte que ça ne marchait pas, et si oui, laquelle ?

D-S.B : On a rapidement décidé de ne pas le faire. Je pense que si nous l'avions fait, cela n'aurait pas permis d'avoir le présent du montage. Il y avait une forme de nostalgie ou de complaisance vis-à-vis de cet état, et même si l'idée était excitante, nous serions sûrement restés collés à cette manie. Nous avons fait quelques essais, notamment des raccords entre une bouteille de champagne qui explose et un plan sur la route, et lorsque j'y repense maintenant et que j'en parle, je me demande ce que ça aurait pu donner, mais je pense que le projet serait resté trop à l'image de l'état dans lequel j'étais.

S.M. : Le début du film avec la partie où des images très courtes se succèdent va peut-être tout de même dans ce sens-là ?

D-S.B : Il s’agit de choses que j'ai montées très tôt. Même si j'ai monté le film en 2016, j'avais le projet et le titre en tête bien avant et c’est à cette époque là que j’ai monté la première séquence avec le champagne et le générique. Le fait d'avoir ce début permet certainement d'expliquer pourquoi le film est un peu empreint de cet aspect-là, car je l'ai monté instinctivement.

VI. La collaboration avec Agnès Brückert : un regard tourné sur le présent

S.M. : As-tu donc tenté de commencer le montage seule ?

D-S.B. : Cela m'arrive souvent, mais je pense aussi que je n'étais pas encore trop professionnalisée. J'avais donc le désir de faire le film, mais je ne vais jamais très loin lorsque je travaille toute seule. J'ai donc sans doute envisagé de le faire moi-même, ou avec des amis, mais je pense qu'un cadre et qu'un autre monteur étaient nécessaires.

S.M. : J'imagine que le regard d'Agnès t'a amenée au présent et a été très important.

D-S.B : Oui, son regard a été très important et sa participation très précieuse. Notre première rencontre était très belle, car je pense que c'est quelqu'un qui a réellement compris les troubles psychiatriques et qui m'a dit que les fous étaient au premier plan et se prenaient le monde "en pleine gueule". Nous avons tout construit ensemble et en cela, elle était bien plus que la monteuse, mais véritablement une alliée.

S.M. : Penses-tu que quelque chose de toi s'est construit ?

D-S.B : Oui je pense. Lorsque j'observe l'avant et l'après, il y a une sorte d'évolution de moi, à la fois en tant que cinéaste qu'en tant que personne qui a vécu cela. Je pense que ça m'a fait un bien fou, car j'ai voulu faire un film qui aille au bout de quelque chose, et le fait d'être parvenue à l'achever et à ce que cette expérience puisse être partagée, tout en me permettant en même temps de trouver ma place en tant que cinéaste, m'a permis de franchir **un palier**. D'ailleurs, cela était aussi la fin d'un geste autobiographique qui datait de plusieurs années.
C'est donc un film dont je suis très fière, et avant même de savoir si les gens allaient l'aimer ou pas, j'avais l'impression d'avoir réellement accompli ce que je voulais faire, ce qui était important dans la mesure où j'avais pris beaucoup de risques en m'exposant de cette manière. Je pense que ça m'a donc beaucoup apporté dans la mesure où cela a aussi permis la reconquête de ma créativité en tant que personne, puisque pendant cette dépression qui a tout de même duré plusieurs années, même si ça n'était pas constant, je n'étais plus du tout la même personne, et celle que j'étais avant était totalement effacée. C'est d'ailleurs le premier film que j'ai réussi à faire sans aller en clinique, alors que j'y allais systématiquement lorsque

je faisais des films ou des expos auparavant, ce dont je souffrais beaucoup. Ce film a donc été très réparateur.

VII. Le rapport entre créativité et décompensation

S.M. : Comment cette alternance entre la créativité et la clinique se faisait-elle ? Comment penses-tu le rapport entre la créativité et la décompensation ?

D-S.B. : Par exemple, le court-métrage "La femme enfant", où j'ai le crâne rasé, correspond à une période où j'étais en clinique. Je devais aussi faire une exposition à Marseille qui a finalement été installée par Thomas du fait que j'étais en clinique. Je pense que cela me mettait dans des états de grandes limites, où je travaillais tellement avec l'appréhension d'être mauvaise, que cela m'amenait à tout faire à la dernière minute. Et j'ai finalement réussi à apprendre à créer sans me mettre en danger, bien que cela soit compliqué.
Il y a par exemple des gens qui sont capables de travailler jusqu'à 3 heures du matin quand ils sont inspirés, mais si cela m'arrive à moi, je commence à me méfier. Je pense que la créativité peut amener à des états d'extrême fatigue, avec des montagnes russes qui peuvent tour à tour te faire penser que tu es un génie, ou que tu es une moins-que-rien, ce qui est forcément plus dangereux lorsque tu souffres d'un trouble psychiatrique.

S.M. : Initialement, as-tu fait une formation de cinéaste ?

D-S.B : J'ai fait l'université, à la fac de cinéma de Bordeaux, puis Montréal, puis Paris.

VIII. La prolongation de cette expérience dans les futurs projets

S.M. : J'ai également une autre question sur ce que tu as traversé au moment de faire ce film et sur la façon dont ta création, ta créativité et ton inspiration se mettent en place. Comment ces aspects peuvent-ils continuer dans le film d'après ? Quelque chose de cette expérience, qui a modifié ta façon d'appréhender le réel, se prolonge-t-il ? Comment cette expérience-là est-elle déterminante pour la suite dans la création elle-même ?

D-S.B. : Je sais désormais que faire des films audacieux, qui inventent un langage en termes de forme à partir du réel, c'est ce qui me fait vibrer et ce qui me passionne. Le réel est pour l'instant ma source de travail, qui ne se limite pas à ce que l'on montre de la réalité mais qui est surtout mental, c'est-à-dire le fait d'à la fois pouvoir te parler tout en pensant à ma grand-mère qui est morte ou à n'importe quoi d'autre. J'ai donc commencé un travail, une "œuvre", à travers un premier film qui ouvre sur un corpus qui va s'élargir au fil des années.
Et je pense ne jamais faire de films légers, dans la mesure où ce qui m'intéresse est de voir les tripes sur la table et de donner la violence du réel, des sentiments, de la solitude, et d'essayer d'être au plus près d'un coeur qui bat et qui se bat pour vivre. Et finalement *The Last Hillbilly* est quand-même un film sur un homme dont nous sommes au plus près de l'âme, des ressentis, de ses poèmes et des désespoirs qui le traversent, dans lesquels nous plongeons.
Et cette démarche est déjà présente dans *Je ne me souviens de rien* avec la traversée de l'intime et la volonté d'être au plus proche de quelqu'un. Je n'ai plus forcément envie que ce soit moi, mais je pense que c'est ce qui m'habite, notamment dans *The Last Hillbilly* ou dans les deux films que j'écris actuellement avec deux co-auteurs, dont Thomas, où la même chose subsiste avec d'autres personnes.

S.M. : La même chose, c'est-à-dire cette violence des émotions et du réel ?

D-S.B : Être capable de restituer dans une œuvre le fait de rendre compte de l'expérience humaine, le temps d'un film. C'est quelque chose que je trouve assez passionnant. Ce que j'aime beaucoup, ce sont les fractures, les failles qui s'opèrent à un moment donné chez quelqu'un, le divorce avec le monde ou avec lui-même qui en résulte, ou une sorte d'exil intérieur.
C'est donc ce cinéma- là qui m'intéresse et que je veux faire. Cela ne m'empêche pas d'adorer les comédies, peut-être que j'en ferai une un jour, mais s'approcher d'une fracture intérieure est ce que je trouve le plus beau et ce qui m'attire le plus.

Entretien avec Agnès Bruckert,
monteuse de *Je ne me souviens de rien* (2017)
de Diane-Sara Bouzgarrou,
réalisé le 24 juin 2021.

I. Un refus initial

Agnès Bruckert : C'est son producteur qui m'a parlé du film de Diane**,** non pas Thomas Genkoe, qui est son compagnon, mais un des trois producteurs fondateurs de "Tryptique Films", à savoir Guillaume Massart. C'était pour "me consoler" de ne pas m'avoir prise pour son film, *La Liberté*, contrairement à ce qui était prévu, il m'a parlé de cet autre film qu'il produisait, et ce qu'il m'en a décrit m'a plutôt dissuadée de monter ce film.

S. M. : Pour quelle raison ?

A.B. : Il m'avait décrit le projet en m'expliquant qu'il s'agissait d'une réalisatrice bipolaire puisqu'on ne dit plus maniaco-dépressif, et très mégalomane. Il a décrit le film comme un peu gênant mais formidable. Mais je n'étais pas sûre qu'il ait vu tous les rushs. Il m'a décrit le projet d'une façon qui ne donnait pas du tout envie, en parlant de narcissisme, ou en tous cas d'une forme de dénégation sur tout qui m'avait convaincue de ne pas participer au film.

Et puis j'ai rencontré la réalisatrice, bien que je ne sois pas très disponible, qui m'a dit qu'elle était « de l'autre côté ». Beaucoup de gens lui disent qu'ils sont un peu comme elle, "soupe au lait", ou qu'ils changent souvent d'humeur, et elle me faisait comprendre avec une certaine gravité qu'il ne s'agissait pas de cela. Je savais également de mon côté, pour avoir un peu croisé des personnes comme elle, que ce n'est en effet pas ça, et particulièrement en ce qui concerne la souffrance. De plus, elle a parlé du narcissisme avec une telle absence de narcissisme, sans mégalomanie, sans afféterie, avec une sorte de gravité, qui la rendait très différente de la manière dont on la voit dans le film.

C'est une réalisatrice assez calme, qui n'a pas l'air abattue par les médicaments, certainement à l'image de ce qu'elle devait être avant la crise, c'est-à-dire un petit peu réservée, timide, mais avec une parole affirmée. Et ce qu'elle m'en a dit, c'est-à-dire cette

envie de faire traverser au spectateur un petit bout de cette maladie, m'a finalement convaincue qu'il s'agissait d'un projet magnifique.



II. La justesse du point de vue sur la maladie

S.M. : Cette intention t'a-t-elle fait basculer ?

A.B. : C'est ça. Le fait de parler de sa maladie et d'expliquer qu'il ne s'agit pas de simples sautes d'humeur, comme le pense l'opinion populaire, m'a convaincue. Ensuite, lorsque j'ai vu tous les médicaments qu'elle avalait à l'heure du déjeuner et sa fragilité qui pouvait basculer à tout moment, j'ai compris qu'il fallait que je sois solide.

S.M. : En effet, ce n'est pas du tout la même chose pour les personnes que l'on voit dans *Habités*, qui sont davantage atteintes de schizophrénie...

A.B. : Diane pense que si on ne la voit pas prendre ses médicaments ou qu'on n'a pas vu son film, on peut penser qu'elle n'a pas de symptômes particuliers.

S.M. : C'est surtout qu'elle arrive à trouver sa place socialement, ce qui est une vraie différence. En effet, les quatre personnes que nous voyons dans *Habités* peinent à pousser les portes du monde commun, c'est-à-dire le logement, le travail, la pensée universitaire, aller se baigner à la mer...

A.B. : C'est ce qui est fort dans le film de Diane notamment à travers ce que lui dit le médecin, à propos du fait qu'elle ne pourra pas quitter la maladie et que la maladie ne la quittera pas.

S.M. : Elle ne la quittera peut-être pas, mais cela ne l'empêche pas de vivre dans le monde commun, contrairement aux personnages d'*Habités*, Même si quelques portes s'entrouvrent parfois, comme pour Nicolas qui a recommencé à aller à l'université depuis le film, ils sont tout de même obligés de vivre dans des endroits protégés.

A.B. : On comprend effectivement bien lors de la dernière partie du film qu'il n'est pas question de les laisser livrés à eux-mêmes.

S.M. : De fait, Wilfreed arrive à vivre seul. Il trouve quand même une place en jouant beaucoup de musique et en arrivant ainsi à s'intégrer à une communauté de gens sur le Cours Julien, dans le centre-ville. Ils arrivent donc malgré tout à pousser des portes car le lien social est finalement vital, mais celles-ci sont étroites et peu nombreuses.
Il ne s'agit donc pas des mêmes degrés que Diane, à la fois de maladie, mais aussi de précarité. Même si les deux se rejoignent, ce n'est pas exactement la même chose.

A.B. : Et la schizophrénie n'est pas non plus la même maladie. Je connais des gens avec des statuts sociaux un peu plus privilégiés que celui de tes personnages et qui ne s'en sortent pas spécialement non plus en tant que schizophrènes.

S.M. : Cependant, Diane est fille de psychiatres, et on voit bien dans le film que ses parents veillent au traitement.

A.B. : Oui, et elle a aussi un compagnon qui ne l'a pas lâchée. Quand on a présenté le film au "Réel", un monsieur s'est levé du fond de la salle et a tenu à féliciter son compagnon, en racontant qu'il avait une amie qui s'était suicidée et qu'il n'était pas parvenu à sauver. C'était un moment très fort, dans la mesure où ça se termine souvent comme ça.



III. Les divergences de perception et la réparation

S.M. : Comment s'est déroulé le montage ?

A.B. Même si tout s'est bien passé au dérushage, qui était l'étape la plus simple, le commencement du montage était plus compliqué dans la mesure où il fallait beaucoup produire. Ainsi, si pendant une journée, voire même une heure, je n'avançais pas ou je n'avais pas beaucoup d'idées, je sentais que son angoisse montait et que l'ambiance dans la salle devenait électrique. Je suis quelqu'un qui peut parfois être un peu "lente au démarrage" le matin, ou qui peut stagner dans l'avancement, ce qui était insupportable pour elle. Néanmoins, je n'ai jamais senti que ça risquait de mal tourner. Je pense que la présence de son compagnon facilitait, et même s'ils devaient en parler entre eux le soir, Thomas était extrêmement respectueux de ce qui se faisait.

Je sais que quand il est venu à la deuxième projection, il y a quand-même eu un moment où leurs points de vue ont divergé. Je ne sais pas ce qu'il en reste dans le film, mais' à un moment donné, elle évoque,une escapade dans un hôtel à Paris le jour de l'an qu'elle décrit comme un souvenir extraordinaire et grandiose, et elle s'est rendue compte à la projection qu'il s'agissait pour lui d'un souvenir de cauchemar, car cela s'est produit au pic de la crise.



S.M. : Diane m'a expliqué à quel point faire le film avec toi lui avait permis de prendre du recul et de mettre un terme à la nostalgie.

A.B. : Elle ne me l'a pas dit.

S.M. : Car la réparation est tout de même l'un des thèmes du film**,** réparation à la fois chez le cinéaste, chez le personnage et chez le spectateur, et comment celle-ci résonne à ces trois endroits. Diane dit que cela lui a enfin permis de tordre le cou à la nostalgie, qu'elle a longtemps eu vis-à-vis de cette crise si créative, désirante et intense. Faire ce film lui a fait prendre conscience que cette crise n'était finalement pas si bénéfique que ça pour elle.

A.B. : On a parlé plusieurs fois de ça mais elle ne me l'avait pas formulé ainsi. Je pense qu'elle **ne** s'est vraiment rendue compte qu'elle avait franchi ce pas **qu'ap**rès avoir fini le film, qui a d'ailleurs été très bien reçu.

IV. Les tabous et la dimension éthique

S.M. : Oui, et cela répare aussi. Concernant les tabous, je m'étais donné comme règle de ne jamais filmer la crise dans mon film. A part le moment où Wilfreed est sorti de l'hôpital et raconte comment il y est entré, ce qui constitue ainsi un récit de la crise, les quatre protagonistes sont le reste du temps stabilisés.

Comme je l'ai demandé à Diane, je te demande également s'il y a des règles, une ligne, une éthique que vous vous êtes données, ou qui ont émergé de façon empirique au fur et à mesure du dérushage et du montage, qui vous ont ainsi servi de gouvernail ?

A.B. : On peut dire ça. Par exemple, j'avais entendu un homme qui parlait de la nostalgie dans une émission de radio , expliquant que lorsque l'on souffre de cette maladie l'on vit toute sa vie avec le regret, la peur, mais aussi l'envie d'avoir à nouveau une crise En écoutant cela, je me suis dit qu'il ne fallait pas que le spectateur perçoive cette maladie comme une bonne chose si on veut lui faire traverser la souffrance. Ce serait comme susciter son désir de prendre 12 lignes de cocaïne.

Il ne fallait donc pas trop le faire rire, ce qui nous a poussés à retirer des scènes comiques, qui étaient assez drôles, vu que parfois elle avait eu des lubies vraiment extraordinaires, comme, entre autres, l'idée de faire une très grande expo parce qu'elle connaissait quelqu'un à New York.

Entretien avec Joris Lachaise,
réalisateur de *Ce qu'il reste de la folie* (2014),
réalisé le 22 septembre 2023.

I. Les origines du projet

S.M. : Dans quel contexte es-tu parti au Sénégal ?

J. L. : Ce qui me semble important d'emblée est de savoir avec quelles questions en tête tu arrives là-bas, quel est le "projet" que tu vas proposer aux gens que tu vas filmer. C'est quelque chose qui s'élabore de manière collaborative, avec des propositions d'idées, sachant que j'aime pour ma part être transparent sur le désir qui m'anime. J'étais parti au Mali avec une chorégraphe du nom de Barbara Saro durant le cinquantenaire de l'indépendance, où j'ai réalisé un film intitulé "Convention : Mur noir / Trous blancs" qui venait déjà interroger ces formes questionnant la façon dont les corps sont conditionnés et pris dans des conventions culturellement et socialement. Je l'ai raconté plusieurs fois, mais il se trouve que dans la rue où j'habitais se trouvait un dispensaire pour malades mentaux, ce qui a suscité chez moi un télescopage dans la mesure où en lisant Fanon, qui était le chantre de l'anticolonialisme tout en ayant travaillé à l'Hôpital de Blida en Algérie, j'ai découvert ses propos défendant l'idée selon laquelle ce lieu représentait pour lui un laboratoire politique, puisqu'il y accueillait à la fois des civils et des gens du FLN. Cela impliquait ainsi pour lui des interrogations concernant le rapport entre aliénation mentale et coloniale et la façon dont l'institution asilaire pouvait être considérée comme un endroit de double-peine.
J'ai donc commencé à m'interroger sur ce sujet, car je me disais que la psychiatrie était au fond une discipline occidentale avec une nosographie et une manière de créer des catégories très spécifiques, notamment avec des tableaux cliniques. Il y a donc nécessairement une histoire liée à la colonisation qui entre en jeu lorsque l'Hôpital du Point G est inauguré à Bamako, ce qui me pousse ainsi à m'interroger sur ce qu'il en reste 50 ans après l'indépendance. Par expérience, je vois bien l'endroit où les rencontres peuvent entrer en contradiction avec un imaginaire, notamment sur le plan anthropologique et culturel. Puis en commençant à faire mes recherches, je découvre l'initiation de l'hôpital Fann de Dakar par le

neuropsychiatre français Henri Collomb, le bien-nommé, qui commence à développer le premier département de psychiatrie en 1958 au sein du centre Hospitalier. Ce dernier s'est alors retrouvé confronté à des patients qui étaient possédés par des esprits ancestraux. Finissant par admettre qu'il ne s'agissait pas de signes ou de symptômes d'une pathologie mentale, il a alors demandé à qui il devait en référer pour dialoguer et traiter ces questions d'esprits.

Ce patient étant sévère celui-ci pratique des N'doëp. Collomb est donc renvoyé vers ce célèbre officiant de N'doëp, qui s'appelait Daouda Seck, qu'il convoque. Celui-ci lui explique alors qu'il faut qu'il fasse un rituel de 8 jours nécessitant notamment la création d'un autel, ce à quoi Collomb répond favorablement en indiquant que l'hôpital financera cette opération. Cette histoire est d'ailleurs racontée dans le film, durant le passage de la réunion entre les tradipracticiens et les psychiatres. En effet, nous y découvrons le fait que, lorsqu'Henri Collomb est parti dans les années 80 avec tous ses coopérants français, ce sont ensuite des sénégalais qui ont pris le relais, et pas seulement, puisque le principal médecin du film est burkinabé et chrétien dans un pays majoritairement musulman. Il ne parlait d'ailleurs pas très bien wolof et avait tout le temps quelqu'un pour l'aider à comprendre.

II. L'héritage d'Henri Collomb et son ambivalence

S.M. : Ce sont donc des médecins africains qui gardent cet héritage-là. Qu'en font-ils ?

J.L. : J'arrive justement à ce moment-là, en 2011. Juste avant, en 2010, a lieu une grande réunion sur la santé mentale à Dakar, alors que ce sujet, comme dans tous les pays, est généralement laissé de côté lorsque des réformes sur la santé sont envisagées. L'hôpital de Thiaroye, qui avait été créé en 1961 juste après l'indépendance sur un mode vraiment asilaire, avec une nouvelle administration sénégalaise qui amplifiait les stigmatisations coloniales françaises, correspondait au moment où un afflux de population arrivait sur le plateau Dakarois et où les centres-villes étaient débarrassés et désengorgés pour les rendre plus présentables, avec l'emploi de termes épouvantables comme "encombrements humains", etc. Tous les enfants mendiants talibés et les fous errants étaient donc internés à l'hôpital de Thiaroye, ce qui a duré pendant très longtemps, presque jusqu'au début des années 2000.

Pour ma part, j'arrive donc en 2011 dans un hôpital où des réflexions et réaménagements ont été faits. C'est d'ailleurs aussi ce que je filme, à savoir le fait d'essayer de montrer non pas les

contradictions, mais les ambivalences, puisqu'il s'agit à la fois d'un endroit qui porte encore des pratiques du 19ème, ce qui constitue d'ailleurs un parti-pris assez violent du début du film mais que j'assume, mais également d'un endroit où on découvre au fur et à mesure que les gens parlent et dialoguent, ce qui en fait un lieu beaucoup plus complexe que ce que l'on pourrait penser. Il s'agit d'un lieu à la fois fermé et ouvert, où l'on trouve des potagers, des jeunes filles d'une école qui traversent l'hôpital pour rentrer chez elles, d'anciens patients qui sont toujours là. Il y a de fait beaucoup d'humanité et de solidarité.

A l'époque, Henri Collomb a en effet commencé à développer une approche transdisciplinaire et révolutionnaire, qui marquait la venue de psychanalystes, d'anthropologues, de tradipraticiens avec à la fois des approches animistes mais aussi musulmanes. Quand j'arrive donc ici 50 ans après, toutes les choses qui ont été mises en place permettent une sorte de médiation, comme par exemple un lit dans chaque cellule pour un accompagnant, c'est-à-dire un membre de la famille qui permet de faire le lien entre le milieu social, familial et l'hôpital moderne qui peut être intimidant. Une pratique a également été développée, à savoir le "pëenc", basée sur le modèle de l'arbre à palabres, qui consiste à faire venir le patient une ou deux fois par semaine pour tout mettre à plat et discuter sur un plan horizontal avec tous les personnels soignants, les accompagnants, la famille et les médecins sans blouses, qui suppriment donc le rapport de condescendance et de hiérarchie. Cette pratique constitue ainsi tous les prémices de la psychothérapie institutionnelle, Henri Collomb étant donc en cela le contemporain de Fanon. Ils se sont d'ailleurs paraît-il déjà rencontrés lors d'une conférence.

Toutes ces pratiques mises en place par Henri Collomb sont encore là aujourd'hui mais ne sont plus vraiment les mêmes dans la mesure où la société a changé, où les gens n'ont plus forcément le temps d'aller accompagner un membre de leur famille du fait de la mondialisation, de l'urbanisation, et où les rapports ne sont plus les mêmes que dans les années 60-70. Nous voyons donc dans mon film que les accompagnants ne sont plus forcément des membres de la famille, mais des gens que l'on appelle des "mercenaires", ce qui montre le recours à l'emploi d'un vocabulaire assez cru, brut, violent, mais qui en même temps s'intègre dans cette vie. On voit par exemple l'un d'entre eux dans le film accompagner un patient dans une cellule pour faire une injection, ce que je trouvais hyper violent, avant de me rendre compte en discutant que de réels rapports d'amitié et d'amour se créent entre eux. C'est la famille qui les paie et qui se cotise aussi parfois pour soulager l'hôpital. Quand j'arrive donc là-bas, je me présente en interrogeant le spectre d'Henri Collomb, et j'ai vraiment été étonné et surpris par le fait qu'eux-mêmes étaient complètement surexcités par cette idée. En effet, le départ d'Henri Collomb a entraîné un retour à une réelle orthodoxie psychiatrique.

S.M. : De quelle orthodoxie s'agit-il ?

J.L. : Aujourd'hui, c'est officiellement le DSM-5, la sismothérapie ou électrochocs, et le rejet de toutes les approches traditionnelles. Sauf que c'est là qu'est toute l'ambivalence, car lorsque les médecins discutent avec les tradipraticiens dans mon film, on voit qu'ils n'arrêtent pas de les railler et d'essayer de les mettre en défaut, alors qu'au fond, j'ai compris en discutant avec eux qu'ils pouvaient être plus tendres. C'est notamment le cas pour celui qui anime le débat, qui est mort depuis, qui adoptait à la fois une posture très rationaliste dans le sens occidental tout en se montrant parfois plus tolérant.
Et c'est justement ce que je trouve intéressant, à savoir qu'il n'y ait pas de concurrence entre le fait d'amener ses proches à l'hôpital psychiatrique et d'aller en même temps chez le marabout ou autres pratiques qui varient selon le pays et la religion auxquels elles appartiennent. L'une d'entre elle repose par exemple sur une cotisation de tout le village pour financer les animaux à sacrifier, et l'idée de cette approche-là est énoncée par une des personnes du film qui dit que la folie n'existe pas. En effet, cette folie-là résulte du nom que l'occident a donné, mais elle n'existe pas dans la mesure où le désordre psychique d'un membre de la famille est toujours un symptôme du groupe, et doit donc être traité collectivement. Si un problème naît, cela vient ainsi du fait que quelque chose a été rompu dans le lignage et qu'un esprit en a donc profité pour venir prendre possession d'un corps. C'est donc quelque chose qui doit se gérer au sein du groupe, mais également dans l'hôpital, où la dimension traditionnelle est donc officiellement rejetée, mais de fait, se négocie tout de même.

III. Les différentes formes de discours

S.M. : Les psychiatres la négocient-ils donc à l'intérieur de leurs propres pratiques ?

J.L. : C'est justement là l'intérêt pour moi de faire un film, à savoir montrer les différentes formes de discours qui en résultent. Par exemple, le docteur Sarah tient une certaine forme de discours quand il est parmi ses pairs face aux tradipraticiens **et** en tient une autre lorsqu'il est en face-à-face avec le patient dans l'intimité d'un cabinet, et encore une autre quand il va parler avec Khady, qui a d'ailleurs elle aussi une importance capitale.

En effet, lorsque j'arrive à Dakar pour poser mes questions, tout le monde commence à me rediriger vers différents spécialistes, journalistes, anciens patients d'Henri Collomb, etc. Je me suis donc retrouvé au milieu de tout un cercle d'artistes, d'intellectuels, de scientifiques, de journalistes eux aussi obsédés par ces questions-là et par le fait qu'elles ne soient pas résolues Parmi eux, c'est notamment le cas de Khady Sylla, à savoir une écrivaine et cinéaste qui a elle-même une histoire extraordinaire. C'était en effet une étudiante brillante qui a obtenu son bac avec les honneurs, ce qui lui a valu de se voir attribuer une médaille et d'avoir le privilège d'aller étudier à Louis Legrand à Paris. Elle y a donc fait les classes prépa et a tout explosé, se révélant même plus brillante que ses camarades avec des connaissances allant de Nietzsche à Spinoza.
Et ce que je raconte aussi à travers ça, c'est l'histoire du très célèbre conte philosophique platonicien écrit par Cheikh Hamidou Kane servant de référence d'étude dans les écoles, qui se centre sur un jeune Diallobé envoyé à Paris par son père pour étudier la philosophie, et qui revient en disant : "Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct face à un Occident distinct. Il n'y a pas une tête lucide entre les deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux". Et c'est vraiment cette histoire que raconte le film, c'est-à-dire l'idée qu'il faudrait pouvoir être les deux mais que Khady ne parvient pas à le faire à son retour, tout comme le personnage du roman.

S.M. : Ce qui est intéressant, c'est qu'elle ne décompense pas à Paris, mais au retour.

J.L. : Oui, c'est ce qui est fou. Elle se souvient notamment d'une amnésie et en parle dans le film au docteur en disant que ça fait dix-huit ans qu'ils « sont ensemble » et il ne lui a jamais dit ce qu'elle avait, et celui-ci, du fait de ma présence, finit par lui dire qu'il ne se souvient pas du fait qu'elle ait eu une amnésie, ce qui crée une histoire de confusion assez géniale dans les souvenirs de chacun. Et je pense que c'est ce genre d'événements qui va permettre de déterminer ce que l'on peut montrer et ce que l'on ne peut pas montrer, et comment tu vas assumer pendant ton film de montrer une scène qui va peut-être à un moment donné, être au désavantage de la personne que tu filmes, mais qui va en même temps se rééquilibrer compte tenu du discours global du film.
Cependant, il est tout de même important pour moi que les gens me fassent réellement confiance et que cela se fasse dans l'intelligence, la sensibilité et le respect, pour les patients comme les soignants.



IV. La dimension éthique : montrer ou ne pas montrer ?

S.M. : Peux-tu préciser ce qui te guide dans ce qui t'autorise à montrer ou ne pas montrer ? Je sais que c'est une question de montage, mais aussi de tournage et de ce que l'on a le courage de filmer. Parviens-tu donc à préciser ce par quoi tu **es** animé et ce qui te guide pour t'autoriser à filmer telle ou telle chose ?

J.L. : Oui, je pense. Dans tout ce que je t'explique, il y a quelque chose de très théorique et qui concerne tout ce que j'ai en tête lorsque j'élabore mon film. Cela m'aide beaucoup, mais j'essaie de ne pas le convoquer lorsque je filme afin de me concentrer sur le moment présent. Par contre, je pense qu'il y a des choses, des réflexes conditionnés par ma préparation, que je vais ensuite retrouver au montage. Durant cette étape, je vais en effet essayer de retrouver ce qui est en jeu au sein de la spontanéité de mes prises de vues.
C'est notamment le cas pour ce film-là, et que je regrette d'ailleurs de ne pas avoir pu faire pour mon dernier film tourné en Colombie, c'est-à-dire le fait que quelque chose se soit réellement passé dans toutes les séquences que j'ai filmées et que chacune d'entre elles pourrait être un plan séquence. J'ai cependant été contraint à en couper des parties pour des questions de durée, mais ce sont idéalement des plans-séquences.



V. Le plan-séquence et l'intentionnalité des personnes filmées

S.M. : Et le plan-séquence te protège ?

J.L. : C'est pas qu'il me protège, c'est qu'il raconte quelque chose et permet l'élaboration d'une grammaire du film et des plans, qui fait que je n'ai ensuite plus qu'à choisir ces plans-séquences en fonction de ce qui se passe entre le moment où je commence à filmer et où j'arrête. Je me demande ainsi toujours dans quelle mesure un segment entre deux points de l'espace crée un parcours dans lequel je suis en interaction avec ceux que je filme pour permettre de diverger, déplacer, bifurquer ma trajectoire, qui concerne à la fois l'intention que j'ai au moment où je déclenche la caméra et ce vers quoi celle-ci tend progressivement au fur et à mesure du déroulement de l'entretien, d'où l'idée du plan-séquence. Cela concerne donc la question de la temporalité.
Par exemple, lorsque je déclenche la caméra dans le jardin, nous voyons Khady arriver du fond de la cour en larmes, que je décide alors de suivre. Lorsqu'elle s'assoit, Jo Akam arrive, lui propose un café puis le reprend, créant ainsi une sorte de jeu de pantomime qui se met en place entre eux.

S.M. : Peut-être qu'ils le font pour toi.

J.L. : Sans doute, mais je ne pense pas du tout que cela soit un problème. Je pense même qu'ils le feraient sans moi de toute façon.

S.M. : Je trouve justement que cette question de savoir s'ils le feraient sans nous, qui est celle du cinéma-direct, n'a jamais vraiment de réponses. On ne saura finalement jamais ce qui ce serait passé sans notre présence.

J.L. : Je pense que le fait que je sois là déclenche tout de même quelque chose.

S.M. : Moi c'est ce que je pense de la fameuse scène que je trouve sublime où il y a d'abord un homme avec un chapeau qui vient te voir, puis ensuite un autre qui vient t'apostropher face caméra pour te parler des blancs et de l'Europe, avant que le premier homme avec le chapeau ne vienne reprendre sa place. Et en la regardant plusieurs fois, je me dis qu'il s'agit réellement d'une succession de performances faites pour toi, qu'ils viennent t'offrir et t'adresser, tout en comptant en même temps sur toi pour rebondir dessus. Et je pense également que malgré le fait que leur état de conscience semble altéré, pour le dire techniquement, ce qu'ils font est tout de même sciemment adressé. Comment parviens-tu donc à accueillir ça ?

J.L. : En fait, je passe beaucoup de temps dans cet hôpital à discuter avec les gens, la caméra au poing, mais souvent sans rien filmer, au point que je n'ai finalement que très peu de rushs pour le film. Ma caméra étant avec moi, ils la voient très clairement et c'est finalement souvent eux qui me poussent à filmer.
Par exemple, la scène des évangélistes complotistes, avec l'arrivée de ces quatre "cavaliers de l'apocalypse" et leurs couleurs "United Colors of Benetton", a eu lieu un dimanche à l'hôpital, où nous passions notre temps à discuter avec Khady, le jeune homme qui allait se faire exorciser, et son père. Le père du jeune homme a alors saisi l'occasion pour me dire de filmer, avec un air goguenard et une forme d'ironie assez géniale. Lorsque je filme cette scène dans cette pièce exiguë avec ces quatre mecs et le père qui sont là, j'ai donc très peu de place et j'assiste à une montée en puissance, une sorte d'apnée, du fait de la chaleur et de mon épuisement.

VI. Le rôle de la caméra

S.M. : Montée à laquelle participe la caméra.

J.L. : A un moment donné, je suis en transe et je filme la scène en étant totalement dépassé par ce qui se produit sous mes yeux. C'est finalement au montage que je vais me rendre compte de l'ampleur de ce passage, et que je vais notamment redécouvrir une contre-plongée que j'avais faite sur lui en position christique avant même qu'il ne commence à parler de la Bible. Il y a donc pour moi une sorte de magie à ces moments-là, qui fait que je me retrouve à la fois dans un lâcher-prise et une maîtrise.



S.M. : La caméra fait aussi le boulot dans la mesure où elle doit tout le temps faire le point du fait de ses ces va-et-vient, ce qui implique aussi que tu sois toujours présent ?

J.L : Oui, je suis toujours très présent et presque collé aux gens. C'est d'ailleurs un aspect qui renvoie à nouveau à la dimension éthique et à la distance critique, auxquelles j'ai beaucoup réfléchi.
Cela implique donc un rapport au corps. Je pose d'emblée le fait de pouvoir m'approcher et m'écarter pour ainsi être dans une sorte de danse, ce que je trouve beaucoup plus intéressant. C'est aussi pour ça qu'on a parfois l'impression que la caméra est oubliée, car celle-ci joue en fait dans la chorégraphie et entre ainsi dans une dimension de "danse-contact". Je commence alors à me dire que je suis à la fois ultra-présent du fait de ma proximité, et en même temps oublié du fait d'être dans le contact et d'ainsi dépasser la sphère d'intimité.



S.M. : Et dans la fameuse scène dont je t'ai parlé, te déplaces-tu ou restes-tu fixe ?

J.L. : Je pivote sur moi-même. En fait, je parle de ça dans plusieurs interviews car il s'agit d'une scène vraiment importante pour moi. L'homme commence effectivement à me dire qu'il souhaite me parler, ce à quoi je réponds favorablement en lui offrant donc une tribune. Il se passe alors quelque chose, que je ne comprends évidemment pas tout de suite et dont je prendrai conscience au montage, à savoir le fait qu'il ne s'adresse en réalité pas à moi. En parlant, avec une sorte de réflexivité, d'un caméraman blanc qui est au courant de sa folie, il s'adresse en fait à nous, au monde. Ce qu'il dit est bien sûr captivant car une sorte de lucidité géo-politique et poétique en ressort.
Je le suis donc de façon très dynamique, jusqu'à prendre conscience du fait que je suis pris dans la fascination de ce corps, de ce mouvement, de cette logorrhée, que ce que je fais est totalement dissymétrique et que je suis finalement en train de l'épingler comme un papillon. A un moment donné, je tente alors quelque chose tout en étant pris par le doute, l'hésitation entre : soit suivre cette idée, soit de rester focalisé sur mon intention initiale et d'ainsi laisser partir la chose. Je décide finalement de rester fixé contre le mur du fond du couloir où il est marqué "Division 2", et où une magie du rythme se produit simultanément, dans la mesure où l'homme n'est plus dans le cadre et où je laisse tourner la caméra, jusqu'à ce qu'il revienne pour reprendre possession du cadre. Une inversion de la polarité se produit alors selon moi à cet endroit-là, car l'homme était au départ le centre de gravité et moi le satellite, tandis que c'est désormais lui qui me fixe. Puis l'homme qui se prend pour un scout arrive et lui fait ainsi dire sur le moment qu'il a gâché toute la scène que je filmais, ce qui raconte donc le contrat tacite qu'il y avait entre nous.



S.M. : Ayant beaucoup filmé en psychiatrie, il paraît évident qu'il veut te donner quelque chose, qui va effectivement même au-delà de toi et qui s'adresse aux blancs, ce dont il est très conscient.

J.L. : Après, cette question ne se pose pas simplement avec des patients en psychiatrie.
En effet, lorsque j'ai filmé mon premier projet dans un bazar chinois, dans le cadre de ma formation à Montreuil, un homme qui venait dans ce bazar depuis 15 ans s'est mis à déclarer sa flamme à la propriétaire, durant un moment où je m'entretenais avec elle, avec ma caméra. Ma présence déclenche donc quelque chose chez lui, et c'est parce que je suis là qu'il prend la décision de faire cet aveu.
C'est pour ça que dans la scène que je décris avec Jo Akam qui fait sa chorégraphie et Khady qui revient en larmes, il se trouve que le moment où je décide de m'approcher coïncide avec celui où ils décident de se lever, et suscite à un moment donné mon émotion à un point tel qu'il n'y a plus le point à la caméra et que je ne regarde plus l'écran. Il sèche alors ses larmes, et je découvre au montage que la musique de sa petite radio était tout le temps là, et qu'il fait alors un geste pour l'éteindre, ce qui crée ainsi une sorte de rapprochement de cette musique comme si tout cela avait été écrit.

S.M. : C'est la beauté de l'instant. Tu n'as donc plus l'œil dans le viseur à ce moment-là. Est-ce rarement le cas, ou est-ce que tu as l'habitude de l'avoir mais tu ne l'as pas eu dans ce cas spécifique ?

J.L. : Souvent, je ne l'ai pas. Je vérifie mon cadre et le point en collant la caméra à ma tempe, et je regarde au-dessus.

VII. Le retour en France, les questionnements et la réception critique

S.M. : Cela change tout. Denis Gheerbrant fait l'inverse.

J.L. : La question est donc de savoir comment et quand je reviens en France avec cette très belle matière, magnifique et émouvante. Je me dis que j'ai une bombe entre les mains et me demande ainsi ce que je vais pouvoir en faire, tout en questionnant mon droit et ma légitimité à en faire un film, surtout en tant qu'occidental, auquel on peut également ajouter la question de la psychiatrie.

S.M. : La question renvoie à une approche très politique de la santé mentale.

J.L. : Oui, et je pense surtout que c'est ce qui fait la différence et qui fait que je n'ai jamais eu de problèmes ou de critiques concernant le plan éthique.

S.M. : Et selon toi, pourquoi n'as-tu jamais eu de problèmes de critiques éthiques ?

J.L. : On me dit qu'il y a une approche sensible et empathique. Je pense qu'il y a des scènes qui vont effectivement dans ce sens. Par exemple, il y a un moment avec un patient qui bave, où il est très clairement visible que je ne souhaite d'abord pas le filmer puisque seules ses jambes sont montrées. Il s'approche ensuite de moi et je décide de finalement lever la caméra, permettant de le voir traverser le champ. Et je me dis que ce passage raconte aussi cette hésitation et fait écho à la question de la pudeur. Il me semble que ces choses-là se sentent, qu'il s'agisse du respect, de l'amour, de la pudeur, etc.

VIII. Le lien créé avec les personnes filmées : éviter la trahison

S.M. : Et qu'est-ce qui fait que tu parviens à être au bon endroit ?

J.L. : Par exemple, j'étais en Colombie avec Julia Rostagni pour mon dernier film, et je pense que je n'aurais pas pu le faire avec beaucoup d'autres personnes qu'elle. Aujourd'hui encore, on est toujours en relation avec les gens et je sais que dans ce qu'on m'a appris sur le

documentaire à mes débuts, nous sommes supposés ne pas du tout rentrer dans une relation humaine avec nos sujets. Mais c'est quelque chose dont je suis incapable, car ce sont des gens qui représentent des moments de ma vie et qui restent donc des amis, même si ça paraît un peu con dit comme ça.

S.M. : Parce que c'est aussi des personnes filmées, et que ce ne sont par conséquent pas des amis du fait que **l'on a** un pouvoir sur eux, même s'ils peuvent le devenir du fait que l'on passe effectivement un vrai moment avec eux. Mais on ne peut rien changer au fait qu'il y ait une dissymétrie. Alors on peut certes prendre et donner, mais comment te sors-tu de cette question ?

J.L. : Cela vient surtout du fait que les gens décident à un moment donné de t'accorder leur confiance. Dans ce film que j'ai fait en Colombie, les gens livrent réellement leur intimité, et le font donc en ayant confiance dans le fait que j'intègre tout cela de la bonne manière, sans être "dans le striptease", en quelque sorte.

IX. La post-production : les difficultés du montage

S.M. : Et te souviens-tu des principaux problèmes que tu as rencontrés dans ce montage-là ?

J.L. : J'ai l'impression de ne pas en avoir eu tellement. Il y a tout de même des scènes que je n'étais pas sûr de garder, car elles étaient non seulement très laides sur le plan esthétique, mais que je ne savais également pas quelle place j'allais leur donner au sein du film. Cela dépendait du rapport d'équilibre avec les autres. Je pense notamment à la scène d'ouverture, avec le garçon en fauteuil qui se fait couper les cheveux. En effet, cette scène apparaît vraiment raccourcie dans le film alors qu'il s'agit à l'origine d'un plan-séquence de 20 minutes qui pourrait vraiment être un film en lui-même, notamment avec ces murs blancs et cette vitre juste derrière qui écrase toute la lumière. Je me dis que je voulais commencer par ça, pour m'en servir de base et ensuite tout déconstruire et interroger la nature du lieu, de ses pratiques, de sa profondeur historique, de la place accordée à la parole des patients au sein de cet espace-là, qui est à la fois un espace de soin et de répression. A travers cela, je traite ainsi des questions séculaires de la psychiatrie qui sont par exemple posées chez Mannoni, et qui étaient toutes déjà là. C'est d'ailleurs la contradiction à laquelle se retrouve confronté le

médecin psychiatre dans l'hôpital, qui se trouve à la fois être un gardien de cellule, et un homme qui est là pour soigner.

X. La dramaturgie

S.M. : Bien que tu n'aies donc pas eu de difficultés particulières sur le montage, le mot "dramaturgie" te parle-t-il ?

J.L. : La dramaturgie s'est également imposée de manière instinctive, comme par exemple lorsque je me jette par terre pour faire une contre-plongée. Il s'agit d'un récit qui déconcerte aussi pas mal les gens lorsqu'ils me voient tourner. Je me souviens d'une projection en plein air à Saint-Louis, au Sénégal, avec beaucoup de spectateurs, qui reconnaissaient notamment des gens de leur famille à l'écran, où plusieurs mères m'ont remercié d'avoir fait ce film du fait qu'elles avaient tous quelqu'un de leur famille qui était comme ça, et disaient avec tendresse qu'elles n'avaient jamais vu ce sujet filmé d'une telle manière. Quelqu'un a même dit qu'il s'agissait d'un film sur les fous filmé par un fou.
Et c'est vrai que c'est un sujet qui me passionne. L'année dernière, je suis encore allé filmer pendant 15 jours dans le village de Ngor à Dakar, dans la vie des gens qui se jetaient possédés. Et lorsque je suis confronté à ça, je n'arrive pas à me dire que je vais rester à distance dans un cadre fixe qui respecte les codes, car je trouve que c'est malhonnête. Je pense que leur honnêteté est de s'impliquer dans le projet, que cela faisait partie du rituel, et qu'il était donc cohérent que j'aille jusqu'à me rouler dans la terre et que je m'oublie totalement.

S.M. : Cette dramaturgie se construit-elle donc davantage par l'image et le cadre que par le montage ?

J.L. : Par le mouvement. J'ai par exemple beaucoup de retours, même sur mon dernier film, sur la photo, alors que je n'ai personnellement jamais osé toucher mes images du fait que je les trouvais merdiques, à tel point que j'avais presque l'impression de ne justement pas avoir réussi à trouver ce mouvement et sa justesse. Et lorsque je le trouve, cela passe par le rapport entre un point A et un point B, par le lien qui se fait entre les choses par la caméra dans le plan-séquence, la connexion et la déconnexion entre différents éléments. C'est également le cas lorsque des connexions s'imposent malgré moi, et pas seulement malgré moi. En effet, il y

a donc forcément un jeu de rapport de force qui s'opère et que je souhaite assumer, et où toute la question est de savoir à quel moment tu cèdes, et acceptes de lâcher ce rapport pour te vulnérabiliser et ainsi laisser davantage de place à l'autre. Il s'agit donc d'un jeu de rééquilibrage permanent. Je préfère donc assumer cela plutôt que de faire semblant d'être sur une espèce de plan d'égalité qui n'est pas représentatif de ce qui s'opère réellement.
Il s'agit d'ailleurs d'un aspect que je critiquerais par exemple chez Depardon, qui reste tout le temps trop à distance de ses sujets selon moi, comme dans son film *San Clemente*. Cela me pose problème dans la mesure où une sorte de logique s'installe, qui m'épuise.

S.M. : Cette dramaturgie est-elle davantage relative au cadre plutôt qu'à des questions de narration et de montage ?

J.L. : Oui, c'est à ce niveau-là que cela se joue selon moi, notamment dans *Ce qu'il reste de la folie*. Autant il y a plein de choses que j'ai dû vraiment écrire au montage pour mon dernier film, notamment du fait qu'il y ait beaucoup plus de discours, tandis que pour celui-ci, je suis réellement parvenu à choisir les meilleures séquences. L'ordre est par la suite ce qui va permettre de faire le puzzle, ce à quoi Bertrand va contribuer. J'avais en effet monté toutes les séquences de mon côté durant un an et demi, et c'est ensuite en me confrontant à un interlocuteur que je suis parvenu à les agencer dans un certain ordre.

S.M. : Il s'agit également d'une chose que l'on nous apprend à ne pas faire en termes de montage.

J.L. : C'est vrai. J'avais tout de même des idées de connexion et de lien organique entre les séquences, mais j'avais tout de même besoin de pouvoir en parler avec quelqu'un. Bertrand est donc resté deux ou trois semaines derrière moi, et critiquait ainsi plusieurs choix que je défendais, tout en continuant à ajuster certaines choses.

S.M. : Et comment parviens-tu à maîtriser du sens à l'endroit de la folie ?

J.L. : C'est justement tout l'enjeu de ce film, à savoir l'idée de se débarrasser du sens. En effet, comme le dit Deleuze, la question n'est pas de savoir quel est le sens, mais de comprendre comment ça fonctionne. En l'occurrence, j'ai ainsi pensé la construction et le montage de ce film-là comme des variations, de la musique. Un critique de cinéma sénégalais

m'a d'ailleurs dit que mon film était monté comme un morceau de râga indien, avec des jeux de contrepoint. Par exemple, certains mouvements comme celui du docteur Sarah en train de se lever, qui précède le plan d'un homme en train de danser autour de lui-même. Ces choses-là se communiquent donc d'un plan à l'autre avec une sorte de jeu de digression formelle et des propos qui se répondent et se contredisent entre eux. Des mêmes éléments prennent ainsi un autre sens dans un autre théâtre. Nous passons donc d'un théâtre à un autre, et en fonction de celui dans lequel les choses se jouent, les enjeux varient.

S.M. : Il s'agit de quelque chose qui fonctionne au montage s'il y a suffisamment d'intensité dans chaque scène. En ce qui me concerne, durant le montage de mon film qui a duré six mois, j'ai mis longtemps à comprendre qu'il fallait abdiquer une recherche de sens.

J.L. : Le sens se construit en amont à travers l'écriture, la préparation, etc. C'est donc quelque chose que tu as en toi, mais que tu ne cherches pas au montage.

S.M. : Le montage est tout de même un moyen de créer des collisions, des rapports entre une scène et une autre.

J.L. : Oui, c'est d'ailleurs une des belles définition de Van der Keuken, qui évoque le rapport entre la force que tu mets à la fois dans le tournage et dans le montage et la façon dont ça résiste, rejoignant ainsi cette idée de rapport de force.

Entretien avec Guillaume Massart,
Réalisateur de *La liberté* (2019),
réalisé le 7 juillet 2021.

I. Une problématique initiale : les tabous

S.M. : Tu abordes beaucoup dans ta conversation avec Alexandra Mélo (« Démontage d'un montage », conversation entre Guillaume Massart et Alexandra Mélo, Cinéma du réel, mars 2019) la question des tabous et à quel point vous en aviez au montage. C'était peut-être la supposition de ceux du spectateur, et comment vous les aviez abordés. Il y en a probablement de deux ordres, c'est-à-dire ceux préexistant au tournage et ceux actifs en montage, qui ne sont probablement pas les mêmes ou qui en tous cas entraînent une manière différente de les appréhender. Autour de cette question, comment as-tu donc appréhendé cet aspect-là ?

G.M. : Cela s'adapte sans arrêt aux interlocuteurs et au contexte. Au moment où j'arrive à Casabianda, je me dis qu'il ne faudra jamais parler de ça.

S.M. : Justement, qu'est-ce que c'est "ça" ?

G.M. : Il s'agit de plein de choses. Il y a d'abord ce qui nous est interdit par la loi, c'est-à-dire la question du droit à l'image qui détermine certaines choses, dans la mesure où on ne doit pas porter atteinte à la victime, ni refaire le procès. Cela n'est de toute façon pas mon objectif puisque je ne souhaite jamais savoir ce que quiconque a fait, et ce pour plusieurs raisons. D'une part pour moi, car je ne me pense pas capable d'arriver à atteindre mon but si j'en sais trop, ni à progresser dans cet environnement-là. Cela me rendrait incapable de regarder tous ces gens-là dans les yeux, ce qui est déjà difficile, car je projette des choses quand je les croise en les imaginant tous coupables du pire.

S.M. : Tu ne parviens pas à neutraliser cet imaginaire-là, ce fantasme ?

G.M. : C'est impossible, même si je me dis qu'il le faut, et c'est la raison pour laquelle je me refuse à poser ces questions-là. Et en même temps, en ne les posant pas, cela crée tout un imaginaire et convoque quelque chose malgré toi, puisqu'ils sont tous blindés de mystère. Tu sais toi-même que 80 % des gens qui sont là ont probablement violé leurs enfants. Ce n'est donc pas simple d'arriver avec cette connaissance-là, sachant que les 20 % restant sont loin d'être des enfants de chœur dans la mesure où ils ont probablement tué. C'est compliqué dans les deux cas, mais curieusement, tu es quand même beaucoup plus habité par le crime sexuel que par le crime de sang, à la fois dans tes représentations, mais aussi et surtout dans l'absence de représentation que tu en as, car celle-ci est impossible.
En effet, c'est d'une part le viol, et d'autre part celui d'un corps d'enfant, qui font donc entrer le crime dans l'ordre de l'irreprésentable, et même au-delà, dans ce que tu n'as pas le droit de te représenter. Je lisais beaucoup de choses théoriques avant le tournage, que j'ai continué à lire pendant, jusqu'à arriver à un certain point où je discutais avec un ami de ce que j'étais en train de faire. Son conseil tout à fait inattendu a été de me dire de lire "Les 120 journées de Sodome" de Sade. J'avais vu le film de Pasolini à 18 ans, et j'en étais évidemment ressorti abasourdi.
J'ai donc suivi son conseil en lisant le livre de Sade, qui a été pour moi une lecture sidérante, et qui interroge sans cesse sur la propre représentation que tu as de la violence, du viol, de l'irreprésentable, mais aussi sur le tabou le plus profond, c'est-à-dire sur les choses que tu ignores de toi-même. Tu peux ainsi découvrir, par cette lecture, des zones d'excitation qui te sont propres et que tu ignorais, d'autant plus lorsque l'écriture disparaît presque du livre, du fait que celui-ci soit inachevé, impliquant ainsi que l'œuvre se défasse de toute sa littérature pour devenir une liste absolument écœurée. Et au sein de ces listes, qui vont jusqu'à donner la nausée, on trouve des moments où tu t'aperçois que même des choses qui ne t'ont jamais été représentées peuvent stimuler quelque chose en toi, ce qui est terrifiant. Mais cela a cependant pu m'aider pour ce film, puisque je pouvais soudainement identifier chez l'autre ce qui existait aussi chez moi.

II. La dimension éthique

S.M. : Avec ton film, tu passes cependant de la fiction au documentaire. Cela déplace-t-il le curseur en termes éthique ?

G.M. : Cela me permet aussi de comprendre sur place pourquoi les gens agissent de telle ou telle manière. Je n'ai pas fait beaucoup de repérages à Casabianda car cela n'était pas trop autorisé, j'en ai donc fait plusieurs dans la région et aux alentours du lieu, où le tabou était là aussi en marche, et ce dans tous les sens du terme. Il fallait soit ne pas en parler, soit en parler pour en dire absolument n'importe quoi et pour imaginer qu'il y avait des gens sur cette plage qui violaient impunément et qui représentaient un danger pour les enfants. Ou encore des gens qui disaient que si les pédophiles ont droit à un traitement de faveur de la sorte, ils allaient eux aussi le devenir, ce qui peut laisser présager d'un fantasme pour en venir à s'exprimer d'une façon aussi étrange.
Un autre fantasme que j'ai pu voir à l'œuvre, lorsque je suis allé faire une visite de diverses choses à Casabianda avant le tournage, concerne l'élevage, à la fois de bovins et de cochons. Quelques détenus sont ainsi affectés en permanence à la porcherie, ce que je n'avais pas vu lors de ma première visite. Et en fin de journée, avant de quitter la prison, des surveillants sont venus vers moi pour me sous-entendre que les détenus violaient les cochons par rapport aux cris que ces derniers poussaient. Ils m'ont ensuite dit qu'il s'agissait des mêmes cris que l'on entendait à l'Unité de vie familiale, à savoir un parloir que l'on appelle l'UVF, où il est autorisé de rendre visite pour une journée. Il s'agit donc d'un endroit avec un lit, où les visites conjugales sont autorisées et où tout est donc possible. Les cris entendus à côté de la porcherie sont donc comparés par les gardiens à ceux des UVF.
Toute la journée de mes repérages, l'ensemble des retours que j'ai eus par les surveillants étaient donc d'ordre sexuels, qu'il s'agisse de blagues entre eux, du fait de tourner autour d'une surveillante qui elle-même jouait des blagues qu'ils faisaient sur elle, ou encore une jeune stagiaire qui venait d'arriver et ils étaient complétement fascinés par elle, tout en lui interdisant en même temps d'aller voir les détenus. J'ai ainsi compris que deux choses se passaient pour toutes les femmes, c'est-à-dire à la fois l'obligation de rentrer dans un jeu sexuel avec eux, de faire des blagues de cet ordre-là en permanence, et donc de jouer de ton corps et de ta séduction tout le temps, sans quoi tu n'es pas intégrée, et en même temps d'accepter le fait que par ailleurs, ton corps n'ira pas se promener dans la « détention » et

restera au bâtiment administratif, avec l'idée que ces hommes protégeront ton corps, qu'ils convoitent. Les femmes arrêtent ainsi progressivement de porter l'uniforme étant donné qu'elles n'ont plus besoin de sortir du bâtiment administratif. Cette découverte a donc été progressive et sidérante.

J'ai également compris que, tout en étant absolument tous sidérés et complétement obnubilés par le sexe, ils n'avaient évidemment aucun égard pour les personnes présentes pour des crimes de mœurs et de sang, et que de fait, les crimes de sang étaient finalement considérés comme la noblesse parmi les voyous de Casabianda, qui avaient ainsi plus de droits, de considération, et avaient moins besoin d'être surveillés. Ce qui est **en soi** très paradoxal dans la mesure où les études sur la récidive démontrent que le crime d'inceste, une fois qu'il a été interrompu, connaît peu de récidives, et pour beaucoup de raisons. D'abord car cela est souvent dénoncé très tard, l'enfant abusé étant donc devenu adulte, mais aussi car les peines sont souvent très longues. Et enfin car il s'agit rarement de prédateurs, mais de personnes qui commettent l'inceste, et n'ont donc pas le profil d'agresseurs. Ils ne sont pas dangereux au sein de cette détention, c'est d'ailleurs pour cela qu'ils y sont.

Par ailleurs, on sait qu'ils y sont dociles, qu'ils ne vont pas essayer de s'évader, mais également qu'ils portent en eux une culpabilité qui fait qu'ils ne savent pas ce qu'ils vont faire une fois qu'ils retourneront à la liberté. Il n'y a qu'une seule chose pour laquelle ils sont réellement dangereux, à savoir pour eux-mêmes, car ils ont une très forte tendance au suicide. C'est pour cette raison qu'on peut imaginer qu'il faille les surveiller. Ils le sont de fait beaucoup plus, mais sont également beaucoup moins bien vus. Le fait que les crimes de sang soient proportionnellement les moins nombreux est ce qui permet à l'ensemble de rester tenable et vivable. Dans n'importe quelle autre prison, les proportions sont inverses, puisque les criminels sexuels y sont en quantité négligeable et minoritaire, et sont donc écrasés par tous les autres. Ainsi, ce sont dans ces circonstances-là qu'ils se font frapper ou violer, le viol faisant d'ailleurs souvent office de punition pour les violeurs. Quand les violeurs arrivent à Casabianda, ils découvrent donc petit à petit l'inversion des proportions et comprennent ainsi qu'ils sont moins en danger.

Cela ne leur fait pas pousser des ailes dans la mesure où il reste malgré tout 20 % de dominants, dont beaucoup ont dit sur place qu'on a besoin d'eux pour que les autres se tiennent à carreau et pour qu'il y ait un souvenir de l'incarcération précédente, et donc un désir encore plus fort de ne rien faire qui porterait atteinte à la tranquillité de la vie à Casabianda. Le tabou perdure donc aussi parmi les détenus. En effet, il est évidemment impossible pour quelqu'un de dire qu'il a commis un crime sexuel dans les autres prisons, mais cela paraîtrait

davantage possible ou probable dans cette prison-là. Cela s'avère cependant très théorique, puisqu'il reste les 20 % qui n'acceptent pas cela et qui revendiquent ne pas faire partie de ces profils, comme on peut d'ailleurs le voir au début de mon film. Cela implique donc la formation de groupes qui se séparent.
Il y a ainsi du monde qui ment encore, qui continue à ne pas dévoiler les réelles raisons de l'incarcération, voire qui invente des histoires impliquant le fait que tous les détenus se soupçonnent entre eux. En même temps, personne ne veut être exclu dans la mesure où tout le monde saurait que tu viens de Casabianda dans la prison où tu atterrirais, et te prendrait ainsi directement pour un violeur sans chercher à faire le détail. Tout le monde se tient donc à carreau pour cette raison-là et au final, personne ne dit rien du tout. Le tabou existe donc et perdure entre eux, même après 10 ou 15 ans de taule. Et de toute façon, où que ce soit, même les gens qui sont dans une démarche d'aveux, qui reconnaissent tous leurs crimes et expriment un désir de rédemption, emploient tout le temps les termes de "bêtises" ou de "conneries" pour qualifier leurs actes. J'ai entendu cela un nombre incalculable de fois.

S.M. : Tu tournes donc autour d'un potentiel mensonge, d'un non-dit, et tu intériorises, tu intègres cette zone à ne pas franchir, puisque tu expliques que longtemps au tournage et au montage, vous n'avez pas souhaité que les détenus parlent de leurs victimes ni de leurs crimes.

G.M. : De toute façon, nous n’y étions pas autorisés.

III. Le geste de montrer dans la mise en scène

S.M. : Ainsi, tu sais que tu travailles avec une zone à ne pas montrer. Comment cela vient-il interroger le geste de montrer ? Je ne pense pas que faire un film documentaire implique forcément l'action de montrer, mais comment le fait de tourner autour de quelque chose que tu ne peux ni montrer ni verbaliser affecte-t-il ou détermine-t-il la mise en scène ?

G.M. : C'est d'abord très concret, puisque cela dépend des endroits où j'ai le droit de me mettre, de ce que j'ai le droit de faire ou d'aborder et avec qui je peux le faire. Il y a donc effectivement en jeu la question de la manière dont les surveillants vont nous regarder. Du fait qu'ils ne nous accompagnent pas sur le terrain, nous nous demandions s'ils voudraient nous revoir le soir et le matin, qui étaient les seuls moments où nous les croisions. Le risque qu'ils

considèrent que l'on avait été complaisant avec des violeurs d'enfants était donc présent et constituait une réelle crainte. D'autant plus que l'on sait qu'ils savent tout, sans qu'ils aient besoin de bouger de leur poste de surveillance, dans la mesure où tout remonte. Ils nous l'ont d'ailleurs eux-mêmes dit.
Le panoptique de Casabianda est étonnant car il ne fonctionne pas comme les autres. En effet, le poste de surveillance n'est pas placé au centre avec une visibilité sur tout ce qu'il y a autour, mais est placé à un point sur une plaine permettant de voir au loin. Cependant, cela ne permet pas d'avoir une vue perçante, d'autant plus qu'ils passent plus de temps à regarder presque toute la journée la télé plutôt qu'à regarder par la fenêtre. Mais ils n'ont pas besoin de regarder pour être informés, la plupart de leurs caméras de surveillance ne fonctionnant d'ailleurs pas, mis à part dans les salles de l'administration. Chaque fois que quelqu'un passait par le pôle de surveillance, cette personne expliquait ce qui était en train de se dérouler, et ce quel que soit l'endroit où nous nous trouvions, nous, l'équipe de tournage. Un détenu, un indic, était donc toujours présent pour informer les surveillants de l'endroit où nous nous trouvions. D'ailleurs, chaque fois que nous repassions par le poste de surveillance, les surveillants nous détaillaient où nous étions, qui nous avions vu, ce que nous avions fait, etc, car toutes les informations leur remontaient.

S.M. : Et pourquoi les détenus vous « dénonçaient-ils » à ton avis ?

G.M. : Pour se faire bien voir, pour se racheter en permanence, pour avoir un atout, une carte à jouer. Casabianda fonctionne sans arrêt à partir de petits arrangements avec le règlement intérieur, qui est donc totalement inopérant.
Au départ, je ne viens pas pour filmer les détenus, mais le fonctionnement de l'administration, qui va très vite me formuler son souhait de ne pas l'être. Il s'agit donc d'un autre tabou, à savoir ce métier de surveillant, l'impossibilité de l'assumer et le fait de ne pas vouloir être reconnu à la ville. Lorsque soudainement, ces visages que je croyais impossibles à filmer, et absolument tabous, viennent d'eux-mêmes me voir. J'avais beaucoup travaillé à des dispositifs d'anonymat en préparation de mon film, en envisageant éventuellement de filmer un ou deux détenus, même si je n'avais pas envie de flouter comme on le fait à la télé. Ainsi, les choses ont changé lorsqu'ils sont soudainement venus vers moi. Il s'agissait cependant d'une poignée de détenus, qui m'a formulé son envie d'apparaître dans mon film et d'être vue J'étais alors sidéré dans la mesure où ces gens étaient à quelques années de leur sortie et allaient ainsi être identifiés comme potentiels pédophiles une fois en liberté.

Cela me posait d'autant plus problème que, parmi les interdictions que j'avais de la communication, l'une d'entre elles était impossible à tenir, à savoir le fait que l'administration pénitentiaire puisse reprendre son autorisation de cession de droit à l'image à un détenu si elle considère que celui-ci porte atteinte à sa future réinsertion. On risquait d'arguer que parler en étant incarcéré à Casabianda revient à se montrer comme un potentiel violeur d'enfants, ce qui porte ainsi atteinte à la réinsertion. De façon générale, le fait de parler à visage découvert, sans être à Casabianda mais en étant un détenu, est une manière de potentiellement porter atteinte à sa réinsertion. Tout aurait ainsi pu s'arrêter, dans la mesure où si je commence à entrer dans cette pensée-là, toute image devient interdite et plus rien n'est possible. J'ai alors décidé de me battre pour prouver que notre film n'a pas pour objectif de porter atteinte à qui que ce soit, et pour ainsi faire entendre raison à l'administration. Nous sommes donc sans cesse en train de rééquilibrer les choses, et lorsque l'on commence à travailler avec les détenus qui veulent nous rencontrer, cela implique que nous travaillions également sur nous-mêmes.

Alexandra, la monteuse, regarde l'intégralité des rushs entre chaque session de tournage et a donc une influence sur la suite des prises de vue, puisqu'elle me donne plusieurs conseils.

Ainsi, lorsque je repars tourner, Alexandra est soudain présente avec nous, non pas physiquement, mais par rapport à toutes les conversations que nous avons eues, et finit même par imposer sa présence avec les détenus. En effet, les détenus l'entendent de temps en temps parler et elle finit par exister pour eux. Certains nous demandaient même de lui adresser le bonjour, ce qui semblait ne pas avoir de sens. Et en même temps, il m'arrive parfois de me tourner vers la caméra et de lui faire une note orale à son intention pour les moments où nous dérusherons. Cette habitude de s'adresser à la caméra pour lui parler est donc d'abord très sérieuse, puis va par moment devenir un jeu, une blague.

Tout cela se mélange donc en permanence, d'autant plus lorsque tu montes dans un lieu où d'autres personnes passent pour te donner des conseils (note de Séverine : Le film a été monté à Périphérie, Centre de création cinématographique, Montreuil). Le montage a été à la fois une période très dure et très lourde, et en même temps une période très gaie, Alexandra en a elle-même beaucoup parlé. Nous avons aussi énormément ri, chanté, crié très fort lorsque l'on dérushait car il fallait aussi se battre contre tout ce qui est pessimiste, et également contre tout ce que nous ne pouvions pas dire ou articuler. Il nous a fallu beaucoup de temps pour accepter le fait qu'il fallait prendre à bras le corps ce dont les gens nous parlaient, et pour ainsi découvrir, contrairement à ce que je pensais, que nous étions déjà dans cette démarche durant le tournage, en ayant parlé de certaines choses taboues ou compliquées, alors que j'étais pourtant persuadé que nous les esquivions toujours.

IV. Le rôle du montage dans la prise de conscience

S.M. : Cela signifie donc que quelque chose des tabous s'est progressivement effrité au sein de l'équipe de tournage, au point que tu en es venu à parler de choses dont tu ne pensais pas parler, même si cela semblait inconscient sur le moment.
Te vois-tu franchir des barrières au fur et à mesure du tournage, ou ne le découvres-tu qu'au montage ? Même si le tournage et le montage étaient entremêlés...

G.M. : Après il y a des choses que l'on découvre très tardivement au montage. Nous avons par exemple eu beaucoup de mal à monter la séquence du culturiste, à cause de la manière dont elle a été tournée qui a causé plein de problèmes. D'une part, le fait qu'il y avait plein d'autres personnes en train de faire des exercices dans cette salle remplie de miroirs, et que je n'avais pas le droit de les montrer, rendait le montage difficile. Cela s'avérait d'autant plus compliqué qu'il n'arrêtait pas de bouger, sachant qu'il était libre de ses mouvements et que je ne le mettais pas en scène. Il choisissait donc délibérément de faire ses exercices et de montrer ses muscles tout en nous parlant. Ce premier problème relevait donc de la nécessité de devoir couper tous les plans où des personnes traversent l'écran. D'autre part, ce fut compliqué car on ne peut pas prétendre avoir compris la séquence. Encore aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'il raconte, et c'est en même temps pour cela que la scène est importante dans la mesure où j'échoue avec cette personne et que c'est important de le montrer. Mais le dernier stade que l'on comprendra très tardivement, c'est que ce qu'il dit est d'une importance capitale dans la mesure où cela permet de lever le tabou, puisqu'il nous parle en effet de paternité et d'amour. Si je ne comprends pas ce qu'il nous dit sur le tournage, c'est aussi parce que je n'entends absolument pas ces deux mots-là, notamment le mot "amour" qui me semble impossible à entendre sur l'instant. C'était encore trop tôt pour moi d'accepter ce mot- là, que je considère sur l'instant comme inacceptable.
J'étais donc persuadé que cette scène ne fonctionnerait pas pour le spectateur et qu'elle finirait à la poubelle, d'autant plus qu'il nous parlait beaucoup trop de ses victimes qu'il nommait, (ce que nous avons bien sûr coupé), tout en se dédouanant. Nous en arrivons donc à la conclusion que la scène n'est pas montable et que l'on ne peut rien en tirer. C'est finalement lorsque nous avons monté la séquence finale avec Michael que nous avons compris que l'on avait besoin de cette séquence bien avant pour montrer cette idée de l'amour démesuré, à côté de la plaque, ou

en tous cas mal exprimé, et impossible à maîtriser. Cet analphabétisme de l'amour en quelque sorte. C'est à ce moment-là que nous comprenons qu'il faut parler de ça à travers cette séquence.



Ce cas est assez similaire pour Joël quand il parle de ses enfants et qu'il dit qu'il a eu une visioconférence avec eux. En effet, son rôle de père est soudainement questionné, ce qui est finalement très rare dans le film où le sujet est très peu abordé alors qu'il est pourtant central. Nous sommes donc obligés de poser ces jalons-là.

S.M. : Ce n'est donc pas au tournage que tu prends conscience de cela, mais au montage ?

G.M. : Les deux, parce qu'à la fin du tournage arrive cette dernière séquence où Michael se confie sur son passé et explique avoir été victime de viol par son père durant son enfance. Il lève ensuite le tabou en prononçant pour la première le mot “inceste” et en parlant de ce qu'il a lui-même commis. Cette séquence met soudainement le film en perspective et annonce que l'on ne va pas se contenter de tourner autour du pot, mais que l'on va aussi mettre des mots sur les choses.

S.M. : Et à quel moment cette décision se prend-t-elle ?

G.M. : Dès le moment où Michael me raconte, je comprends tout de suite que ça sera dans le film.

S.M. : Il s'agit donc d'une émotion de tournage ?

G.M. : C'est une émotion de tournage, car lorsque l'on marche dans les bois avec Michael et qu'il me raconte les viols qu'il a à la fois subis et commis, je sais que je suis en train de tourner la chose la plus importante du film, mais que cette chose ne peut exister que si l'on a vu tout ce qui se passe avant, tout ce qui a été si dur, si difficile dans la construction de cette parole sur le tabou. Je crois que le mot "inceste" n'est prononcé qu'une ou deux fois dans le film. Il faut donc attendre tout un film pour que l'on arrive à mettre des mots sur les choses.




V. Nommer l'innommable pour lever le tabou

S.M. : Qu'est-ce qui te fait dire dans cette dernière scène qu'il s'agit de la chose la plus importante du film ? Quels sont ses mots à lui ou tes émotions à toi qui te font prendre conscience de ça ?

G.M. : Je pense vraiment que c'est le mot "inceste", sachant que c'est le seul endroit où il est prononcé, ce qui paraît incroyable. Il s'agit d'ailleurs un peu d'un miroir de ce qui se produit dans un tribunal puisque le mot "inceste" n'est pas qualifié en droit, et y est donc également un tabou dans ce domaine-là, avec des expressions de substitution assez invraisemblables et qui ne veulent rien dire comme "agression sexuelle intrafamiliale". Cette qualification peut d'ailleurs être discutable car les notions "d'inceste" et "d'intrafamiliale" sont compliquées. Par exemple, lorsque ces actes sont commis par des beaux-pères, ils relèvent aussi de l'inceste, alors qu'ils paraissent eux-mêmes extra-familiaux même s'ils finissent par faire part**ie** d'une famille. Et surtout, moi qui pensais qu'on ne décrirait jamais nulle part une agression au sein du film, Michael me donne finalement la clé. Cela est possible car c'est une victime qui en parle, ce qui était d'ailleurs tout mon problème depuis le début du tournage, à savoir le hors-

champ de la victime. Il s'agissait d'un vrai danger pour le film puisqu'on me le reprocherait sûrement et à raison, ce qui m'a fait douter sur le fait que ce qu'on a tourné à Casabianda allait se suffire à lui-même et sur l'éventuelle nécessité d'un contre-champ avec les victimes. En effet, tout le film est finalement axé sur la parole des agresseurs, sans que les victimes aient la possibilité de témoigner ou de partager leur point de vue. Le fait que Michael ait lui-même été victime a ainsi permis à cette séquence d'exister et lui a donné tout son sens.

Michael me donne alors une clé très importante à ce moment-là parce qu'il ne s'agit plus de renvoyer dos à dos victimes et agresseurs, mais de comprendre ce qui les relie, et quelles conséquences l'agression a au-delà du moment où celle-ci se produit, de l'horreur même que je ne voulais pas et que je ne parvenais pas à me représenter. L'agression est un moment de l'histoire qui a des conséquences très longues, pouvant conduire à sa reproduction, avec un changement de statut de la victime. Ce que raconte Michael, c'est justement l'avènement d'un agresseur au sein d'un corps de victime, ce qui en fait un moment absolument stupéfiant. Cela rend ainsi soudainement palpable la parole de la victime, sans la mettre strictement sur le terrain de la plainte victimaire, mais davantage sur un fond politique. Cette parole-là devient politique parce qu'elle nous dit ce que la cellule familiale reproduit, et nous révèle quelles conséquences pour l'ensemble de la société sont causées par l'incapacité de l'institution à entendre la parole de la victime, et pas uniquement, puisque ces réactions en chaîne sont infinies et nous concernent absolument tous.

Cela ouvre donc des perspectives pour essayer de comprendre comment soigner autrement, faire de la prévention, mais aussi comment accueillir l'agresseur, étant donné que le film pose à un autre moment la question politique charnière qui est celle de la peine de mort, prise en charge par le moment où Joël en parle en disant "Si tu ne veux pas que je sois libéré un jour alors autant que je meure aujourd'hui". C'était pour ma part la première fois de ma vie que je me questionnais réellement sur ce sujet, puisque je suis arrivé sur le tournage en étant convaincu que j'étais contre la peine de mort alors que je n'en sais en réalité rien. J'éprouve réellement ce sujet avec mes tripes lorsque je suis face à lui et je me trouve obligé de l'affronter. Ce jalon politique a donc été posé, ce qui lui permet d'en poser un autre, à savoir quelle alternative trouver à la peine de mort.

La prison n'est évidemment pas la réponse. Casabianda essaie de moduler cette réponse, mais celle-ci n'est pas satisfaisante. Michael nous renseigne ainsi sur le fait que l'objectif de toute société devrait être de vider ses prisons, non pas en ouvrant tout d'un coup toutes ses portes, mais en faisant en sorte que les gens n'y entrent pas. Cela passe donc par toutes les institutions

qui sont en crise actuellement, que ce soit l'éducation, l'hôpital, etc., notamment à cause du fait que personne n'ait voulu l'entendre, notamment son médecin de famille.
Un autre passage important sur la politique est celui où Anthony nous parle de la réinsertion. Le film n'est donc finalement pas du tout ce que je croyais, à savoir une alternative à la prison, mais un endroit qui permet de poser la question de la persistance de l'échec, même au sein de la prison la plus confortable et la moins violente de France. Qu'est-ce qu'il faudrait donc faire ? Qu'est-ce que l'alternative à la prison veut dire ? Ces jalons-là font ainsi l'essence politique de ce film et l'effondrement de ces tabous sur ces trois fronts, car la peine de mort est aussi un sujet difficile à articuler. Avant d'avoir cette séquence, nous étions encore en train d'essayer de faire un film sur Casabianda. Nous avions donc encore beaucoup de séquences sur le travail, l'organisation, etc. Et nous nous sommes finalement rendu compte que tout cela n'était pas du tout important, mais qu'il s'agissait avant tout d'un.film sur l'inceste, et non pas d'un simple film sur une prison ouverte.



S.M. : Peut-être t'interdisais-tu cela à cause du trop grand nombre de tabous, que Michael va te permettre de dépasser ?

G.M. : Je pense même que si je tiens le fil, j'ai peur pour le devenir du film. Je me demande si les gens vont vraiment vouloir voir un film sur l'inceste. Et en même temps, nous avons fini par accepter l'idée que nous allions faire un "film monstrueux", ou en tous cas un film sur des monstres, de 2h30, disloqué, distendu, filmé à la "va-comme-je-te-pousse", c'est-à-dire exactement ce qu'il ne faut pas faire. Nous avons donc accepté de faire tout ce qu'il ne faut pas faire et de garder tout ce qu'il ne faut pas garder.

C'est à la fois ce qui fait la valeur du film et ce qui le rend si monstrueux et difficile à aborder, à programmer et à regarder. Si tu le regardes, il faut l'amadouer et accepter plein de choses, car il s'agit d'une traversée avec une vraie violence. Nous avons d'ailleurs travaillé au fait de ne pas entrer dans le film sans violence, car cela est impossible lorsqu'on entre en plein cœur d'une prison. C'est pourtant ce à quoi la communication de Casabianda t'invite, c'est-à-dire la carte postale. Le gros risque était donc de croire qu'on y rentre sans violences, qui sont d'ailleurs au pluriel, puisqu'il s'agit à la fois des violences qu'on a commises et des violences institutionnelles qu'on a subies. Ce n'est donc pas à Casabianda que la violence s'interrompt, car même si celles de type physique sont moins nombreuses, il faut y entrer avec violence tout de même, ce qui explique que l'introduction du film soit si dure. On aurait pu la rendre beaucoup plus douce, mais cela était hors de question, car c'aurait été indécent.

VI. Le risque de la visibilité offerte : un outil de rédemption ?

S.M. : Pour en revenir à la dimension éthique, tu leur offres une visibilité, notamment en montrant leurs visages, alors que l'on pourrait penser que, dans la tradition du cinéma, seuls les héros devraient y avoir droit. Un questionnement éthique se pose-t-il donc à cet endroit-là ? Te demandes-tu si tu as le droit de leur offrir autant de visibilité, et si oui, relies-tu cette question au rôle que joue le film dans le processus de rédemption ?

G.M. : La rédemption non, car il est hors de question que ce film soit là pour ça, en tous cas pour moi. Peut-être l'est-il malgré mon point de vue. Mais je ne considère pas du tout le film comme un outil de rédemption, je trouve ce mot curieux.

S.M. : C'est pourtant ce que je traverse dans le film, c'est-à-dire le fait de progressivement les comprendre. Ne crois-tu pas que le spectateur peut les aimer et cela leur offrirait-il la rédemption ?

G.M. : C'est le plus gros risque du film. L'homme qui joue de la guitare est un très bon exemple car il avait une place immense pendant très longtemps, c'est notamment avec lui qu'on ouvrait le film. On trouve d'ailleurs certaines séquences avec lui sur le DVD. S'il occupe finalement une place moindre, c'est parce que je me suis rendu compte du fait qu'on

pouvait justement l'aimer, à tel point que je voulais même à un moment donné qu'on l'enlève totalement du film.

S.M. : Oui et cela signifie que notre distance de spectateur peut varier. Evidemment je suis d'abord entrée dans le film avec énormément de distance, mais je me surprends dans cette scène à partager une expérience sensorielle avec lui.



G.M. : C'est un homme dont je ne me méfiais pas et dont je me suis finalement éloigné progressivement. Mon parcours avec lui s'est un peu fait à l'envers pendant le tournage. Il fait partie des gens avec qui j'ai eu un feeling très rapide, et du fait que cela se passait bien entre nous, il finit par raconter devant ma caméra qu'il a abusé de sa belle-fille en m'expliquant qu'il n'avait pas le choix, que c'est elle qui payait mais que j'aurais certainement fait pareil si une gamine de 14 ans avait saisi mon sexe au réveil. Je me suis donc rendu compte que ce rapport-là n'allait pas du tout, et j'ai donc cessé d'échanger avec Raphaël suite à cela. J'ai eu la sensation de m'être bien fait avoir, parce que tout ce qu'il me dit quand je branche la caméra, ce sont de belles choses qu'il ne me dit pas une fois que je la coupe.
Pendant très longtemps, je prends donc la décision que Raphaël n'apparaisse pas dans le film. Puis je garde finalement cette séquence pour plein de raisons. Déjà parce qu'elle est collective, ce qui est très rare dans le film, que c'est Noël et qu'il y a plein de choses très importantes qui se produisent, comme leurs échanges et notamment ce que Raphaël vient me dire, même si je sais désormais que ce n'est pas sincère. Ou peut-être qu'il y a une part de sincérité quand-même, je ne peux pas en avoir la certitude. Mais en tous cas, c'est le moment où je finis par comprendre que le film va aussi être traversé par cette question de la vérité, qui n'est pas trouvable et n'existe pas. La seule vérité qui existe est finalement celle de l'instant. Ceux que

je partage avec eux ont eu lieu et sont donc bien réels. Ainsi, cet instant en tant que tel me paraissait particulièrement vrai, et moins mis en scène, notamment par lui, du fait qu'il ne soit pas seul à l'écran.
Et en même temps, ce moment est monté de façon à tout de même maintenir le malaise, qui se ressent dans la façon que j'ai de faire des blagues laissant transparaître le fait que je ne suis pas totalement à l'aise, et dans le fait que je m'enfuis dans les bois en pleine nuit à la fin de la séquence. On essaye donc de conserver cette étrangeté de passer Noël avec des violeurs d'enfants qui t'accueillent à bras ouverts, avec lesquels tu passes un réveillon très curieux, qui ont réservé une salle pour toi, et la manière dont tu essaies de donner le change. On m'entend d'ailleurs dans cette séquence essayer de forcer cette démarche-là. Mais il y a tout de même une vérité qui se dégage de ça, d'où le fait de le montrer. Avec Raphaël, il y a même une séquence dont on était persuadés qu'elle ferait partie du film et ferait office de scène d'introduction. La question des limites était interrogée, nous avions tout de suite face à nous quelqu'un de tout à fait étonnant, intéressant, brillant, charmeur, qui contredisait totalement l'idée du monstre.

S.M. : Et qu'est-ce qui fait que tout cela finit par tomber ? Durant la séance de Cinéma du Réel, vous disiez que vous trouviez la séquence trop « résumante », et qu'elle faisait partie de ce genre de choses qui rassemblent tout ce qui est exploré au fur et à mesure des séquences suivantes et qui créent donc un effet tautologique. Mais pour ce personnage-là en général, qu'est-ce qui fait que beaucoup de choses de lui tombent ? Est-ce lié à la découverte soudaine de sa duplicité ?

G.M. : Ce n'est justement pas un personnage, et c'est ce fait-là qui va nous traverser tout le temps. A ce moment-là, il faudrait qu'on enrôle le personnage et lui-même voudrait apparaître de telle ou telle manière.

S.M. : C'est donc la question de la mise en scène de soi ?

G.M. : Oui, et c'est une question qui n'échappe pas non plus aux autres séquences d'ailleurs.

S.M. : Et au documentaire de façon générale.

G.M. : Oui, mais il y avait là une sorte de prise de pouvoir de sa part qui ne me convenait pas. Il y a d'ailleurs plein d'autres séquences avec d'autres personnes qui tomberont également. Et puis au-delà de ça, nous comprenons qu'il faut rentrer avec violence au sein de cette prison, ce que cette séquence d'ouverture initiale ne permettait pas du tout, puisqu'elle créait d'emblée une connivence entre lui et moi.

VII. Le trajet du spectateur : le risque de la connivence

S.M. : Je pense aussi que la question de la connivence est terrible. Il y a des séquences de *Habités*, pour lesquelles j'étais persuadée qu'il y avait trop de connivence et qui ont donc sauté au montage car c'était un vrai problème.

G.M. : Oui, c'est d'ailleurs une connivence si forte qui fait mal au spectateur.

S.M. : La monteuse disait d'ailleurs que le spectateur n'était plus invité.

G.M. : C'est exactement ça. Cela empêchait ainsi directement l'installation et la progression, car un autre tabou majeur est celui du spectateur, qui va devoir à son tour faire ce trajet et accepter de franchir les mêmes étapes et d'être face au film.

S.M. : Y a-t-il un moment au montage où le parcours d'un trajet par le spectateur vous vient à l'esprit ? Formulez-vous ce trajet ?

G.M. : Oui, encore une fois grâce à la séquence finale de Michael, qui est véritablement un parcours, à la fois physique et mental. Il s'agit de la meilleure visite de Casabianda que l'on ait jamais faite puisque l'on fait une boucle jusqu'au bâtiment de détention.
Il y a donc des choses qui tombent net et des déplacements physiques assez fous, notamment cette immobilité dans le sous-bois où il sombre soudain, pour finalement la rompre et en sortir pour arriver avec des tâches de lumière sur le visage en nous refaisant cette sortie de la caverne qu'il avait déjà effectuée plus tôt dans le film, avec une partition incroyable. Tout cela nous informe ainsi sur le fait qu'il s'agit d'un film de cheminement, de trajet, et que ce parcours-là va devoir être fait comme moi et Alexandra l'avons fait.

S.M. : Ce trajet que tu as fait, et celui que le spectateur peut faire, devient-il donc assez conscient durant un moment du montage ?

G.M. : Oui, ça devient vraiment conscient, et nous avons d'ailleurs une blague à ce moment-là. Une troisième chaise est dans la salle de montage et nous disons que le spectateur est sur cette chaise. On s'aperçoit également progressivement qu'une séquence qui n'est pas dans le film, me renvoie à ma décision de parler et d'être une force agissante au sein du film sans cacher ma présence. Ce qui était d'ailleurs nécessaire, sans quoi les émotions et tout un tas d'autres choses n'auraient pas pu être perçus. Je me questionne alors très tôt sur la manière dont je vais apparaître, excluant par exemple le fait de simplement parler face à une caméra posée face à moi. Je dis donc souvent à Alexandra que j'espère qu'un détenu va finir par prendre la caméra à un moment donné, sans que je la lui donne de moi-même, ce qui finit évidemment par arriver.
Il s'agit d'un détenu qui depuis le début du tournage ne souhaitait pas que l'on filme son visage, ce qui m'a poussé à tenter toutes sortes de méthodes, jusqu'à aboutir à une séquence assez dingue où il se tenait debout dans un champ labouré, proche de moi, en pied, ce qui permettait à mon cadre de lui sectionner la tête. Il s'agissait donc d'une manière que j'avais trouvée de le filmer, car il s'approchait de moi, ce qui m'obligeait à baisser mon cadre. Je l'informe donc que sa tête est coupée, en ajoutant avec humour qu'il s'agit d'un problème pour quelqu'un comme moi qui suis contre la peine de mort. Ce à quoi il répond tout à coup qu'il est pour la peine de mort et qu'il considère qu'il faut tuer les pédophiles, commençant alors à parler de tout un tas de sujets, comme la violence, et à me faire réellement peur du fait d'être dans une telle démonstration. Puis tout à coup, il commence, très content, à nous dire que s'il voulait, il pouvait prendre la tronçonneuse rangée dans son 4x4, découper nos corps, les charger, puis franchir la nationale avec son véhicule.
Il est donc d'un coup dans une tentative d'emprise avec moi car il suppose que c'est ce que je veux entendre. Je reviens ainsi toujours à la charge pour me confronter à lui car ce n'est justement pas ce que je veux entendre, et que j'aimerais bien percer cette carapace pour que l'on parle d'autre chose et que l'on se détache de toute cette démonstration de force. Cet homme est présent dans une version de 5h30 de mon film, puis tombera finalement au montage car nous n'avons jamais réussi à résoudre cette question de la séduction qu'il a, que ce soit de la violence, sur moi, sur l'image ou sur le spectateur, avec cette envie de donner à ce dernier ce qu'il a envie de voir.

S.M. : Es-tu toujours convaincu que tes émotions sont celles du spectateur ?

G.M. : Non, il a une fascination pour moi et pour le spectateur, mais elle n'est sans doute pas sur les mêmes points. C'est d'ailleurs ce qui nous amènera à nous dire qu'il y a plein de moments où je suis absolument insupportable.

S.M. : Parviens-tu donc à te couper un peu ?

G.M. : Oui, car Alexandra m'incite très rapidement à le faire, et également à changer mon attitude entre deux sessions de tournage, notamment en parlant moins, en leur laissant plus de place et en arrêtant de les plaindre. En effet, dès les premières sessions de tournage, je me trouve insupportable lorsque je m'entends les plaindre.

S.M. : Il y a donc une dimension éthique qui entre en jeu. Est-ce pour ces raisons-là que tu te coupes en partie ? Pour que cette plainte n'ait plus droit de cité, n'occupe plus l'espace filmique et n'envahisse pas le spectateur ?

G.M. : Oui car c'est insupportable pour le spectateur.

S.M. : Parce que si le spectateur t'entend les plaindre, il ne peut plus trouver sa place et sa distance éthique et morale, qui lui permet de regarder tout ça.

G.M. : Exactement. Je le sais d'autant plus que lorsqu'Alexandra regarde les rushs, je n'arrête pas de parler et de m'excuser de ce qu'elle est en train de voir, ce à quoi elle me répond de me taire, ce qui me permet ainsi de très bien voir les endroits où elle ne me supporte plus et où cela devient juste imbuvable pour elle. Cela coïncide d'ailleurs beaucoup avec les endroits où je sens qu'il faut que je m'excuse de l'attitude que j'ai. Nous finissons donc par comprendre que le spectateur aura le droit d'être en désaccord avec moi, et que sa place ne doit être ni de mon côté ni de celui des personnes que je filme, mais quelque part entre les deux, à un endroit qui n'existe pas et qui sera toujours redéterminé selon sa personnalité et sa manière de percevoir tout ça. Pour cela, il lui faut donc le temps de trouver sa place, avec ou contre moi, ou encore ailleurs.

S.M. : Être en désaccord avec toi, cela signifie-t-il être en désaccord avec la plainte, ou ta place n'est-elle pas uniquement dans la plainte ?

G.M. : Elle n'est pas que dans la plainte, cela peut aussi vouloir dire être en désaccord avec mes positions politiques, ou avec les questions que je pose, car certaines sont parfois plus offensives. Il y a également des moments durant des projections où j'entends des gens dire à voix basses que j'ai de drôles de questions, et se demander pourquoi je pose ça. Il y a également le cas inverse de spectateurs qui ont de l'avance sur moi et qui comprennent des choses que moi-même je n'avais pas comprises. C'est donc quelque chose qu'il faut admettre et avec lequel il faut faire.
Et pour en revenir à la personne de tout à l'heure, Fabien, ce sera donc lui qui finira par prendre la caméra et par la retourner vers moi. Je suis alors surexcité et très content car je n'attendais que ça, d'autant plus que cela survient avec une personne qui ne veut pas être filmée. Puis lorsque je rentre de cette session de tournage en exprimant mon enthousiasme à Alexandra d'avoir enfin pu obtenir cette séquence, bien qu'elle ne l'attendait pas particulièrement et qu'elle ne comprenait pas vraiment pourquoi j'y tenais à ce point, elle me fait alors prendre conscience lorsque nous la visionnons qu'il ne me prend en réalité pas du tout la caméra des mains, mais que je la lui donne.
Ce qui se passe durant la séquence, c'est que j'explique à Fabien que je ne sais plus comment le filmer, et que je suis désormais à court d'idées. Je crois qu'il m'a dit quelque chose comme quoi lui saurait comment me filmer, ce à quoi je lui ai tout de suite favorablement répondu en lui donnant ma caméra. Et lorsqu'il la retourne vers moi, je crois que je me dis que quelque chose qui devait être accompli l'est enfin, au point que tout ce qui s'en suive n'ait alors plus aucun intérêt, dans la mesure où lui n'a en réalité aucune intention de me filmer, où ce n'est pas du tout un geste qu'il a décidé de faire, et qu'il n'a donc aucune idée de ce qu'il fait, et pas seulement techniquement.

VIII. La réparation et le maintien du contact avec les personnes filmées

S.M. : Quelque chose de la réparation a-t-il lieu à l'endroit du cinéaste, de la personne filmée et du spectateur ? Et as-tu gardé des contacts avec certaines des personnes filmées ?

G.M. : Je vais mieux m'accaparer le mot "réparation" plutôt que celui de "rédemption", qui ne me correspond pas du tout car je ne pense vraiment pas que mon film soit là pour ça et que je ne vois absolument pas pourquoi ce serait à nous de l'accorder à quiconque. Même si la société peut essayer d'y faire quelque chose, c'est avant tout aux victimes de le faire. En plus de cela, je trouve personnellement que ce mot a une connotation très religieuse.
En revanche, la réparation est intéressante, car le moment où j'ai tourné ce film coïncidait avec l'arrivée en France de l'Institut pour la justice restauratve, qui existait déjà dans d'autres pays francophones comme le Québec. La justice restaurative m'intéresse alors beaucoup à ce moment-là, car la question des soins et des alternatives possibles y est abordée et explore ainsi à cet endroit-là l'idée de la réparation, notamment celle que l'on fait de la victime.

S.M. : Et le film a-t-il un rôle à jouer dans ce processus de réparation ? Parviens-tu à le mesurer, as-tu des indicateurs ?

G.M. : Il joue un rôle très différent selon les personnes. Pour Michael, c'est par exemple littéralement dit par lui, où quelque chose de l'ordre de l'utilitaire ressort réellement de ses propos, mais qui ne se suffirait pas.

Je pense qu'à un moment ou à un autre, tout le monde prend conscience de ce qu'est un film qui se construit, et aussi de l'existence d'un spectateur. Par exemple, Joël qui pose plusieurs fois la même question sur la plage, à savoir "qu'est-ce qu'une deuxième chance ?", et que nous laissons en suspens, permet pour la première fois d'adresser une question non pas à moi, mais au spectateur. Nous avions d'ailleurs toute une discussion autour de ce sujet, et sur l'éventuelle dangerosité ou légitimité de le libérer.
Il parle notamment du fait de pouvoir s'épanouir à nouveau, ce à quoi nous répondons en lui demandant s'il pense que cela serait légitime dans la mesure où il a porté atteinte à l'épanouissement de quelqu'un d'autre.
Puis nous arrivons finalement au terme de cette conversation car rien ne peut en sortir, au-delà de poser plus largement cette question à tous, à savoir qu'est-ce qu'on attend réellement de la prison si on n'en attend pas la mort ? Lorsque j'essaie finalement de lui répondre et que plus rien n'en sort, son regard se désaxe pour se mettre dans celui de la caméra, puis il pose à nouveau la question, afin de cette fois-ci l'adresser délibérément au spectateur. A mon avis, il y a donc peut-être effectivement un effet "réparateur" qui s'opère aussi sur le spectateur, une sorte de réparation du regard, de déplacement, de modification de la perception des choses.



En ce qui concerne la question des **effets que cela a eus** sur eux, ils sont certainement plus ou moins bénéfiques, même si je n'en sais rien en réalité. Ça l'a été pour Michael puisque cela faisait partie du processus qu'il avait engagé. Il m'a donc souvent dit que notre rencontre et le fait de pouvoir s'exprimer plus largement dans le cadre d'un film ont été utiles et importants pour lui à ce moment-là. Je suis d'ailleurs toujours en lien avec lui et je sais qu'il est engagé dans la justice restaurative où il va parler de son expérience à des victimes et à des agresseurs. Pour Joël, c'est plus compliqué car il est mort deux ans après le film.

Il y a également eu pendant un temps des erreurs de recrutement à Casabianda, au point de commencer à y faire venir des dealers ayant fait circuler de la drogue sur place, chose qu'il n'y avait pas du tout avant et qui est réellement frappant quand tu visites d'autres prisons. Il s'est donc mis à en consommer, puis un jour où il était dans un état second, est allé se baigner nu et n'en est pas revenu. On ne sait donc pas vraiment si le geste est suicidaire, mais il l'est en même temps en partie, car tu sais que tu prends un risque en allant te baigner dans cet état. On était alors très proche des 18 ans de sa fille à ce moment-là. Elle est donc devenue majeure quasiment au même moment où elle a appris la mort de son père.

Pour Anthony, celui avec lequel on parle de réinsertion dans sa cellule, ça n'a pas été sans intérêt. Je suis resté en contact avec lui, et je sais qu'il va très bien. Il a rencontré une femme, a trouvé un emploi et semble être passé à autre chose. Je n'aurais d'ailleurs jamais cru ça de lui et j'étais persuadé qu'il allait se suicider, contrairement à Joël où je ne l'aurais pour le coup jamais imaginé. Il y avait en effet plein d'histoires complexes, notamment du fait qu'il semblait s'avérer que son père avait abusé de sa fille, dont il avait lui-même abusé, ce qui entrainait des histoires de procès. Je ne pensais donc vraiment pas qu'Anthony pourrait s'en

sortir après sa libération, d'autant plus qu'il parlait souvent de suicide. Mais finalement, il était toujours très enjoué les quelques fois où je l'ai eu au téléphone après qu'il soit sorti.
En ce qui concerne le culturiste, je ne sais pas grand' chose de lui sinon le fait qu'il ait fait une tentative de suicide, d'où l'impossibilité pour moi de continuer à le filmer. Peut-être a-t-il été évacué de la prison.
Pour le guitariste, il m'a contacté il y a un mois sur "Signal". En effet, j'ai soudainement reçu un mot de quelqu'un dont j'ignorais à ce moment-là l'identité, avec **la** vidéo d'un homme dans un arbre en train d'enlever les branches et de le démonter progressivement, en référence à ses anciennes activités de bûcheron, puisque je l'avais filmé une fois en train de faire ça à Casabianda, ce qui m'a facilement permis de finalement comprendre qui était l'émetteur du message. C'était donc sa manière de me donner des nouvelles.

S.M. : Est-il donc lui aussi sorti ?

G.M. : Il est sorti et a repris sa vie et son travail. Depuis, je ne fais plus qu'analyser les choses et je me dis que c'est quand-même très curieux, car à travers cet écorchage d'arbre mort, il m'envoie finalement un message de lui en train de démonter un phallus de haut en bas. Il y a également le petit vieux qu'on voit au début avec qui j'ai eu quelques échanges épistolaires et pour qui ça a l'air d'aller.

IX. Le rôle joué par l'adresse directe au spectateur

S.M. : Pour en revenir à la réparation, tu dis que ce plan où une personne regarde la caméra et s'adresse probablement au spectateur change quelque chose dans le regard, dans la perception. Penses-tu que cela change quelque chose dans le regard fantasmé du spectateur sur lui, ou comment lui se regarde autrement via le regard du spectateur ? Est-ce la perception que la personne a d'elle-même qui change à travers le regard fantasmé de l'autre ?

G.M. : Ça peut être ça, mais ça peut être aussi la question d'un message. C'est d'ailleurs ce que dit Michael, à savoir qu'ils doivent servir dans le film et donc transmettre quelque chose. En ce qui me concerne, j'imagine toujours qu'il y a l'hypothèse que ce film sera vu par des spectateurs et qu'il pourrait y avoir les victimes parmi eux.

S.M. : Et cela est-il important pour lui ?

G.M. : Pour Michael clairement. Une des raisons pour lesquelles il prononce le nom Rose est l'espoir que celle-ci **le voie** un jour.

S.M. : Le film sert donc à quelque chose. Personnellement, je suis très convaincue que les personnes que nous parvenons à filmer sont celles qui instrumentalisent le film, l'utilisent, l'empoignent, s'en emparent pour quelque chose. Que le film serve à quelque chose pour nous est une chose, mais que ce soit également le cas pour ceux qu'on filme est pour moi très positif.

G.M. : Je suis tout à fait d'accord, mais c'est après au risque de l'instrumentalisation.

X. La mise en scène de soi

S.M. : C'est justement une des questions qui m'est venue concernant la mise en scène de soi. Comment manies-tu la mise en scène qu'ils ont immanquablement d'eux-mêmes et que nous avons tous chaque fois que nous sommes filmés ? Est-ce que tu attends que ça passe, est-ce que tu contournes, est-ce que tu élabores des stratégies pour défaire cette auto mise en scène, ou pas ? Cela amène-t-il à la question de la vérité qui s'oppose au mensonge, qui a l'air d'être importante pour toi ?

G.M. : Tout ce que tu as dit peut être aussi bien vrai que faux. Y compris ce que raconte Michael dans le film, pour lequel il est tout à fait possible, pour plein de raisons, que ce ne soit pas vrai. Soit parce qu'il est en train de mentir, soit parce qu'il ne sait pas qu'il est en train de le faire. Il s'agit en effet de souvenirs reconstitués, ce qu'il admet lui-même, mais également d'une narration. Ainsi, à partir du moment où l'on raconte ce que l'on a vécu, ce qu'on dit est forcément rempli de mensonges ou d'arrangements avec ce qui manque à notre mémoire et aussi avec notre propre langue, notre manière d'énoncer les choses et les ressources que l'on a pour le faire. La question de ce qui est vrai et de ce qui est faux dans ce qu'il nous dit est donc très vite évacuée pour moi parce que je ne peux pas le savoir et qu'à la limite je ne veux même pas. Ce n'est d'ailleurs pas le problème puisque tout ce qui fait office de narration est de toute façon faux.

En revanche, les réflexions conceptuelles et philosophiques ont pour chance d'échapper au récit et donc de pouvoir être des instruments de pensée permettant d'atteindre par conséquent une certaine forme de vérité, bien que celle-ci soit mouvante dans la mesure où il s'agit d'une pensée intellectuelle. Les leçons politiques et philosophiques peuvent donc se poser en se détachant des récits, même si elles ont besoin d'être portées par ce biais-là, car il n'y a pas vraiment le choix. On peut néanmoins réussir à isoler les concepts, et ceux-là sont intéressants.

Pour ce qui concerne la mise en scène de soi, nous sommes obligés de faire avec mais personnellement, je pense que le plus important est avant tout que cela soit toujours visible pour le spectateur et qu'il n'ait pas de doutes concernant l'endroit où elle est en jeu. Ainsi, si quelqu'un en fait trop, il faut qu'on le sente et on ne doit donc pas le dissimuler. C'est aussi pour cela que le film est si long et qu'il a besoin de tenir la mise en place.

Par exemple, la grande question de la séquence de Michael dans la bibliothèque, d'abord en ombres chinoises puis ensuite rendue visible, intègre à la fois ma propre mise en scène et la mise en scène de soi avec une transparence obligatoire. Il faut en effet à tout prix qu'il n'y ait aucun doute sur le fait que c'est Michael qui a choisi soudainement de se rendre visible. Par contre, il y a d'autres moments où Michael choisit de ne pas être vu, ce qui me pousse ainsi à trouver une manière de le filmer qui réponde à cela. Le moment de dévoilement est ainsi à la fois désiré par Michael et contraint par la situation, puisque si nous n'avions pas été dans ce moment de désordre où je ne sais pas quoi faire et qui nous a obligés à sortir du bâtiment **et** nous retrouver en plein soleil, à un endroit où il est impossible de filmer en contre-jour à cause du soleil, cela ne serait certainement pas arrivé. La mise en scène de soi lui appartient autant q**u'à** celui qui filme, et c'est cette rencontre-là qui la rend possible.

C'est donc dans les moments où elle est la mieux partagée entre nous deux que nous pouvons alors la conserver, tandis que les moments où elle n'appartient qu'à **l'un** des deux aboutissent presque tout le temps à des coupes. Je ne pense pas qu'il reste de passage dans le film où un seul des deux décide. C'est aussi pour cette raison qu'il y a plein de séquences qui ont disparu, car il y avait un choix trop conscient de l'un ou de l'autre.

J'ai beaucoup pensé à un cinéaste, dont je ne suis pas forcément un inconditionnel du travail, à savoir Stéphane Breton, un ethnologue qui a réalisé un film intitulé *Eux et moi*, le plus intéressant, le plus important et le plus régulièrement cité. Il existe deux versions du film, une où il parle en français, et une autre où il parle en anglais avec son accent français, que je trouve d'ailleurs beaucoup mieux. Il part donc filmer je ne sais plus quels indigènes pour

mettre en lumière toutes les pratiques ethnographiques et montrer tout ce que le fait d'observer change et modifie dans la perception des autres.
Mais il s'agit d'une tribu qui n'est pas filmée pour la première fois, qui sait très bien ce que les ethnologues viennent faire et qui s'attend donc à une transaction. Ils dévoilent ainsi tous les endroits de la transaction, y compris lorsque celle-ci est financière. Les moments où il échange de l'argent avec la tribu sont filmés, montrés et questionnés. Il y a par conséquent une forme de cynisme qui est dévoilée, ce qui est probablement la raison pour laquelle je préfère la version anglaise, car on y sent la difficulté qu'il a à se démener contre cette langue, ce qui suscite davantage d'empathie pour lui.

S.M. : Et d'où vient cette communauté ?

G.M. : De Papouasie Occidentale.

S.M. : As-tu donc eu l'impression d'avoir fait le même travail ?

G.M. : Non, mais j'y pensais lorsque j'étais en train de faire le film. Je me demandais également pourquoi Stéphane Breton était autant insupportable et à ce point-là déplaisant. Il l'est également dans ses autres films mais sans que cela fonctionne, alors que dans celui-là, c'est intéressant dans la mesure où il dévoile les raisons de ce comportement. Les gens qu'il filme sont donc également investis dans le pouvoir de la mise en scène.

S.M. : Oui, car lorsque tu montres toutes les coutures, tu révèles toute la part de mise en scène des personnes filmées.

G.M. : Et de la science en général, c'est-à-dire l'observation de si cela change quelque chose ou pas. C'est la même démarche que Schrödinger, de l’ordre de la physique quantique.

Entretien avec Dolorès Lina Torres
Psychiatre des hôpitaux, Centre hospitalier Edouard Toulouse,
Cheffe du Secteur dans lequel j'ai mené mes premiers ateliers
et réalisé *Habités,*
réalisé le 1er mai 2024.

I. Des miroirs !

S.M. : En 2006-2007, quand arrive ma première proposition d'ateliers cinéma, via le théâtre Astronef (situé au sein de l'hôpital Edouard Toulouse), quelle est la raison pour laquelle tu l'accueilles favorablement dans le « Temps plein » ? Qu'est ce qui fait que tu autorises un atelier cinéma qui va accueillir la caméra ? Comment formules-tu les enjeux ? Comment considères-tu à cette rencontre entre psychose et caméra ?

Dolores Lina Torres : C'est la question de l'image. Ce qui m'a paru particulièrement intéressant c'est que ce soit dans l'unité « Temps plein ». C'est-à-dire que contrairement au CATTP ou à l'hôpital de jour, les patients hospitalisés sont plus proches de la phase aiguë : ils ne sont pas dans un moment de reconstruction avec déjà tout un système de défense, la phase aiguë n'est pas loin. Ce sont des moments où ils ont rencontré la dépersonnalisation, des moments de délire, des moments hallucinatoires. Ils ont quand même très peu de recul sur eux-mêmes.
Moi je trouvais intéressant dans cette proposition d'atelier cinéma de pouvoir, justement dans des moments de tension, d'explosion ou d'éclatement de leur personnalité (suivis, tout de suite après, grâce à l'hospitalisation, de la possibilité de retrouver son unité) « jouer avec la caméra », c'est-à-dire travailler sur l'image, le recul de soi : qui je suis ? à quoi je ressemble ? c'est qui moi ?
Et le côté ludique de la caméra, c'est-à-dire que c'est un jouet, permet de jouer justement. Ce n'est pas qu'on est filmé par quelqu'un qui filme c'est qu'on peut filmer les autres, on peut toucher cet objet, le désacraliser d'une certaine manière, se l'approprier. Ça apporte une dimension : on s'évade avec ça, on s'évade du quotidien très terre-à-terre de l'hospitalisation temps plein. C'est un saut dans l'inconnu et dans la créativité.

J'ai trouvé que c'était très novateur parce que j'avais entendu plein de choses que je trouvais un peu idiotes. Par exemple, surtout dans une unité d'hospitalisation temps plein, pas de miroirs. Je me rappelle qu'il y avait un médecin qui ne voulait pas qu'il y ait un miroir dans le bureau d'accueil de la secrétaire : « Non non pas de miroir ! ». Mais qu'est ce que ça veut dire pas de miroir ? Les gens qui sont hospitalisés là sont trop fous alors ils casseraient tous les miroirs ? Je trouvais ça complètement à côté de la plaque d'une certaine manière. Et donc moi j'avais envie d'ouvrir sur quelque chose d'innovant, quelque chose qui permettait d'aller bien plus loin que le miroir. C'est une porte qui s'ouvre sur l'image : l'image de soi, l'image des autres, l'image du monde. On construit quelque chose, ce n'est pas une image statique d'un instant, c'est une image très dynamique. Moi je trouvais ça super, donc j'ai dit oui parce que le Pavillon Trieste (où ont lieu les premiers ateliers), c'est l'ouverture sur le monde, c'est sortir de la psychiatrie et de la folie.

S. M. : Est-ce que tu arrives à dire des choses sur les réserves, les dangers et les limites qu'il pourrait y avoir entre ces personnes en difficulté et la mise en scène ?

D. L.T. : Alors moi j'ai eu pendant longtemps un fantasme mais je n'ai pas pu aller plus loin, c'était de pouvoir un jour pouvoir utiliser la caméra, avec l'accord des patients, pour qu'ils soient filmés dans des moments où ils sont très délirants, très dissociés, et de pouvoir retravailler avec eux après : qu'est-ce qui s'était passé dans ce moment-là ? et qu'est ce que, eux, en penseraient dans l'après-coup ? C'est une autre intention qu'un atelier, c'est-à-dire que c'est une utilisation thérapeutique de la caméra. Je sais qu'un tel procédé existe, c'est est en train de se développer mais à l'époque ce n'était pas du tout envisageable. Pour moi il n'y avait pas de réserves parce que je pense que la psychiatrie c'est un monde dans lequel il faut sans arrêt aller de l'avant, innover, repousser les limites, et donc pour moi il n'y avait pas de réticences.
Je sais qu'il y en avait dans l'équipe parce que justement tout ce qui est novateur, pas dans la répétition, c'est quelque chose qui les angoisse. Par conséquent les équipes voyaient ça comme une espèce de corps étranger qui allait perturber les patients : comment allaient être les patients après les ateliers ? Est-ce qu'ils allaient décompenser ? Ce genre de fantasmes.
Je n'avais pas ces craintes parce que le fait de fréquenter les usagers dans le milieu associatif également et d'avoir vu beaucoup de films où ils expliquaient la violence de ce qu'ils vivaient et que donc franchement d'être dans un atelier cinéma ce n'était pas pour les patients quelque chose qui était violent. Je pense qu'on n'imagine pas la violence de ce qu'ils vivent quand ils

sont très très mal. Mais je sais qu'une partie de l'équipe était clivée : il y en avait qui étaient pour, il y en avait qui étaient contre, et ça faisait conflit. Mais ça fait rien, on y est allé.

S. M. : Est-ce que de manière plus technique ou clinique tu arrives à dire ce qui se passe entre la création et la psychose ? Est-ce qu'il y a des situations dans lesquelles la création peut refaire flamber ce que le soin avait réussi à retenir ?

II. Jeter la clé

D. L.T. : Alors ça c'est une question très complexe parce qu'effectivement le soin fait limite, contenant, ça c'est évident. Notre façon de travailler maintenant, c'est de repousser dans un coin de la tête du patient ces phénomènes hallucinatoires ou délirants, de ne plus s'en occuper ou presque et de travailler davantage sur les capacités à être autonome, la réhabilitation, qui se placent dans un autre domaine. J'utilise souvent la métaphore de la porte secrète avec les patients, je leur dis : « Dans votre cerveau il y une porte secrète qui n'aurait pas dû s'ouvrir, chez la plupart des gens elle ne s'ouvre pas cette porte. On ne sait pas pourquoi. Ça peut être la prise des toxiques, ça peut être un évènement traumatisant, ça peut être par exemple le fait de passer le bac ou une dispute avec quelqu'un d'important dans votre vie. Cette porte s'ouvre et alors il y a un monde qui fait irruption et c'est le monde de la folie avec du délire, des hallucinations, etc… Nous, soignants, avec les médicaments et les thérapies, on arrive maintenant à refermer cette porte presque complètement et on vous demande de jeter la clef de cette porte quelque part pour qu'elle ne se rouvre plus. Seulement vous êtes toujours tentés de rouvrir cette porte, ça c'est une vieille histoire, c'est toujours la tentation de rouvrir la porte pour savoir ce qu'il y a derrière ». Et donc beaucoup arrêtent les médicaments parce qu'on est guéri, parce que cette histoire de porte ne tient pas debout et donc on rouvre la porte et à nouveau ça arrive.

Le problème c'est ce que la créativité, la création artistique, vient rencontrer ou percuter chez la personne qui souffre de psychose. Dans les moments où la personne va à peu près bien, elle a une certaine distance avec ces phénomènes hallucinatoires, délirants. Dans les moments où elle ne va pas bien, il n'y a pas de distance, elle est immergée. Mais les gens qui étaient orientés vers l'atelier n'étaient pas des gens qui étaient en phase aiguë. C'était des patients qui étaient plutôt en moment de reconstruction avec déjà une prise de distance vis-à-vis de monde onirique, ce monde comme ça qui fait irruption, mais il n'était pas loin. Donc ça voulait dire

qu'il y avait des mécanismes de défense qui se remettaient en place mais pas en place de façon hermétique.

Je ne suis pas du tout sûre que la créativité des personnes qui souffrent de psychose soit liée aux phénomènes hallucinatoires ou délirants. « Je suis quelqu'un qui vit à l'armée du salut, qui est un poète, qui souffre par ailleurs de troubles psychotiques et qui écrit des poèmes extraordinaires. » Il a un traitement et ce n'est pas délirant. Simplement c'est un poète. Il a une aptitude à rassembler les mots, à jouer avec.

Je pense que ce qui était intéressant dans les ateliers cinéma, c'était l'indication de gens qui souffrent de troubles psychotiques et qui ont donc traversé des moments extrêmement difficiles au niveau d'une dissociation du psychisme, et qui puissent utiliser la caméra comme un outil thérapeutique. Pour moi c'était plus ça. Je m'intéressais plus à voir la caméra comme un outil de reconstruction et non pas quelque chose qui vienne les chercher dans leurs phénomènes délirants ou hallucinatoires.

Moi j'ai une vision médicale de la psychose. Je pense que c'est une partie du cerveau qui ne fonctionne pas, qui au niveau synaptique ne se coordonne pas, qui ouvre des désarrimages de certaines zones qui se mettent à travailler par elles-mêmes. Je me rappelle notamment d'une patiente qui, 20 ans après, a arrêté les traitements et a refait une décompensation, mais on a regardé le dossier et c'était la même chose : elle délirait sur les fils électriques. Donc je pense que ce sont des zones où, à un moment donné, on ne sait pas pourquoi il y a quelque chose qui s'ouvre et qui est du côté de la folie et des choses qu'on ne maîtrise pas.

Je pense que la capacité à être artiste n'a pas grand-chose à voir avec la folie. Je pense qu'on se leurre sur la question de la folie. Ça fascine. Je pense que, par exemple, à quelqu'un comme Antonin Artaud. C'était un acteur, un poète que malheureusement la folie a complètement abîmé, détruit. Malheureusement, je pense qu'on perd de la créativité avec la maladie. Je pense que la créativité est liée à la sensibilité, aux émotions, et dans la psychose bien souvent c'est très froid, les émotions sont très très peu exprimées.

Alors ça va être un peu différend avec les gens qui ont des troubles de l'humeur, où là effectivement ça peut flamber. Je pense à Patrick Z. qui avait joué dans un des premiers films. Il a des troubles de l'humeur et donc il y a des moments où il est complètement maniaque, complètement extraverti, euphorique. Dans les moments maniaques, il n'a plus de limites donc ça peut complètement le faire flamber parce que ça ouvre tous les possibles. Mais même jusqu'à se mettre en danger extrême parce que justement il n'y a pas de limites donc il est invincible et immortel, et il peut faire des choses complètement dingues. Donc là ça peut être dangereux. Il y a comme une espèce d'autoroute où tout est possible, *no limit*. Là la création

est presque un accélérateur.
Quand tu vois la peinture de Goya, tu comprends qu'il y a un moment où il est très exalté, puis il y a des moments où il est mélancolique, tout est noir. Pour la psychose il s'agit d'autre chose : c'est l'éclatement de la pensée, la perte d'unité de soi.

III. L'expérience du tournage racontée à sa psychiatre

S. M. : Dans *Habités*, tu a voulu que Nicolas entre dans le film, est-ce que tu sais pourquoi ?

D. L. T. : J'ai suivi la création d'*Habités* grâce et au travers de Nicolas, au travers du récit qu'il m'en faisait et des remerciements à chaque fois qu'il me faisait, parce que pour lui cette proposition a été quelque chose de formidable.
Kadidja parlait assez peu de ce qu'elle vivait dans l'atelier mais, à un moment donné, elle a pu dire qu'elle était revenue sur le lieu et que le fait de le filmer, de se le remémorer, lui avaient permis de se mettre à distance. Quand elle imaginait son retour sur le lieu, elle avait l'impression qu'elle allait tomber dans un trou, retomber dans ce qu'elle avait vécu : une expérience de dissolution d'elle-même. Et pas du tout. Elle est arrivée et elle a retrouvé, reconnu les lieux et elle a pu se reconnecter à sa mémoire. Elle a reconstruit quelque chose qui, pour elle, était synonyme de destruction. C'est un moment où elle avait été détruite et grâce au film, au travail de la caméra et au jeu, elle a pu en faire quelque chose, comme si elle avait pu panser ses plaies d'une certaine manière. Elle est venue réparer quelque chose de son histoire qui était béante : c'est quand même le suicide de sa mère, sa défenestration et qu'elle se retrouve toute seule ! Et ce lieu était un lieu où on entasse les ordures, donc elle n'était plus qu'une ordure parmi les ordures. Mais non justement, elle disait « ah non, non, non ! moi à l'époque je n'étais pas ça, c'était mon appartement, c'était à moi ». Mais quand elle a été hospitalisée elle se souvenait de ces jours et semaines passées là-bas comme une espèce de trou de souffrance et ça aurait pu rester comme ça. Mais grâce au film, il y a eu quelque chose qui est venu, une trame, qui s'est posée là et qui est venue réparer cette histoire. Donc, pour elle, ça a été presque une façon de fermer une porte sur son histoire.

Alors que Nicolas c'est autre chose qu'il racontait. Pour elle, il y avait quelque chose d'un lieu non imaginaire, c'est un lieu où elle a vécu, alors que pour Nicolas l'atelier c'était beaucoup un lieu imaginaire. C'était plus la possibilité, la capacité d'accéder à quelque chose

qui lui semblait un monde supérieur parce que Nicolas il a un côté mégalo quand même. Donc tout à coup, il pouvait accéder, lui qui était relégué parmi les plus humbles (les quartiers difficiles où il n'y a que des immigrés ou des malades ou des sdf), et bien, soudain on lui proposait de faire du cinéma. C'est ça qui l'a séduit au départ.

Après, grâce à la philosophie, il en a fait autre chose ? Notamment dans sa construction subjective, à partir du choc de se voir à la caméra parce que c'était quelqu'un qui ne se représentait pas et qui ne se représentait pas comme métisse. Soudain, il s'est dit : « ce type-là c'est moi ? Mais non pas possible, je ne le reconnais pas ! ». Donc là il a fallu qu'il se recolle à lui-même et il s'est pris une gifle parce que d'une part, il se voyait plus beau et d'autre part il ne se voyait pas métisse. A plusieurs reprises, dans les entretiens, j'essayais de l'emmener vers sa partie noire, qui est la partie paternelle de son histoire. Je lui avais offert des écrits d'Aimé Césaire qu'il ne lisait pas. Quand je l'interrogeais je lui disais :

— Alors, est-ce que vous avez lu ?

— Non non, j'ai pas lu parce que ce n'est pas dans mes préoccupations.

Et hop il partait sur la philosophie. Je lui disais :

« Nicolas, vous vous coupez toujours de cette dimension paternelle, il n'y a pas moyen de vous y coller, c'est comme si ça n'existait pas ».

Il éludait et soudain c'est la caméra. Là il s'est pris un choc : « je suis métisse parce que mon père est noir, ou était noir ». Il s'est pris une claque parce que soudain, c'était du côté de sa subjectivité. Au lieu qu'il utilise la caméra en étant maître de quelque chose, c'était la caméra qui l'interrogeait et qui le mettait en position presque d'objet. C'est ça qui était étonnant, c'était lui qui devenait objet de la caméra alors qu'il était persuadé qu'il allait être maître de cet instrument-là. Il était pris dans quelque chose, il était pris dans une image.

S. M. : Et ça peut être positif ?

D. L. T. : C'est très positif et d'ailleurs ça ne l'a pas fait vaciller. Peut-être que c'était le moment pour lui, le moment de pouvoir se dire « je suis un, je suis un bout de mon père, un bout de ma mère, même si je ne veux rien en savoir et que ma mère ne veut rien en savoir. N'empêche que j'ai la couleur de peau qui me colle à la peau et il faut bien que j'en fasse quelque chose de cette histoire-là ». Ça l'a reconnecté à la question de l'unicité de son histoire qu'il n'a jamais voulu. C'était toujours amputé. Nicolas a toujours fonctionné avec seulement l'affiliation maternelle. Son père n'existait pas. Et dans ses moments délirants sur l'Égypte antique, d'ailleurs je lui ai dit :

-— Vous savez qu'il y a eu des pharaons noirs ?
— Ah bon ?
— Mais oui bien sûr !

Ça le fait beaucoup rire parce qu'il sait que je reviens à la charge à chaque fois. Mais lui, dans ses grands délires où il est un pharaon, il est comme un dieu. Et là, dans cet atelier, il se retrouvait un peu black, pas très beau, les dents... Ça, les dents ! incapable de sourire parce que c'est une catastrophe. Soudain, bah oui, à quoi je ressemble ? C'est-à-dire que là on était dans l'ici et le maintenant pour lui. Ça, ça a été très très fort : le travail avec l'image et avec ce jeu de la caméra, se filmer, marcher dans les rues, acheter une pizza, etc. Tout ce jeu-là, ça arrivait à : « jeu » ou « je », qui je suis ? Je suis un métisse plutôt moche et plutôt sans dents et plutôt vieillissant. Alors je vais essayer de m'habiller, d'être bien coiffé, de me couper les cheveux, de faire attention à moi et puis je vais essayer de faire des soins dentaires.
Ça fait un petit moment que je ne l'ai pas vu mais la dernière fois, il allait bien. Il était propre. Le film a aussi joué là-dessus. Un jour il m'a dit : « vous savez l'impression que j'ai eu ? J'ai eu l'impression que j'étais un clochard. Mais je ne suis pas du tout d'accord, pour moi il faut être bien habillé. Comment c'est possible ça ? ». Donc il a été percuté par l'image.
Alors que Kadidja c'est un autre phénomène. C'est pour ça que je pense que pour chacun d'entre eux c'est une rencontre différente.
Ce n'est pas par rapport à la psychose, pour moi ça n'existe pas ça, je crois que c'est par rapport à chaque sujet qui souffre de troubles psychotiques. A un moment donné, quand il rencontre la caméra, un atelier avec la caméra, il va tisser quelque chose en son histoire et il va venir peut-être réparer quelque chose en son histoire.

Pour Roger, je ne sais pas s'il y a eu tout ce travail-là, moi j'ai l'impression que c'est resté assez extérieur pour lui.

S. M. : Je ne sais pas ce que lui a fait le film mais je sais ce qu'il a fait au film. Il m'a obligé à entrer dans le film parce que le fil entre lui et moi est insécable, c'est-à-dire que je ne peux jamais lâcher ma relation à lui. Autant je peux mettre en scène Kadidja, autant je peux mettre en scène Nicolas, autant Roger ce n'est pas possible. Il n'a jamais fait la différence entre son espace et le nôtre. Il permet que j'entre dans le film car c'est quelqu'un qui n'accepte pas les conventions. Ça ne lui parle pas cette idée qu'il y a deux espaces : celui du filmé, celui du filmeur.

D. L. T : Alors je dirais que ce qui a été important pour lui c'est le fait de participer à l'atelier, toute la construction et la rencontre, raconter son histoire, etc… Mais je pense que, dans le film, notamment avec l'oiseau, c'est plus l'oiseau qui est son sujet que lui. C'est plus kiki qu'il veut mettre en scène. Par contre, quand il va dans le théâtre, là il y a quelque chose qui est fort. Là il y a peut-être quelque chose où ça décolle, là je dirais qu'il joue.

S. M. : En tout cas il sent le vertige qui pourrait être celui du jeu. Il rencontre le vertige que ce serait de prendre le risque de se décoller et de se singulariser peut-être, mais il m'appelle aussitôt et donc du coup je me rapproche. Dans le film, il permet que notre relation existe et ma relation avec tous les autres, par conséquent.
Je pense que le film a eu un énorme enjeu pour Wilfreed. Il me disait que j'étais comme dieu. Il me disait que j'étais dieu parce que je pouvais tout voir. Il y avait du transfert. Il m'avait donné une mission, un rôle et je pense que lui-même jouait beaucoup la comédie et que petit à petit il s'est dépouillé d'une comédie pour se donner à voir avec plus de vérité. Je pense qu'il lui a fallu des années pour enlever une sorte de comédie du « tout va bien ».

IV. Une autre subjectivité

D. L. T. : Tu sais, je pense que l'expérience pour eux de ces ateliers sur plusieurs années, c'est une expérience particulièrement riche parce que je pense qu'ils ne rencontrent pratiquement jamais le dialogue avec un autre. Il faut savoir quand même que dans la plupart des ateliers qu'ils peuvent faire, la plupart du temps c'est avec des soignants (c'est rare que ce soit avec de véritables artistes, ça peut arriver mais c'est rare), il y a toujours une forme de condescendance. C'est toi le patient, c'est moi le soignant. On met les choses en commun mais que chacun reste à sa place. Toi tu as apporté tout à fait autre chose. Ça pour eux c'était magique. C'est rare cette expérience. C'est pour ça qu'ils aiment aller vers les jeunes, parce que dans les jeunes il n'y a pas ce côté condescendant des soignants. Cette condescendance, les soignants plus âgés n'en sont pas toujours conscients, certains si, mais leur identité de soignants est là. Quelque part, ça cantonne l'autre. Là, il y avait une expérience de liberté.

S. M. : Est-ce que les soignants arrivent à se défaire de cette condescendance ? Est-ce que ce n'est pas inhérent au soin lui-même ? A partir du moment où tu fais partie de la structure de

soin, comment arrives-tu à te défaire de cette posture de condescendance ?

D. L. T. : Je pense que c'est un travail sur soi-même. Il faut travailler sur ses défenses, sur la façon dont tu te présentes à l'autre. Si tu es tout le temps sur la réserve parce que tu as peur que la folie soit contagieuse à force de fréquenter des gens qui souffrent de troubles, alors tu restes condescendant. Il faut savoir qu'il y a beaucoup de gens qui, dans les milieux psy, sont fragiles, ce sont des gens qui sont venus se soigner là, mieux comprendre, et donc qui soignent les autres mais il ne faut pas trop s'approcher, parce que s'approcher trop peut réveiller des choses chez eux. Donc la distance sert aussi de rempart par rapport à la propre folie du soignant. Souvent ce sont plus des gens dépressifs et angoissés. Ça sert aussi à faire tenir. Donc si tu t'approches trop de l'autre et si tu enlèves la blouse, tu ne sais plus où est le rempart. Quand au CATTP, on a dit : « on ne donne pas de médicaments quand on n'a pas de blouses », les infirmiers ont dit : « ah mais nous on n'ira jamais travailler, là c'est pas possible ! ». Et il y a un petit nombre de soignants qui ont dit : « Mais nous au contraire, nous sommes là comme un autre. Nous sommes là avec nos compétences mais nous ne sommes pas là comme soignants... ». Au pavillon c'est très clivé cette histoire parce que les blouses blanches y sont. C'est un univers où chacun doit être à sa place. Toi tu arrives avec la caméra et tu chamboules ça...

S. M. : Moi je sais que je ne fais que passer, je sais que c'est provisoire, que c'est le temps du projet.

D. L. T. : Je pense que tu as pris soin d'eux. Vraiment dans le sens de « prendre soin ». Tu les as pris quelque part dans tes bras, même physiquement. Je sais que Nicolas disait « elle est naturelle ». Il accède à un autre monde. Parce qu'il y avait des soignants avec toi dans l'atelier aussi, et ces soignants-là se comportaient autrement aussi. C'est presque par mimétisme. Là ils accèdent à une autre subjectivité, et ça pour eux j'ai trouvé que c'était essentiel. Tu changes de paradigme.

S. M. : Une autre subjectivité c'est une autre façon de regarder le monde ou d'être regardé ?

D. L T. : Les deux. On est jetés dans le monde donc tu regardes et tu es regardé, et tu construis ta subjectivité comme ça. Pour eux, c'était ça. Alors Kadidja ne le formule pas de cette manière-là mais quelque part elle a été touchée au sens d'une reconnaissance de la souffrance qu'elle avait vécue et elle en a fait quelque chose de beau. Elle était consciente de

ça. Il y avait de la beauté dans ce moment, moi je trouve que c'est un des plus beaux moments. Elle touche à une autre dimension.

S. M. : Je me suis efforcée de la filmer en la rendant belle. C'est la base.

D. L T. : Elle est plus belle que dans la réalité.

S. M. : Ça c'est le rôle du cinéma, et du documentaire : sublimer quelque chose. Ça fait partie des missions que je me donne.

D. L T. : Elle-même a une sensualité.

S. M. : Elle a sa lenteur mais le film la met en valeur, la soutient, c'est un choix de se dire : « les gens que je filme il faut au moins que je les rende plus beaux que dans la réalité ».

D. L T. : Je ne sais pas si Roger s'en est rendu compte de ça, mais moi j'ai trouvé que le film le rendait moins fou. Dans la vie, il était toujours à 3000 à l'heure. Et là, il arrive à ralentir. Je pense que sa tête était en ébullition en permanence, on ne pouvait pas l'imaginer.

S. M. : Le cinéma t'oblige parfois à te centrer, le cinéma peut fabriquer ça. Donc du coup il est moins fou et moins décentré qu'il ne l'est dans la réalité. C'est le pouvoir du cinéma.

Bilan thérapeutique sur l'atelier de création cinématographique

LES RÊVEURS

Elaboré par les soignant.es de l'AP-HM

Différentes phases de création cinématographiques au cours desquelles le patient est invité à…..	**Aptitudes et compétences que le patient est amené à développer au cours de ces différentes phases….**

Ecriture

Dans cette étape le participant passe d'une idée personnelle à l'élaboration d'un projet collectif

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
1 Ecriture	Venir avec un récit et par là même à devenir auteur d'une proposition cinématographique	Enoncer clairement sa pensée Prendre la parole en groupe Exposer quelque chose qui émane de soi
2 Ecriture	Enoncer des retours critiques et des idées d'adaptation variées dans le respect et le soutien de chaque auteur ***cette invitation perdurera dans la plus part des phases de réalisation et accompagnera l'ensemble du processus de réalisation***	Ecouter l'autre Respecter son point de vue …accepter ses idées Interagir ***Ces aptitudes seront donc sollicitées dans la plus part des phases de réalisation***
3 Ecriture	Ecrire à proprement parler le scénario	Organiser et structurer sa pensée La transcrire sur un document ou un support lisible par le groupe. Ecrire des dialogues Mesurer l'importance de justesse des mots

Repérage

Dans cette étape chaque participant adapte son projet en fonction de la réalité

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
Repérage	Rechercher avec le groupe le lieu et l'espace dans lequel pourra se matérialiser la réalisation du scénario Le scénario fait ici office de cahier des charges	Projeter des actions dans un lieu et cadre donnés Evaluer sur le terrain la faisabilité du scénario vécu ici comme projet en respecter toutes les exigences Communiquer avec les personnes qui gèrent le lieu d'accueil du tournage, particuliers, associations, mairie… Intégrer la notion d'équipe, se présenter en tant que tel Savoir exprimer les besoins de « l'équipe tournage »
Repérage	Ré écrire et adapter le scénario en fonction des nécessités du terrain Organiser avec le réalisateur les différentes séquences de tournages	Adapter son projet Prendre la mesure du travail en collaboration avec un professionnel du cinéma et avec un groupe

Derushage

Dans cette étape chaque participant est invité à prendre de la distance avec son image tout en prenant progressivement au sein du groupe une position de maître d'œuvre

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
Derushage	Lors du visionnage des rushs Chaque participant est invité à regarder les prises de vues issues des repérages à classer trier choisir les images qui lui sont présentées choisir acteurs scènes décors	Se confronter à son image/accepter son image/mais aussi envisager comment agir sur sa propre image ici encore s'adapter structurer et réorganiser son projet en fonction des rushs obtenus Appréhender la tournure que va prendre

	costumes qui serviront son scénario…	le film/se projeter dans l'avenir Prendre des décisions en tant qu'auteur/faire des choix importants : de lieux de personnes de décors d'accessoires…

Tournage

Dans cette étape chaque poste permet à chaque participant une expertise et un véritable engagement. A sa mesure chacun est amené à se dépasser dans une situation qui ressemble à une situation professionnelle

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
Jeux d'acteur	Etre acteur dans son propre film ou dans le film d'un autre Il s'agit à partir du scénario et de la demande de l'auteur de créer un personnage	Apprendre un texte l'énoncer clairement Etre capable de répondre à une demande précise /d'intentions, de déplacements, d'attitudes… Convoquer des émotions ou des états spécifiques sans se laisser déborder' Etre capable de reproduire la même scène jusqu'à ce que la prise soit bonne et d'intégrer les variations nécessaires au jeu Apporter sa touche créative pour étoffer le personnage Mais aussi lors du dérushage après le tournage s'affirmer en tant spectateur de soi-même, se voir dans l'image de celui qui est capable de…
Direction d'acteur	Diriger les acteurs de son propre film ou de celui d'un autre…	Observer, conseiller, suggérer, diriger, inventer des solutions pour aider…le jeu de l'autre ou des autres… Accueillir les figurants, leur exposer clairement l'attente de l'équipe tournage, les diriger dans leur jeux d'acteurs
Figurant	***Ce poste permet à l'équipe soignante d'intégrer de façon ponctuelle d'autres patients au***	Participer à un projet y apporter sa contribution Apprendre à être acteur

	projet	
Cadrage	Vérifier le cadre Il s'agira ici soit de regarder dans la caméra pour voir si l'image correspond à l'intention du scénario et de son auteur	Observer à travers la caméra /projeter ainsi ce que sera l'image/donner un avis technique et par la même se positionner en tant qu'expert
trucage	Utiliser des techniques de trucage	projeter une situation qui doit paraitre réelle dans un cadre fictif
Aide caméraman	Installer le « matériel caméra » Faire les annonces : silence, moteur, ça tourne, action…	Prendre soin d'un matériel technique, caméra trépieds, câbles…. L'installer suivant des consignes techniques précises s'en sentir responsable.Faire preuve d'autorité pour que soient respectées les annonces de tournage
	Le patient est invité à…	**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
Accessoiriste fabrication de décors et costumes	S'occuper des accessoires décors et costumes nécessaires aux scènes de tournage Il s'agit de trois postes qui requièrent à peu près les mêmes compétences ***Ces postes permettent à l'équipe soignante d'intégrer de façon ponctuelle d'autres ateliers et par la même d'autres patients au projet***	Avoir un esprit pratique Fabriquer ou se procurer les accessoires, décors, costumes Fabriquer en atelier des objets, des décors ou des costumes Développer son habileté manuelle et sa créativité… Veiller au transport des objets, des décors ou des costumes sur le lieu de tournage Veiller à leur stockage et à leur entretien
maquilleur	Maquiller les acteurs	Approcher avec soins le visage de l'autre Faire preuve de créativité
Etre garant	En dehors des questions de sécurité	Aborder des personnes inconnues

du périmètre de tournage	être garant de l'intégrité du périmètre de tournage	savoir leur demander d'attendre la fin de la scène pour entre dans le champ, faire preuve d'autorité Encore une fois parler au nom de l'équipe, la représenter
Photographe de plateau	Prendre des photos pendant le tournage	Etre capable d'utiliser un appareil photo Etre capable de saisir les situations qui méritent d'être photographiées, qui mettent en valeur les personnes qui sont derrière la caméra

Montage

Lors du montage chaque participant est amené à affirmer à nouveau sa position d'auteur dans une relation privilégiée avec les professionnels du cinéma

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
Montage duo	Participer au montage Avec des professionnels du cinéma Réalisateur, monteur	Se détacher du groupe pour reprendre le fil de son récit Etre restauré dans la position d'auteur de film Travailler en duo avec la réalisatrice puis la monteuse Faire des choix d'images et de son … Couper se séparer d'une partie de la matière film Réorganiser un ensemble de situations Etre capable d'une réécriture qui tienne

		compte de la réalité matérielle filmée Etre capable de recul par rapport à son propre scénario
Montage groupe	Proposer le montage au groupe	Etre capable d'Accepter les retours et les critiques Défendre son point de vue d'auteur S'affirmer en tant que tel

Réalisation

Lors de la réalisation chaque participant est amené à se détacher du groupe et des soignants pour travailler exclusivement avec des professionnels en milieu non protégé et à nouveau affirmer sa position d'auteur

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
	Participer à la réalisation finale dans un travail en relation privilégiée avec d'autres professionnels Réalisateur, monteur, ou mixeur son et image, étalonneur Reformulation du projet Avec des professionnels du cinéma	Travailler loin du groupe en collaboration,et tour à tour avec différents professionnels du cinéma Faire des choix d'images de son de lumière… Etre capable de finaliser son projet

Projection/débat

Lors des débats chaque auteur est amené à acteur et responsable de soi de son travail du travail des autres…..

Le patient est invité à…		**Aptitudes qu'il est amené à développer…**
	Assister au visionnage du film Participer aux débats dans différentes situations de projection (salle de cinéma, colloques…)	Mettre l'objet de création à distance/ Assumer sa propre création et celle du groupe Gérer le trac Prendre la parole en public Elaborer une pensée autour de son expérience de sa traversée Retracer l'histoire de cette création en faire un bilan personnel

Carnet de Dérushage

Jour 1

Jocelyne au CMP, entretien psycho

Plan des hommes et des travaux

Jour 2

Wilfreed et le ping pong

Entretien sur le Marabout

Garder « je suis un rebelle »

avec William qui le laisse et remonte dan sa chambre

Jour 3

Roger sort de chez lui

Il s'attache les lacets

Pizza de Nicolas

Et travelling dans Noailles

Jour 4

Wilfreed cherche la discussion (Farid, Luciano, César et William) et lacets de César

+vaisseau spatial

Dans escalier et dans sa chambre jour

Il monte dans sa chambre volets cigarette, journée /1ère chambre

1er joint

- frappe porte William et Ali pour taxer une feuille

Dans sa chambre nuit

Il fait le lit nuit, défoncé

Récit de crise

Il décroche le linge et est assis silencieux et fume silencieux dans la cour

Jour 5

1er entretien Nicolas : voix et Socrate

garder peu pour pas empiéter sur l'entretien Néant, juste ouvrir

Déambule et fume la couverture de ses livres

Visite infirmier

Pend son traitement

Jour 6

Jocelyne va danser un peu fofolle

Danse et appelle son amie

Retour chez elle après danse nuit

Wilfreed : Récit de crise

Jour 7

Le poulet rôti

Michal et « bonjour » dans toutes les langues

Fumer un joint ?

Souffrance du cors d'Ali

Michal tente de dire bonjour en français-arabe-polonais, Wilfrees pensif, Ali dort debout-souffrance, fumer un joint avec Ali, Farid a fait un cauchemar etc… fictionner

Jour 8

Wilfreed dans la rue Curiol

Rencontre Franck

Wilfreed en contre jour vide

00 : 57 appelle Viviane, la prostituée

jour 9

1ère pièce chaude jour et nuit

sensuelle

entretien : le bruit des enfants, illégal, la parole en boucle

elle assume mieux d'avoir aimé et habité cet endroit

Remettre de l'entretien *off* quand on revient à la pièce chaude la 2ème fois, travailler la boucle

Jour 10

Marabout, bureau des soignants

Rien

Roger regarde l'intérieur du Théâtre

Musique italienne, burlesque sur Roger

Jour 11

Discussion avec William sur le Gabon et sur sa crise

Doutes existentiels

Effet fiction du cadre et du dialogue

Partie d'échec avec Farid

Suite des questions existentielles

Autour de la table en contre jour avec Wolfrad

Test HIV

Essayer de garde le test HIV : il est assis devant la fontaine, et hop on est dans le camion HIV et hop il est à la fontaine et embrasse la feuille et marche dans le flair

Effet fiction, une sorte surprise, de choc qui traduit la folie, ce besoin d'intensifier sa vie

Travelling inquiet rue Curiol

1er PS pour image

son du 2ème

Jour 12

Croise Franck dans la rue Curiol en rentrant du travail qui est interdit de séjour

Douche

Wilfreed dans canapé flou et perron dans la nuit

Scène avec texte William dan sa chambre

Parlent des hôpitaux

Faire une scène drôle

Jour 13

Les échecs tournants

et pause après Wilfreed-Farid

Jour 14

1er entretien Les pensées fatigantes

gratouille sans parole

plan Dieu avec crucifix et découpe de la fenêtre

plan lit +crucifix+guitare

jette les clés à Franck par fenêtre

jump cut des visages et des crucifix, en utilisant le visuel plus que le verbal, silencieux et soudain « la pensée ça fatigue, trop de questions trop de réponses » sentir qu'il pense même si on sait pas à quoi il pense

puis le Marabout me donne ce temps : dormir

les autres m'aident

regarder les filles dans la rue

mes pensées cabossées

les histoires platoniques, Montaigne

Les alpettes de César

Ramasser les phrases les plus belles

Wilfreed est bien là devant césar qui rit 'il est content césar il rit'

Aller jusqu'au bout de la folie de César

Découpant un peu fiction et le « MONSIEUR »

La voix du sage c'est Wilfreed

Wilfreed très cool en écoutant césar hors champ qui délire

Jour 15

Wilfreed en bas de la rue Curiol

Wilfreed fait son lit dans chambre verte

Beaux plans natures-mortes lit et crucifix

Wilfreed dans la cour de nuit et contre plongé sur bâtiment

Jour 16

Echecs avec Farid & passeport

Plongée sur échiquier, support pour la pensée et la parole ?

Jardin, fil à linge, Wilfreed assis sur chaise entre les 2 portes

Wilfreed et Farid au fond dans le jardin et William en amorce et contre jour

Jour 17

Rien

Jour 18

Texte de Jocelyne : *Off* sur le tramway ?

Discussion avec Véro off sur son projet de quitter la maison Gouv car ça devient trop cher

Véro est aidante mais pas infantilisante,

Visages de Jocelyne qui fait rien et regarde la vie domestique sans participer

Jour 19

1er cyber de Nicolas,

parle de la mort : écho àWwilfreed qui parle de la mort, parle de ses études et des ses 2 livres,

Déambule devant chez lui

Jour 20

Entretien Néant, ext marche rue

Je suis indivisible avec le néant

Les 2 bouquins à sortir, angoisse du futur, être reconnu par les autres

La bataille entre univers et le néant

Il m'initie au néant : garder mes questions

Comprendre qu'il est obsédé par le très grand, de l'espace et du temps

Roger et le canari bavard, enjoué

1ère VAD Virginie et Perrine (structurante)

Doit venir tard car on a besoin de comprendre qu'on est sur Roger et d'avoir vu Jean

Doit venir après un truc silencieux

Parlent de l'appart, de l'oiseau de jean, de Claude

Interaction Roger moi sur son désir d'être filmé avec des gens

Plans où Roger se penche par sa fenêtre vue sur les toits et on entend off notre petite conversation juste avant ?

On voit la ville

Roger sur la place va à la canebière et revient

Peut-être on montre pas qu'il se colle à la vitre

Intéressant qu'il sonne à l'entrée des artistes, c'est la 1ère fois

Bonbon et moustache et regarde pas les gens, marmonne

Jour 21

Jocelyne participe à la vie domestique (chemise de nuit orientale)

Chemise de nuit orientale, couloir où Jocelyne fait le ménage

Beau plan avec Valérie derrière Jocelyne sur la terrasse

Entretien balcon 1

Confidence : je peux rester, soulagement, mais je peux aussi chercher autre chose, c'est ouvert (participe de la versatilité), faudrait que j'aille préparer le repas non ?

GP plans sur table mise et repas : c'est pas si terrible comme endroit !

Plan latéral Jocelyne et Valérie sur la terrasse, ou Jocelyne seule et terrasse au fond

Jour 22

Départ des soignants, champ contre champ : les résidents abattus

Quitter le contre champ quand ils sont abattus car c'est long et partir sur autre perso

Et revenir quand ils parlent : ils sont abattus mais la vie reprend toujours

Ici on est tous fous, William tu es le joker du Marabout

Ablution

Prière non

Jour 23

Entretien 3 Nicolas le néant perd, Nico abdique et veut plus de liberté

Sentir qu'il vit un truc souterrain, il a perdu et qu'il voudrait gagner en liberté réelle

Les thèmes des bouquins, ?? peut-être

« La victoire de la démocratie, le néant perd et je perds aussi

Jung

J'ai trouvé ce que je cherchais,

Et voilà les voix que j'entends, J'entends le néant

Transition vers la vie rationnelle : Je ressens l'enfermement j'aimerais gagner en liberté

Nomme le système psy autour de lui

Si je deviens prof je gagnerai en liberté et je retrouverai ma place de citoyen

Je l'ai perdue en philosophant (écho avec la folie et les pensées de Wilfreed) »

Roger et canari silencieux, triste

Ca raconte la solitude de Roger

Petit fond musical

Mettre « Fame » off quand il est assis

Jour 24

Entretien 2 :Wilfreed dans sa chambre -abstinence,

Prise de conscience (qui fait écho à la défaite de Nicolas)

« C'est dur, c'est comme une fausse sceptique

Je regrette rien, ça m'a appris

Ma folie m'a appris à envier le bien

Elle m'a appris le courage ma folie,

Partir ? non ? c'est un changement intérieur

Satan m'a pas aimé il m'a pas donné une compagne

Et pourtant j'en ai fait des péchés

J'aime l'humanité on peut m'avoir facilement »

On part de la toxicomanie et on va vers la folie qu'il nommera

Franck et Wilfreed sur le lit

Tramway Jocelyne

Jour 25

Ext hôpital

Il entre dans l'hôpital

Intérieur hôpital

Il entre dans le bâtiment

Travellings au rdc

attente silencieuse, fume

attend la VAD

1ère VAD chez Nicolas

elle veillent sur lui à travers le chauffage

Débrief VAD, entretien 4

« Liberté, j'en voudrai plus, mais je vis en démocratie donc j'en ai »

Plans fenêtre

Pano fin du jour suivi Nicolas dans la rue

Int chambre isolement

<u>Jour 26</u>

Intérieur chambre isolement

Entretien 5

Travelling 1er etage

Passé de rue, vient des foyers, délirant et violent

Soulagement, la paix la sécurité

La difficulté de se dire malade

2ème cyber

rien

Raccords chambre iso

Peut-être faire revenir un plan par l'entrebâillement du sas d'entrée pour imaginer nico assis dans un coin

<u>Jour 27</u>

Entretien avec psychiatre Torrès

« Vous voulez pas être prof ?

Ben si

Vous ne serez jamais prof, la maladie on la quitte pas, on fait avec

J'avais espoir de guérison

C'est une illusion »

La démarrer *in* et peut-être la poursuivre *off*

Débrief après l'entretien avec Docteur Torres à la fac

Entretien 6

« J'arrive pas à tout unifier

Va falloir accepter la réalité

Je croyais qu'il fallait la transcender

Je ne sais plus, et dieu dans tt ça ?

Je veux pas y retourner »

Garder des plans où il assis silencieux abattu

Jour 28

Rien

Plans biscotte dans la cage oiseau

Jour 29

Départ de Roger à Manosque

1ère apparition de jean qui apparaît d'abord dans le reflet et dans le flou)

1er coup de fil à Claude

Jean n'écoute pas

Jean : Tu me rends hystérique desfois

On s'en balance ! on s'en bat !

2ème coup de fil à Claude

La grève des transports

Roger s'en va, jean en reflet un peu perdu

Jocelyne au distributeur argent : rien

Jour 30

Courses hema : rien

Crise angoisse xanax chez elle

En l'essayant off en totalité ou en partie

Crise parano

Rajouter bruissement des voix

Découper

Me garder off ? oui peut-être

Fac Nicolas 1ère entrée

Jour 31

Gare

Arrive sur le quai

Déambulation serrée

Assis hall serré

Assis marche serré
Contre champ ville

Jour 32

Son seul course Wilfreed

Jour 33

Jean seul chez Roger téléphone à l'hôpital

Assez émouvant (avoir dit avant que Jean est peut-être dangereux pour Roger car sinon il a le beau rôle)
« Je m'appelle Jean
Il a décompensé »
Le monter *in* puis *off* sur kiki, les livres, le lit, la table bar encombrée

Jour 34

Jean écoute du rock sur le lit

Jour 35

Roger sort de l'hôpital, déprime

Veut que jean arrive pour lui casser la bouche car a déplacé ses affaires
Le mettre contemporain de la crise de Jocelyne et de la chambre iso ou du moment où nicolas abandonne la fac et se fait ramener à la réalité par sa psy

Jour 36

Retour hôpital de Roger : non
Jocelyne angoissée par vie domestique
visage et clés
regarde angoissée les autres
Accroche le linge sur terrasse
Détendue

Jour 37

1ère scène des Menus
visage tendu en chemise de nuit blanche
Véro conseille pour son départ, Véro bienveillante
Peut venir après les photos de Maël
Entretien 2

Balcon sur départ Jocelyne

Jour 38

Les photos de Mael

Sentir que c'est le soin qui lui propose l'appart : Mael : 'je voudrais que vous veniez sur les ateliers droits et devoirs des locataires'

Ou bien on enlève les photos,

Autre façon d'amener l'appart : elle le dit à Véro et les filles

Ou sur le balcon elle me le dit

Jour 39

Théâtre 3 : Roger sur la place avant spectacle de danse

Sentir qu'il voudrait entrer mais n'y a pas sa place

Jour 40

Jocelyne descend canebière avec décolleté

Carrefour cCnebière/Lieutaud, passe devant le théâtre

Jocelyne visite appartement

Entrée dans immeuble

Elle se transforme, et soudain elle n'est plus une malade elle est une citadine comme les autres, *in* ou *off* ?

Elle téléphone à Laurence pour lui dire qu'elle va prendre l'appart, trop emballée, la Gouv va pas m'en empêcher

Je serai libre de boire coca et jus, convaincre tutrice et psy, plaider ma cause juste

Jour 41

foot et afrique Wilfreed au marabout rdc

et discussion drôle avec Farid, Wilfreed rit

Jour 42

2ème visite appartement de Jocelyne

elle arrive dans le couloir et ouvre la porte

entretien 3 en colère : ne pas être trop à charge contre l'institution donc faire sentir qu'elle en est peut-être pas capable de prendre l'appart (égorger le mouton)

clore la question ici

Jour 43

Rien avec les colocs

Entretien 4

Jocelyne dans sa chambre le budget prévisionnel

A mettre avant la 2ème visite

Conseils du psycho : un budget prévisionnel

Ecoute musique taciturne

Jocelyne fume vite sur terrasse

Jour 44

Kadidja sur la plage, seule,

Kadidja posée sur la plage parmi les gens, reprise qui commencerait par des gens dans l'eau : elle fait partie du monde

Kadidja dans l'eau : on acte la réconciliation

Jour 44

Roger int théâtre acte I

Arrivée il me demande de le rejoindre sur scène 'un indien dans la ville '

Reprise vers rideau : la jeunesse, le délinquant le juge le centre de redressement, j'aime pas être seul

Viens je t'invite, va s'asseoir

Tous les métiers

« J'ai été déclaré comme fou par ma grand mère paternelle

T'es fou ou t'es pas fou ?

Le fou je le fais pour toucher la pension

Raconte les médicaments le pedigree les hôpitaux la perte des parents, dass, la liberté c'est avoir des femmes

T'es fou ou pas ?

La piqure tu me perds

J'en peux plus

T'as 4 questions

Je veux parler encore

Qu'est ce tu veux faire ? »

Plans dans le théâtre

Silence

Jour 45

2ème pièce chaude

elle dort à travers les feuillages 1

2ème récit

elle se lave

elle regarde les fenêtres

Marché

Elle dort dans le soleil avec feuillage 2

Elle descend la canebière travelling, (travailler le son dans le travelling la façon dont des lieux devant lesquels on passe arrivent dans le film et la façon dont le son du marché arrive comme quand Jocelyne va danser)

Prend des fruits, rentre, dépose sa cagette

Jour 46

Roger int théâtre acte 2

Garder cette 1ère entrée à mettre au début de l'acte1

La 1ère lancée jusqu'au bout

La 2ème pour reprendre

« c'est quoi tous tes rôles ? » à garder pour acte 1

« toi tu penses que je suis fou moi je le suis pas »

qui peut être l'acte 1

à rapatrier dans l'acte 1 : je voulais te dire un truc, les annonces du web pour trouver une femme

les pas mures et vertes

Jean c'est pour l'argent et j'aime pas être seul

Claude elle veut plus

3ème pièce chaude de Kadi

allongée avec feuillage

Jour 47

Nicolas

Eté short chemise à fleurs

Il marche et cherche son chemin

Petite marche fume une clop

Entretien 7, chez lui été

le délire mystique

« (T'entends des voix dans ton corps ?)

(Oui dans mon corps c'est un mystère)

(Mon corps c'est l'esprit)

(Je m'entends dans le coeur)

(Dieu dans le cerveau) »

Parle du bouquin, le soleil est en 2

Puis le délire de marie madeleine et judas

Puis la maladie et la dépression médicaments

Démarrer avec moi puis effet fiction du délire

Le délire peut être Off sur le bouquin ?

Ecrit lettre par lettre, la matière du livre

Ou part avec Ben Harper en mixant le délire et ben harper : 'Nicolas repose-toi' lui dit le film

<u>Jour 48</u>

Jocelyne entretien 5

1er Maquillage = « aura pas l'appartement mais va pas rester non plus »

elle rit du couloir

Ma mère

Tu restes ?

Faire des conneries sortir

Appartement

Boxe

(Démo boxe ?)

Elle écoute de la musique

Elle parle des mecs

Maquillage-entretien-musique-mec

Nicolas sur le port

Scène sensuelle et silencieuse

Un peu irréelle au départ

<u>Jour 49</u>

Roger envahi par jean

Moments silencieux où jean est trop présent et roger cherche notre complicité

Sur le lit différentes positions

Jean est incongru, est un intrus

Prise de sang à la fin ? ou jean lit l'ordonnance sans garder l'engueulade derrière
Frigidaire vide ?

Jour 50

Course de W

Jour 51

Roger et Jean argent : rien

Jour 52

Marabout

Wilfreed entretien 3 dans la cour et dans sa chambre comment vivre sa folie ?

Folie intérieure et extérieure, monter off pour pouvoir garder que certaines phrases
Le fou de Libreville
La folie c'est un point
Dans sa chambre : la Folie int et ext
Idées fondatrices du projet : leur trouver un endroit stratégique ou privilégié
Je trouve les portes je veux pas sortir de la folie
Je suis dominé par folie ext mais j'aime ma folie int

Jour 53

Scène bergmanienne visage coupé et couloir, peur de Jocelyne, silhouette qui passent au fond

2ème maquillage : rien

photos : rien

jette photos dehors

jour 54

Kadidja armée du salut

Jour 55

Nicolas zihun

Travelling dans les rues

Un homme le regarde

Roger scène italienne

Wilfreed dans la cour du marabout nuit

Il fume une cigarette

Peut supporter du off, serait le 1er plan au Marabout ?

Jour 56

Jocelyne

La scène des pommes

Jour 57

Wilfreed chez le psy

Parle du Marabout et d'avoir un appart

Roger

A sous-titrer

Trouve l'appart saccagé

Si Jean ne le paie pas, dehors

Râle contre Jean (doit venir tôt)

Sucette et Cabrel

On s'amuse avec nos visages

Jour 58

Zihun

2ème entrée fac

Jour 58

Entretien 8 fac

Moment délirant où nico assume et est heureux

Et Séverine s'amuse avec lui

Jour 58

Sur la place du théaâtre regarde les gens

Jour 59

Wilfreed et césar le 2ème joint

Le piano dans la chambre de César

Avec Katherine :

Tu vas partir

L’anniversaire de la mort de william

Jour 60

Roger sur la place du théâtre

Roger surex flou

Il éteint la caméra

Jour 60

Wilfreed entretien 4 devant le linge

Le rendre un peu évanescent

Comment il est arrivé au Marabout

Vivre en psychiatrie avec des autres qui ont les mêmes symptômes

Ne pas se battre contre la folie

2 phénomènes « mon jeu de l’intérieur et mon jeu qui voit ça »

solitaire incompris

« ma souffrance je l’ai demandée »

Peut venir avant l’entretien 3 sur la folie ou même le premier entretien avec lui

Jour 61

Nicolas

La 2ème VAD

« Je voudrais avoir moins de suivi psychiatrie, moins les infirmiers »

Mettre plus tôt pour que son trajet aille vers le mieux

Jour 62

Wilfreed visite appartement

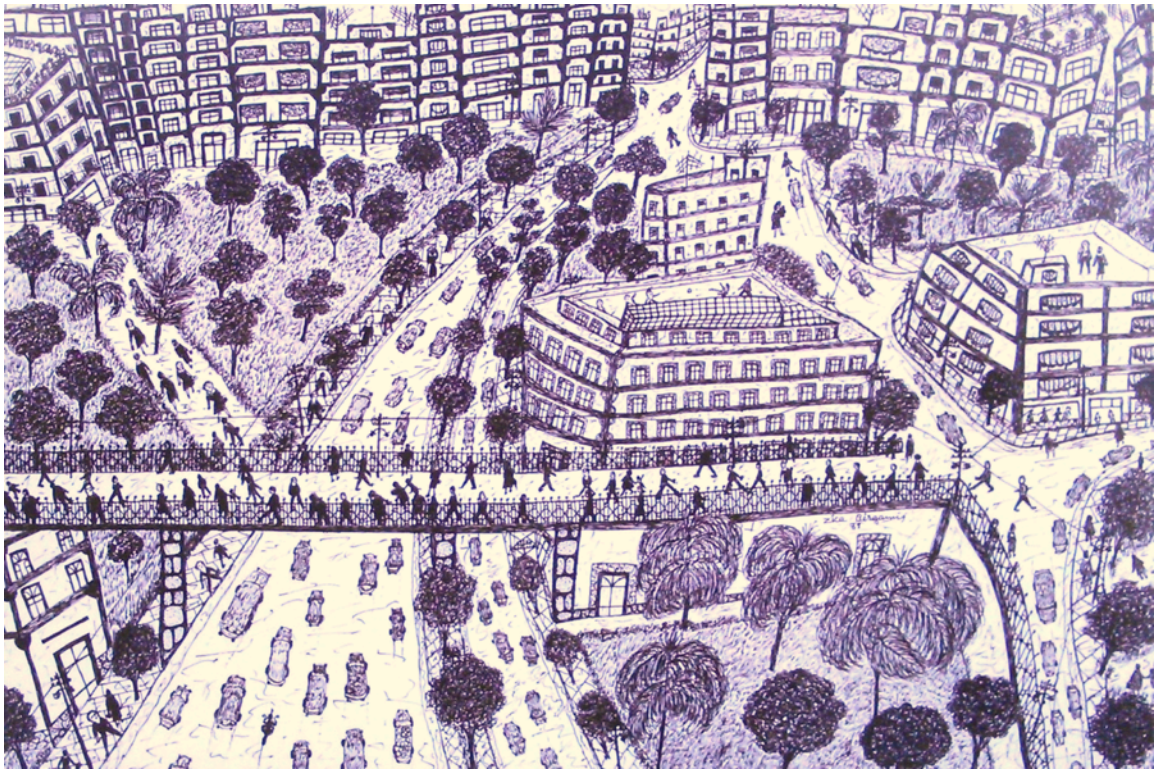
Jour 63

Wilfreed

Scène chez Assia, la prostituée

LES FILMS DU CARRY et Dis-FORMES
présentent

TOIT ET MOI



un projet de film documentaire
de Séverine Mathieu

les films du carry
lieu dit Le Carry - 03250 St Clément
contact@lesfilmsducarry.com - www.lesfilmsducarry.com
SAS au capital de 10.000 Euros - 832984389 R.C.S. Cusset - Code APE 5911 C



« L'opposition de la normalité et de la folie ne peut plus être pensée à l'intérieur de la normalité… »
Georges Canguilhem, philosophe

Avant propos

Toit et moi est né de ma rencontre avec le monde de la psychiatrie.
Comme beaucoup d'artistes, je suis entrée dans cet univers par le biais de l'institution soignante.
Il y a une douzaine d'années, à Marseille, j'ai proposé de réaliser des ateliers cinéma à l'Hôpital Édouard Toulouse.
Pendant 10 ans j'ai travaillé avec ceux qu'on appelle les « usagers de la psychiatrie » dans un partage de création, en exprimant la part étrange qu'ils portent en eux. Ensemble, accompagnés par leurs soignants, nous avons réalisé de nombreux court-métrages.
Cette expérience m'a permis de découvrir leur détresse mais aussi leur lucidité aigüe.

Puis j'ai pris conscience que le vase clos de l'hôpital cache son hors-champ : la ville. Et si dans l'enceinte de l'hôpital leur réalité est rendue lisible par le paradigme du soin, (ils sont avant tout des malades) qu'en est-il dans la Cité, là où ils passent la majeure partie de leur temps ? Là, comment les voit-on et les comprend-on?

J'ai donc formé l'idée d'un film qui les suivra dans leur quotidien, quittant le champ du soin.
Pour construire les racines de ce projet, j'ai ouvert un atelier d'écriture et audiovisuel hebdomadaire avec cinq usagers de la psychiatrie, suivis en ambulatoire, qui s'est déroulé de septembre 2015 à avril 2017 dans un lieu artistique du centre ville, La Compagnie, en dehors des structures soignantes mais en présence de leurs soignants.

Cet atelier est la matrice du film.
Là, je les ai écoutés dérouler l'histoire qu'ils se racontent sur leur façon d'habiter la ville.
Ceci par le témoignage et par l'imaginaire.
Nous avons écrit, filmé, parlé, joué…

Note d'intention

Toit et moi raconte 5 rencontres avec cinq personnages que j'aime appeler « fous », mais que je devrais nommer « usagers de la psychiatrie ».
Je les baptise ainsi dans le désir de revenir au mot qui définit la source de leur état — la folie— et parce qu'eux-mêmes le font.

À travers ces cinq rencontres, je veux soulever les difficultés éprouvées et l'extraordinaire force qu'il faut pour arriver à vivre avec sa folie dans un monde qui, lui, n'est pas fou— monde dont je fais moi-même partie.
En d'autres termes, comment vivre avec les autres quand on n'est pas tout à fait comme eux?
C'est ici à Marseille que je les rencontre, le port où j'ai moi-même réussi à me fixer.
La densité de la ville et sa théâtralité, rendent les connexions entre "fous" et "non-fous" plus intenses, plus visibles.

Je dialogue avec ces 5 personnages.
Tout en restant *off*, donc en mineur par rapport à eux, j'incarne le curseur de la normalité avec laquelle ils tentent de négocier.

Notre relation met en scène le frottement entre folie et non-folie.
J'essaie de les écouter, je me laisse guider par des bribes de leur délire mais par moment je ne peux plus suivre et il m'arrive d'avoir un peu peur.
Quand j'ai découvert la maladie mentale il y a 10 ans, par le biais des ateliers cinéma que je guidais à l'hôpital psychiatrique, il m'arrivait d'avoir très peur de leur étrangeté, de cette zone d'incompréhension dont tout acte pouvait surgir de manière imprévisible.
Mais finalement je retrouve en eux des émotions et des comportements que je partage, comme s'ils étaient augmentés.
Ainsi je comprends très bien le besoin de reconnaissance de Nicolas à travers ses études de philosophie d'abord, puis l'énorme énergie qu'il a investie pour rédiger son livre de 300 pages prouvant l'existence de Dieu.

C'est bien que tout en étant « fou », Nicolas et les autres font ce que le soin exige d'eux s'ils veulent rester dans la Cité : accomplir le chemin vers la normalité (ou la stabilité), au moins en partie.
Sinon ils savent qu'ils seront chassés de la ville. Et s'il y a un lieu qu'ils n'aiment pas, c'est bien l'hôpital. Dans son enceinte, on ne leur demande rien d'autre que d'être "fous"; on les regarde et on les écoute et on les aime en tant que tels.
Mais dans la ville l'enjeu pour eux est de se conformer, au moins un peu, de progresser, de se reconstruire, de tenir etc… De nous rejoindre.
Et pour cela d'habiter la cité.

Deux questions se croisent et forment le cœur du film : comment arrivent-ils à avancer sur le chemin de la non-folie, donc à venir vers moi et vers nous ? Inversement jusqu'où arriverai-je à m'aventurer sur le chemin de leur déraison et jusqu'où le film peut-il en donner une représentation?

Le film est le croisement entre ces 2 chemins : le leur et le mien.
Il ouvre un espace où ils trouvent de la liberté d'expression et de comportement. Celle-là même qu'ils cherchent dans le monde des non-fous.

Cette rencontre fera émerger monde des "non-fous".

Le chemin qu'ils tentent vers nous et celui que j'accomplis vers eux résument, de façon utopique, comment « fous » et "non-fous" peuvent vivre ensemble.

- Le film tente d'accueillir leur folie

C'est le film qui fait le premier pas et ouvre un espace de dialogue et de jeu dans lequel nous reconstituons ensemble les périodes où ils ont été « très fous » de leur propre aveu, « immatériels » comme se qualifie Nicolas.
Un avant.

Ils sont entrés dans la ville par effraction avec des comportements qui étaient « délirants ».
Le film débute en passant par ces seuils qu'eux-mêmes ont empruntés.

Certains lieux et le voisinage en ont gardé les traces, le souvenir.
Dans ces espaces, avec leurs gestes, nous reconstituons ces effractions.
Ils sont d'accord.

Par exemple, la « pièce chaude » dans laquelle Kadidja a habité un an, suite à la défenestration de sa mère — et qui s'avère être un local à poubelles.
Kadidja rejoue comment elle a habité ici, s'est lavée, a mangé, a arrosé les arbres.
De ce local, elle a été chassée par la directrice d'école voisine qui a alerté le Samu.
A-t –elle été chassée ou sauvée ?
Cette expérience raconte qu'on ne peut pas inventer son 'habiter' impunément.
La tolérance à leur égard est très faible, voire nulle, et si les usagers de la psychiatrie veulent vivre en ville, c'est à la condition qu'ils adoptent le bon comportement de voisinage.
Plus on accueille les « fous » en ville, moins ils ont le droit de l'être.

L'espace ouvert par le film leur permet de rejouer leur « ancienne » folie.
C'est mon point d'entrée, la représentation de la maladie que je peux supporter, car je la mets en scène avec leur complicité, en toute conscience, elle n'est pas prise sur le vif de la crise.
C'est le point de départ du chemin que je vais accomplir vers eux.
J'utilise les moyens de la fiction : je place des corps dans l'espace et leur demande de re-jouer.

Je m'approche d'eux en entrant dans leurs logements.
Car maintenant ils ont un chez soi, ils ont convenu que le logement était le point à partir du quel ils pouvaient chercher à se conformer. Il leur faut 'habiter'.

Je découvre les manières que chacun invente pour s'y maintenir : Roger se laisse 'squatter' par un homme de la rue, nommé Jean, pour combler sa solitude, Nicolas arpente son quartier en tous sens pour « tuer » le temps, Jocelyne supporte une gouvernante autoritaire et 4 colocatrices malades. Dans leurs logements je multiplie les cadres avec des amorces de murs et des encadrements de portes. J'ai besoin de sentir ces murs auxquels ils se retiennent.

Chez eux, nous nous aventurons dans les transitions entre folie et non folie, entre crise et raison. Maintenant que la caméra a créé notre lien, ils acceptent de me montrer leur maladie. Elle est toujours retenue, elle affleure seulement, ils peuvent y entrer et en sortir.

Plus on avance, plus j'interviens par la parole et je leur dis ce que je comprends d'eux.
Ce ne sont pas des entretiens mais des moments de dialogue.
Par exemple je reformule les propos de Roger difficiles à comprendre car il a des problèmes d'élocution, ou je me laisse emporter par le délire christique de Nicolas en rebondissant sur ses émotions que je peux partager.
Ma voix *off* les accueille dans le monde des « non-fous ».

- Ils essaient de rejoindre le monde des « non-fous » en essayant de se conformer à nos règles

Ils tentent de progresser, ils cherchent la « normalité » en eux.
Leur puissance de transformation est sans cesse sollicitée.
Les soignants qui les accompagnement quotidiennement les y aident, actionnant, en toute conscience, la balance de la normalité.
Ainsi Jocelyne a compris que la maison gouvernante dans laquelle elle habite est censée être un tremplin.
Elle visite donc des appartements.
Mais elle n'y aura droit que si elle est reconnue suffisamment autonome par sa psychiatre et sa tutrice.
Quelle est l'autonomie que Jocelyne n'aurait pas ?

Allant dans le sens de Jocelyne, je la suivrai dans ces visites et attraperai les premiers gestes qu'elle y accomplit. Comment se rêve-t-elle là ? Comment imagine-t-elle la femme "non-folle" qu'elle y serait ?
Elle prendra plaisir à utiliser le film pour construire d'elle-même l'image d'une femme intégrée.

Tentant d'accomplir le chemin de l'insertion, ils révèlent la rigidité des règles dont nous, les "non-fous", nous accommodons.
En creux donc, ils nous regardent et nous révèlent.

Echouant souvent sur ce sentier, ils finissent par échapper à la norme, c'est plus fort qu'eux.

Ils inventent alors, avec drôlerie parfois, des solutions dans les interstices de la société.
Ils me surprennent, me touchent et me font du bien car me rendent la déraison que je suis obligée d'éradiquer en moi pour vivre en société. Leur étrangeté me soulage de la maîtrise du réel.
Certains trouvent leur liberté, parvenant à se révolter contre les attentes de la Cité et contre les injonctions du soin, refusant un médicament ou continuant d'accueillir un squatteur.

Mais ils doivent aussi conserver la nécessaire contention que le soin leur apporte. Ils savent qu'ils en ont partiellement besoin. Ils sont pris dans une question contradictoire : se voir comme malade ou comme "normal"?
Il leur faut donc jouer sur un terrain complexe.
S'ils y parviennent, c'est qu'ils ont des choses à nous apprendre.

- Enfin le film les accueille dans un monde où ils peuvent être « fous »

Le film ouvre un 3ème espace, provoqué par notre rencontre, que nous inventons ensemble.

Un espace où ils seraient ni « fous » ni « non-fous », un espace utopique dénué de norme.
En dehors du soin et de la ville, en dehors de leur réalité, —présente ou passée — un espace qui n'a pas d'autres règles que celles du fantasme.
Où eux et moi les mettons en scène tels qu'ils seraient s'ils n'étaient plus contraints.
L'espace de la fiction.

Par exemple, c'est le théâtre du Gymnase situé sur la place où habite Roger dans lequel il rêve d'entrer depuis toujours.
Entraîné par le film, encouragé par moi, il y entre enfin et je le suis.
Ici il peut égrener tous les personnages qu'il a joués ; délinquant, cambrioleur, mécanicien, l'indien dans la ville, même le fou qu'il fait semblant d'être…

Note de réalisation

Le motif principal du film est ce mouvement qui place les personnages continuellement « au bord de… », hésitant entre efforts et abandons, entre fuites et ancrages.

1 **– Construction narrative**
Trois différents matières constituent la narration. Elles restituent les différents états de la folie des personnages.

- Les reconstitutions les invitant à re-jouer : leurs témoignages servent de base pour reconstituer des scènes qui ont été déterminantes dans leur parcours, comme par exemple le séjour de Nicolas dans la chambre d'isolement et les émotions de sécurité qu'il y a trouvées.

- Les fils narratifs émanant de leur présent suivis en cinéma direct : je suis chacun d'eux sur une ligne dramaturgique précise correspondant à sa réalité du moment. Par exemple : Jocelyne quittera-t-elle la maison gouvernante ?

- La restitution de leur point de vue : certains textes écrits par eux dans l'atelier guident ma mise en scène : Jocelyne se sent persécutée par les bruits et les voix de ses co-locataires, Wilfreed voit de belles âmes dans les 'gueules cassées' que sont les autres résidents du Marabout, etc… Les images et les sons que je choisis cherchent à rendre leurs émotions, leurs excès, leurs impressions, leurs sensations. En cela le cinéma tente d'aller vers leur monde.

C'est ma voix, audible dans le film, qui tracera le chemin entre les spectateurs et les personnages.
A travers elle, qui dialogue avec eux, j'installe de l'empathie entre les premiers et les seconds.
Cette empathie est le sentiment que je suis allée chercher en moi pour répondre à leur étrangeté : elle est nourrie de ma fraternité, de ma curiosité et de mon rire.

A travers les échanges que j'ai avec eux, le spectateur comprend aussi que mes personnages participent à la mise en scène, choisissant comment ils veulent être filmés.

2– La contention
La contention des corps et des regards interroge mon cadre. Les plans fixes et les recadrages à l'intérieur de l'image appuient ce motif.
Lorsqu'ils sont en présence de soignants, le cadre laisse en amorce ces derniers, exerçant lui-même la contention, suggérant la force du soin sans la montrer.

3 – La déraison
La fuite, qu'elle soit course ou errance, constitue le motif principal pour exprimer leur déraison.
Les travellings accompagnent ces fuites. De profil ou de dos, ils traduisent le mouvement des corps : leurs danses, leurs trébuchements, leur déséquilibre, leur rythme…

4 – Leurs liens au réel
Selon qu'ils sont reliés aux autres ou coupés d'eux, je choisis, par le cadre, par la profondeur de champ et le son, des les unir ou de les isoler. La caméra voit ce qu'ils voient ou laisse flou ce qu'ils ne regardent pas.

5 – Les seuils
Les éléments de transition, entre l'intérieur et l'extérieur, sont importants.
Les fenêtres, les volets, les encadrements de portes, les perrons, les sas sont récurrents.
Je n'atténue pas les sur-expositions / éblouissements ou les sous-expositions / obscurités. Ceci pour rendre sensibles les sensations d'entrées et de sorties.
Une attention particulière est portée à rendre perceptibles les murs – réels et imaginaires – ainsi que les frontières – visibles et invisibles.
Chacun des personnage a repéré un lieu dans lequel il s'interdit d'entrer, ou duquel il est exclu ou dans lequel il aime s'enfermer : un théâtre, un vidéo-club ou les transports publics, etc…
Pour chacun de ces lieux, les passages en leur seuil, entrant ou sortant, seront importants.
Ces plans ponctueront les trajets et déambulations des personnages, et donneront à voir ces frontières invisibles, banales, qui se font oublier par les autres habitants de la ville.

6 – Le son
Intérieurs
Chaque lieu d'habitation est un univers sonore à part entière.
Le Marabout où réside Wilfreed est peuplé de respirations, de pas, de gestes de cuisines maladroits… Le studio de Nicolas est traversé des bruits des voisins de l'autre côté de la cloison, et lui ne produit presque aucun son.
Chaque univers sonore sera travaillé de manière plastique, construisant la matière à partir de bruits isolés.
Extérieurs
Je vais travailler le son comme étant ce qui les rapproche ou les éloigne du monde.
Jouant sur le hors-champ, le son traduit leur intermittente présence. Un personnage peut être absent du cadre mais présent d'un point de vue sonore. Inversement, des éléments non visibles peuvent être entendus.

Pour les éloigner du monde, le son traduit leur néant passager. L'épaisseur de ce néant les éloigne parfois d'autrui et altère leur présence au monde. Des bulles sonores les accompagnent, faites de silences et de sons caractéristiques de leur univers. Des bribes de musiques entendues aux écouteurs, le bruit des pas des colocataires sur les marches d'un escalier, les chuchotis persécuteurs… Ces bulles sont étranges et rendent confuses les perceptions du proche et du lointain.

7- le hors-champ
Si l'hôpital est résolument le hors-champ du film, il est relayé dans la cité par le CMP (centre médico-psychologique) qui est fréquenté par chacun d'eux. Celui-ci est situé dans un quartier maghrébin et donne sur une placette où des silhouettes masculines séjournent du matin au soir : y parlent, mangent, attendent, s'engueulent et s'embrassent. Sont-ils des usagers du CMP ou des habitants du quartier ? ou les deux ?
À l'intérieur, le carrelage jaune sale, les longs couloirs et les fauteuils en sky racontent l'institution.
On verra les cinq personnages y entrer ou en sortir, ce sera le point commun entre eux.

Certains pourront être en rendez vous avec leur psychiatre, Roger y prend ses medicaments quotidiennement, on sentira combien le CMP ponctue son temps.

Je m'attacherai à filmer les transitions entre l'intérieur et l'extérieur de façon à toujours l'inscrire dans le cœur de la ville.



Les personnages

Nicolas
Nicolas habite seul dans un appartement situé en centre ville, mais il y passe très peu de temps, préférant arpenter son quartier pour réfléchir. Inlassablement, il sillonne les rues de sa démarche désarticulée.

Il est étudiant en philosophie, assiste un peu aux cours, tente d'être scolaire, s'adonne avec plaisir à la lecture des grands philosophes, mais surtout pense par lui-même et trouve dans la dialectique entre Dieu et le Néant des réponses à ses questions et à son délire mystique. Ses études et sa maladie sont liées : c'est en s'identifiant à Socrate, qui entendait des voix, qu'il a entrepris le chemin de la philosophie.

L'institution universitaire lui est accessible, il n'y a pas là de frontière physique mais a t-il pour autant accès au savoir ? Il a beaucoup de mal à obtenir ses diplômes. Il semble traverser l'université tel un fantôme : éprouvant qu'on ne le voit pas.

Il souffre d'être exclu des autres, cherche la réconciliation, mais se sent résolument différent, volontiers supérieur à eux et surtout au monde matériel. Cette contradiction me touche.

Il se dit privé d'émotions et de sentiments et se reconnaît dans l'Etranger de Camus. Lorsqu'il s'assied sur les vieilles pierres du Vieux Port, sous le soleil brûlant, il cherche à retrouver au moins quelques sensations.

En ville il trouve une forme de contention à travers les petits ancrages qu'il a initiés et multipliés ici et là : la pizzeria où il laisse une somme d'argent qui lui 'fera plusieurs pizzas', pour éviter de 'flamber' les billets ; le cybercafé où il prend des cafés à 1€ et se connecte à son espace numérique de l'université, etc…

Il est connu dans son quartier et à Noailles où il a été accueilli mais regardé comme un mendiant. A cette époque il était en errance. Puis il a été repéré par un psychiatre, hospitalisé et mis sous traitement.
Par la suite Inter Médiation Locative a loué un appartement pour lui ; désormais il est à son nom, suite au glissement de bail.

Il se soustrait autant qu'il peut au carcan de l'institution psychiatrique, se rendant le moins possible aux rendez-vous de sa psychiatre au Centre Médico-Psychologique. Mais il est obligé d'accueillir l'infirmier libéral qui lui administre son traitement tous les soirs.

Il est diagnostiqué schizophrène.

Wilfreed
Sa manière d'habiter le monde est poétique ; il est tourné vers les autres, les écoute, s'en nourrit et trouve en eux des sources d'inspiration.

Il vit sa folie avec curiosité : il l'aime et la connaît car elle lui permet la lucidité, la créativité artistique. Il en sait le prix, il ne sera jamais vraiment compris par la société.

Il habite le Marabout, une résidence communautaire qui accueille des SDF souffrant de troubles psychotiques.
Ici il est le Prince et j'aime suivre sa démarche dansante parmi les autres, il les éclaire, lui qui est moins abîmé qu'eux.
C'est qu'il n'a pas connu la rue : il parcourt sa ligne de vie avec l'élégance des chanceux qui frôlent le précipice sans jamais y tomber.
Il joue avec les toxiques, l'abus le ramène parfois à l'hôpital, il se fait peur mais s'en sort toujours et conclue que « Satan ne l'aime pas ».

Son inspiration est liée à Dieu dont il est habité, vivant une intense relation avec certains personnages de la Bible qui lui servent de tuteurs.

La ville lui fait peur et il sort très peu.
Mais il est connu dans sa rue, surtout par les prostituées avec qui il échange petits services contre cigarettes et pièces de monnaie.

Cette résidence communautaire devrait être un tremplin pour ses résidents et Wilfreed est aujourd'hui devant cette question : quitter le Marabout et son équipe soignante qui le sécurise pour un appartement personnel ou rester encore pour continuer à se construire ? Tiré au sort pour faire partie du programme « Un chez soi d'abord », il a déjà essayé une fois et ce fût un échec.

Il a été élevé par un pasteur au Gabon dont il est originaire.
Il est diagnostiqué schizophrène.

Roger
Il ne tient pas en place car son besoin de l'autre est inextinguible.
Il n'a de cesse de faire des rencontres sur la place qui se trouve en bas de chez lui et qu'il arpente.
Ce n'est pas qu'il erre là, c'est qu'il attend l'autre, quel qu'il soit.
Parfois ces rencontres tournent mal et provoquent sa ré-hospitalisation : il se fait « squatter » par des hommes à la dérive auxquels il ouvre la porte par gentillesse et besoin de compagnie.

Il cherche sa contention dans l'hôpital de jour où il se rend quotidiennement. Mais les soignants le traitent comme un enfant et il ne trouve pas là les réponses à ses questions d'homme, notamment sa sexualité et son désir d'être comme tout le monde. Il ne se trouve absolument pas 'fou' et se met en colère quand on lui parle de maladie.

Il voudrait exister bien davantage. Alors il s'imagine sur la scène du théâtre Le Gymnase situé sur la même place en bas de chez lui, devant lequel il passe tous les jours sans oser entrer.
Il trouve là une frontière réelle mais que son imaginaire franchit.
Le film la franchira avec lui.

J'aime son côté burlesque : en dehors de la société, il en révèle les règles et les inhibitions.

Il vit seul dans un appartement du centre ville, accompagné par l'association ARRISM dédiée au logement, créée par un psychiatre du Centre Médico-Psychologique Pressensé.
Il est diagnostiqué schizophrène avec des troubles liés à l'abandon.

Jocelyne
J'aime regarder le visage de cette femme de 60 ans qui passe du rire à la contrariété, puis à la curiosité en une fraction de secondes.
Elle habite dans une maison gouvernante — trop coercitive pour elle. Dirigé par une gouvernante présente à mi-temps, c'est un appartement collectif où elle vit avec 4 co-locataires.
Jocelyne n'a de cesse de mettre en place des actes pour en partir, voire des larcins, puis de battre en retraite et se soumettre aux règles de la maison de peur de ne pas être suffisamment autonome pour vivre seule.
Elle trouve donc sa contention dans ce dispositif mais en souffre.
Elle alterne des périodes où elle s'entend bien avec ses 4 co-locataires et des moments de conflits-paranoïa-fuites. Les voix et les bruits de ses co-locataires lui deviennent alors persécutifs et le couloir qui relie sa chambre à la salle commune infranchissable.
Elle part/reste, c'est sa façon d'habiter. Elle se maintient sur le fil, dans le drame, sinon elle s'effondre.

Sa drogue consiste à dépenser son argent (celui qu'elle ne possède pas parfois), elle en a dépensé au point de se mettre en danger. Désormais elle se refreine, s'applique, achetant avec plaisir de menues choses : maquillage, babioles, etc…
Elle se contient—trop.
Ses bouffées d'air, elle les vit dans les balades en tramway et quand elle va danser. La ville l'apaise.

Elle est diagnostiquée bi-polaire mais se vit « multipolaire ».

Kadidja
Comme beaucoup d'autres femmes qui vivent à la rue, elle a su se rendre invisible pour mieux se protéger.
S'expulsant elle-même du foyer maternel, elle avait élu domicile dans une cour d'immeuble, entre un foyer Sonacotra et une école élémentaire, une enclave oubliée par le bâti urbain comme les villes en cachent parfois. Cette cour servait à stocker les poubelles du foyer.
Elle y avait aménagé une forme d'habitat— réunissant quelques objets nécessaires— arrosait les arbres et pliait son linge.
Elle trouvait contention et sécurité entre ses hauts murs qui la dissimulaient aux yeux des passants.
Cependant les enfants de l'école se souviennent qu'il y avait là 'une sorcière'.
J'aime sa façon de définir l'habiter par le rapport à la terre et par la permanence de quelques gestes fondamentaux. Elle m'amène à comprendre qu'on peut habiter partout, le besoin de tracer son territoire est irrépressible
Quand on monte en haut du foyer et regarde cette cour en plongée, on visualise comment fonctionne cet oublié urbain.

Kadidja a ensuite été repérée par les équipes mobiles de psychiatrie qui l'ont fait hospitaliser.
Désormais elle habite dans un foyer de l'Armée du Salut.
Elle dit parfois qu'elle était mieux dans sa petite cour, 'sa pièce chaude' car elle y était libre et échappait aux regards de l'institution. En effet, quand elle y retourne son corps retrouve de la mobilité. Alors qu'à l'Armée du Salut elle reste immobile sur son lit.
Mais très vite le discours de l'institution se fait à nouveau entendre en elle et elle reconnaît qu'elle est plus confortable dans sa pièce carrée de l'Armée du Salut.

Le corps soignant

Marielle, Virginie et Marianne sont les 2 éducatrices et l'infirmière que les 5 personnages viennent solliciter au CMP afin de partager leurs problèmes de vie et notamment leurs émotions relatives au logement.
Mais surtout elles composent les équipes mobiles qui effectuent les visites à domicile pour maintenir l'équilibre.
Entrant dans les logements, bien habillées, elles amènent par leur présence, l'altérité et le jeu de la différence. Elles conseillent, évaluent…
Du point de vue des patients elles sont le cadre auquel ils doivent se conformer, car finalement le logement leur est fourni par le soin.



Fragments de moments partagés

Dans la foulée de l'atelier, nous avons commencé à filmer des scènes. Certaines sont décrites plus bas. Elles restituent les 3 matières que je vais utiliser : la reconstitution, le cinéma direct suivant leur quotidien et la force de ma voix *off* dialoguant avec eux.

–Wilfreed / une cage d'escalier

Wilfreed, pris de panique, dévale une cage d'escalier. Il semble comme aspiré dans un tourbillon. Il débouche dans la rue de la Joliette et poursuit sa course, traversant Marseille. La ville est là, sans l'être tout à fait, sans contour précis, des lignes fuyantes. Wilfreed est livré à lui-même.
C'est le matin. Il déboule dans le quartier d'affaires Euroméditerranée , et soudain, il ralentit dans ce cortège de personnes structurées par les nécessités du travail. Il s'arrête, calmé.

Il raconte :

> *Une vague !*
> *J'habitais dans un appartement à la Joliette et j'avais accueilli le frère de mon voisin.*
> *Un jour il m'avait dit : « je peux amener des armes ? ». Et moi : « non.*
> *Le jour où il y aura des armes chez moi, ce sera plus chez moi. »*
>
> *Un jour, j'ai entendu une voix à l'intérieur de moi qui me disait « descends, va rencontrer cet homme dans l'escalier ».*
> *Je descends et je le croise muni d'un objet dans la main.*

Et c'était une arme. Est-elle vraie ou fausse ?
J'ai pris le chargeur et je me suis sauvé. J'ai couru, couru. J'ai eu très peur.

Et d'un coup, il y a un homme au milieu de mon chemin. Un homme qui travaille, costume complet. Il a un attaché-case. Un vrai sauveur.
Il s'arrête. Et tout ralentit.
Je lui demande une cigarette et l'heure.
Il me donne tout. Je lui bloque le temps.
Je me dis : « si je tombe, il pourra m'amener à l'hôpital ».
J'allume la cigarette. Pourquoi il part pas ?
« Quelle heure il est monsieur ? »
Après y'a un blanc. Je ne me rappelle plus comment je suis arrivé au Marabout.
On croit que c'est rien ; mais c'est Jésus.

- Nicolas / hall de la gare

Dans le grincement des essieux, le train entre en gare. Marseille Saint-Charles.
Aux pieds des *Dr Martens* trouées et sur le dos un grand paletot, **Nicolas** descend du train. Sa démarche est désarticulée. Voûté. Un bras fixe, l'autre incontrôlable. Une danse… Ou presque.
Nicolas déambule en tournant en rond dans la gare qui est là, sans l'être tout à fait. Les passants et les vitrines sont floues, on sent une zone informe, des présences seulement.
Il semble ailleurs. Il ne va nulle part, il arrive. Et la gare est le seuil vers la ville.

Nicolas :
Etudiant à Poitiers, j'avais une chambre en cité U. J'ai lu « Crime et châtiment » de Dostoïevski.
À partir de là, je décide de devenir un errant et personne ne m'en a empêché.
J'ai quitté les gens avec qui j'habitais en me disant que c'était la dernière fois que je les voyais. Je suis parti avec un sac. Je vais à la rue.
J'ai sauté dans un train en fraudant.
Je mendiais. Je ne savais plus qui j'étais. J'étais délirant. Il n' y avait pas d'indivisibilité entre moi et Dieu. Corps pêcheur tentant d'expier par la rue une faute que j'avais commise. Un mauvais infini, une descente aux enfers de plusieurs années.

- Nicolas / dans la chambre isolement

Nicolas me conduit vers un pavillon désaffecté dans l'hôpital Edouard Toulouse.
Nous entrons dans une ancienne chambre d'isolement restée inchangée.
La pièce est nue, clinique. Un toilette à la turc, des barreaux horizontaux à la fenêtre.
Au milieu de ce rectangle, je l'encourage à retrouver les émotions qui furent les siennes ici.

Je l'invite à dessiner au sol avec une craie l'emplacement du lit.
Son lacet est défait, son sac glisse et s'emmêle dans ses jambes.
Je lui propose de s'asseoir dans ce plus petit rectangle. Il paraît serein, soulagé.

Nicolas se souvient.

La chambre d'isolement a été un purgatoire. J'ai été reconnu malade pour la première fois.
« Schizophrène ». Ce mot m'a beaucoup aidé. J'ai trouvé la structure, le refuge. C'est là que j'ai commencé à habiter. C'est le 1er lieu qui m'a contenu, c'est là que j'ai arrêté d'être un errant.
L'Autre (les infirmiers) a répondu à ma détresse ; on m'a tendu une main.

Là où je vois un espace coercitif, Nicolas ressent et exprime du soulagement.
Et je note à mon tour que son corps se centre dans cet espace.
Il s'allonge à même le carrelage. Je demande si ce n'est pas trop dur. Il répond qu'il ne sent rien.
Le décor devient enfin net. Les murs, couverts de graffitis sont forts, très présents.

- Kadidja / la pièce chaude

Kadidja a la force et la lenteur d'une combattante fatiguée : un corps puissant, aux mouvements atrophiés.
Elle déambule devant moi dans la ruelle calme des Convalescents, en centre ville.
Nous revenons ensemble dans un lieu qu'elle a habité.
Je l'invite à pousser la porte métallique verte d'où dépassent des tessons de bouteilles dissuasifs.
Elle entre dans une cour en terre battue, coincée entre une école élémentaire dont on entend les cris des enfants, et un foyer Adoma.

Ce local à poubelles sans fenêtres était « sa pièce chaude » d'habitation.
De très hauts murs entourent la cour de leurs bras. « Les bras de l'étreinte maternelle de la ville ».

Le regard de Kadidja s'anime, son sourire témoigne de son plaisir d'habiter ici.
Par intermittence, elle mime les gestes d'arroser, de remuer la terre, de ranger et de déranger…
Comme un flash-back.
On sent ses racines dans la terre. On la sent présente à elle-même.

Je squattais dans l'encoche du garage et j'en avais marre de tous les jours ranger mes affaires.
Y'avait un homme qui passait. Je lui ai demandé de m'ouvrir cette porte.
Il est allé chercher un pied de biche et il a ouvert.
J'ai fait du rangement, trouvé un clic-clac.
J'arrosais le sol en terre battue et les fleurs poussaient.
Les deux arbres, le pommier et le néflier, ils donnaient des fruits.

C'était ma maison la rue
Je me sentais libre. J'avais mes points de repères, mes habitudes. J'étais autonome. J'allais chercher à manger, à boire. J'étais une combattante.
La rue, c'était ma place.

Je savais qu'ici on ne me retrouverait pas.

Depuis la plus haute fenêtre du foyer Adoma, la petite cour apparait au milieu de ce tissu urbain tassé. Vue de haut, cette cour semble être une vraie maison, je peux croire à son « histoire » :

C'était réel et irréel, je savais que c'était pas vraiment une maison et en même temps je pensais que je pourrais vivre là toujours.
Et puis le Secours populaire est venu. Ils m'ont hospitalisée. Je ne voulais pas. J'étais fatiguée. Mais je voulais rester ici. Ils m'ont pris toutes mes affaires.
... Mais c'est vrai que je suis bien maintenant à l'armée du salut.



- Roger / chez lui

Roger m'invite dans son petit studio sous les toits.
Il parle à son canari enfermé dans sa cage.
Il articule très mal, est difficilement compréhensible.
Mais je comprends certains mots, les répète, et permet ainsi à des tiers de le suivre.
Je parle le '*Roger*'.

Il me raconte qu'il a rencontré Jean sur la place et l'accueille chez lui, dans son lit car il n'y en a qu'un. Il est content de cette rencontre.

- Une visite à domicile chez lui

Virginie et Perrine, deux soignantes, viennent en visite à domicile chez Roger ; elles veillent sur lui.

Elles sont d'autant plus inquiètes qu'elles savent que Roger accueille accueille Jean chez lui en ce moment. Elles le mettent en garde car c'est ainsi qu'il s'est retrouvé à l'hôpital la dernière fois, suite à trop d'envahissement. Il avait mis le feu chez lui.

- chez lui

Roger est content de me présenter Jean qui « lui apporte de la compagnie ».
Je comprends que Jean a une famille, des femmes, des enfants. Mais aucun foyer n'est possible pour lui. C'est un alcoolique sévère.
Entre eux deux, le pouvoir tourne et se renverse sans cesse : Roger a le toit, Jean la culture et l'éducation, Roger a l'argent, Jean fait la manche pour payer sa boisson. Paye-t-il une part du loyer ?
Ils se disputent beaucoup, l'alcool est très présent, la situation explosive.

- Extrait d'un dialogue entre Nicolas et moi

> ***moi*** *: Tu dis que les voix changent ?*
>
> ***Nicolas*** *: Oui elles évoluent avec le temps, les voix changent. Dieu me fait penser à la morale, à avoir une vie plus morale, plus m'entretenir, faire des efforts pour essayer de trouver un job, faire des économies.*
>
> *- Oui mais ça, ça marche ?*
>
> *- Dans l'instant, ça ne dure jamais trop, Heidegger disait qu'après la réalisation de la faute, vient la morale, donc je devrais avoir une vie plus morale.*
>
> *- Tu me disais que les voix viennent dans ton corps ?*
>
> *- Mon corps c'est un peu l'esprit, j'entends… j'entends des voix, j'entends dieu, j'entends des entités.*
>
> *- Dans ton corps ?*
>
> *- Dans mon corps, c'est un mystère…*
>
> *- Tu peux me faire entrer dans le mystère ?*
>
> *- C'est le mystère de mon corps, c'est le mystère du corps du christ, et j'entends des voix dans mon corps.*
>
> *- Y'a des voix qui sont associées à des parties de ton corps ?*
>
> *- Oui je m'entends dans mon cœur jamais dans mon cerveau, beaucoup d'Indiens pensaient qu'il fallait s'entendre dans le cœur, que le cerveau était réservé à la divinité*

et voilà j'entends Dieu dans le cerveau. J'entends l'autre christ aussi, parce qu'il y en a deux, le bien et le mal, le crucifié et l'autre.

- Et l'autre, tu l'entends où ?

- Dans le cœur de droite …. mais je n'ai pas toujours été comme ça, quand j'étais jeune je n'entendais rien, j'étais comme tout le monde, positif et puis c'est venu un jour comme ça.
- Et ce jour c'est la rencontre avec Antoine ?

- Oui… parce que Antoine c'est la sagesse… je ne sais pas si je dois te le confier, Antoine c'est Dieu je l'ai croisé dans un foyer et ma vie a complètement changée depuis ce jour.

- Raconte…

- J'étais dans un foyer, il y avait une sorte de gourou, quelqu'un qui nous exploitait pour gagner de l'agent sur notre dos. Et Antoine est arrivé et j'ai tout de suite pensé en le voyant : c'est Dieu. Il avait une magnificience, une aura, et en sa présence on se sentait en confiance, il était entre le père et l'ami …. donc Antoine m'a dit qu'il allait écrire un livre et il m'a demandé quel est le titre de son livre…et il a organisé un tournoi de ping-pong , je l'ai gagné et aussitôt je lui ai donné mon lot.

- Ça c'est l'amour ?

- Oui mais qui voit dieu meurt, et après quand il est parti j'ai commencé à mourir tout doucement, à petit feu.

- Parce qu'il te manque ?

- Oui !....

nous rions

- Je te fais des réponses de terrienne !

- Oui bien sûr qu'il me manque…mais je l'ai reconnu quand même…. je l'ai reconnu…..



- **Jocelyne / une visite d'appartement**

Jocelyne m'appelle un jour et me propose de l'accompagner lors d'une visite d'appartement. Elle souhaite que je la filme dans son desir de quitter la maison gouvernante. Sa vie y est trop douloureuse, je le sais : elle y est infantilisée par la gouvernante et partage trop de conflits avec ses 4 colocatrices elles mêmes malades.

L'éducateur du dispositif Inter Médiation Locative (intermédiaire entre l'hôpital de jour et les bailleurs) lui fait visiter l'appartement.
Elle s'y voit déjà, ouvre la fenêtre, fume une cigarette, écoute amusée la dispute des voisins, s'assied par terre,téléphone a son amie pour lui décrire l'appartement et lui exprimer son excitation.
Elle s'ouvre à l'educateur, elle sait qu'elle gère mal son argent et à peur de faire des bêtises si elle habite seule.

Quelques nous plus tard Jocelyne m'appelle en colère.
Nous revenons ensemble dans l'appartement vide car c'est là que je souhaite mettre en scène sa colère.

Elle s'assied à nouveau par terre et m'explique que sa psychiatre et sa tutrice l'ont finalement décrétée inapte à vivre seule. Elles la disent pas suffisamment autonome et qualifient de dangeureux ce quartier trop central, trop animé, trop mélangé.
Jocelyne s'insurge contre le système psychiatrique et soutient qu'elle a deja vecu seule. Mais c'etait 'dans une autre vie', avant d'entrer en psychiatrie…