

Les Cahiers du Cinéma n° 511 - mars 1997

## Sur *La Moindre des choses*

*\* Propos recueillis par Thierry Jousse et Jean-Marc Lalanne.*

**Votre cinéma, même s'il met en scène des lieux institutionnels comme le Louvre ou La Borde, n'a visiblement pas pour projet d'interroger le mécanisme de ces institutions, contrairement par exemple aux films de Wiseman. Avez-vous choisi La Borde pour son aspect faiblement institutionnalisé, parce que cela vous permettait de parler d'autre chose que de l'institution ?**

Contrairement à ce qu'on peut croire, la clinique de La Borde n'est pas « faiblement institutionnalisée ». Depuis sa création, en 1953, c'est un lieu qui fait un effort permanent de réflexion sur son propre fonctionnement, en partant de l'idée que la notion de « soin » doit s'appliquer à elle-même autant qu'aux pensionnaires. D'où des mécanismes institutionnels très complexes, malgré les apparences. Bien sûr, cette dimension n'apparaît qu'en filigrane dans le film, parce que mon propos, à l'inverse de celui de Wiseman, n'avait pas pour objectif premier de mettre à nu ces rouages. Si j'avais tourné dans un lieu classique, je me serais certainement situé sur le terrain de la critique sociale, mais ce n'est pas le cas. Je suis plutôt du côté de la fable, presque de la fiction. C'est tout juste, en voyant le film, si l'on sait où on se trouve...

**Le film donne le sentiment que vous entretenez une grande familiarité avec ce lieu, alors que cette proximité n'est pas du tout antérieure à la préparation du film, je crois.**

J'avoue que jusqu'ici, l'idée de faire un film sur l'univers psychiatrique ne m'avait jamais attiré. De peur d'être intrusif, d'ériger malgré moi la souffrance en spectacle, de troubler le fonctionnement d'un lieu où les gens qui sont là, viennent pour être en paix. Mais en arrivant à La Borde, j'ai été frappé par cette façon de transformer un asile en lieu d'accueil et de liberté. Les gens y ont droit à être ce qu'ils sont, ils y ont droit à la folie. J'étais séduit, mais ça ne suffisait pas. Au fur et à mesure que j'exposais mes réticences, les gens autour de moi, les pensionnaires, les soignants ont commencé à m'encourager. Et c'est en apprenant l'existence, chaque été, d'un spectacle de théâtre, que je me suis décidé à faire le film, je n'aurais pas pu m'en tenir à une chronique au quotidien. J'avais besoin d'un élément narratif, d'une médiation. Le film traduit cette rencontre qui s'opère petit à petit. Dans les premières images, on est à distance, on est voyeur, mais peu à peu l'espace se resserre.

**En même temps, un certain nombre de scènes sont extérieures à ce fil narratif des répétitions théâtrales. Quels choix ont présidé à la composition du film ?**

Je suis rentré du tournage avec un vif sentiment de désespoir. J'avais accumulé des heures et des heures de film, mais c'est comme si j'avais couru après quelque chose qui m'échappait en permanence. Naturellement, je n'avais plus aucun recul ! Je me suis alors installé au montage, j'ai visionné deux fois l'ensemble des rushes, et j'ai commencé à reprendre confiance, à recentrer les choses. D'emblée, j'ai écarté une très grande part de mon matériel pour ne conserver, comme base de travail, que trois heures de rushes. Avec les répétitions théâtrales, j'avais un fil conducteur, une chronologie. Mais je voulais que le film fasse des

allers-retours entre le théâtre et les situations plus quotidiennes. J'ai monté le film d'une manière très intuitive, sans faire de plan général de la structure. J'ai réfléchi à la première scène, je l'ai montée, puis j'ai cherché ce qui devait venir juste après, et ainsi de suite jusqu'à la fin. Tout le film s'est construit par associations, d'une scène à l'autre, de façon empirique. Aujourd'hui, je m'aperçois que le résultat final est très fidèle à la note d'intention que j'avais rédigée avant le tournage.

**Est-ce qu'il avait déjà eu des tournages à La Borde?**

Oui, dans les années 60, il y avait eu une émission de télévision d'Igor Barrère et Etienne Lalou, mais je ne l'ai pas vue. En revanche, j'ai vu un film assez court mais extraordinaire sur un danseur japonais qui évolue au milieu du parc, entouré par les gens de La Borde. Et puis, ces dernières années, les spectacles estivaux ont été filmés en vidéo pour qu'il en reste une trace.

**On a l'impression dans le film que les pensionnaires sont tout à fait conscients de la présence de la caméra, qu'ils en jouent, et que vous tenez à ce que cette présence soit inscrite dans le film.**

L'une de mes réticences, avant de me lancer dans ce projet, était précisément liée au fait de ne pas savoir si certains pensionnaires seraient conscients ou non de la présence de la caméra, du moins de l'impact des images. Je ne savais pas encore que la réalité allait me prouver le contraire, et que cette crainte reposait sur une vision erronée du monde des fous. Exception faite des quelques plans du début, où l'on voit des pensionnaires déambuler dans le parc de la clinique, je n'aurais pas pu filmer les gens à leur insu. Le vrai sujet du film, c'est la rencontre qui s'opère progressivement entre les pensionnaires et la caméra. C'est-à-dire entre eux et nous, spectateurs.

**Si *La Moindre des choses* n'est pas un film sur l'institution, ce n'est pas non plus un film sur les mécanismes de la folie. Rien n'interroge les raisons pour lesquelles les pensionnaires sont là, le film est d'une grande discrétion là-dessus.**

C'est vrai que je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi ils étaient là, quelle était leur pathologie, ni même s'ils étaient pensionnaires ou soignants. Quand on arrive à La Borde, on ne sait pas toujours qui est qui, parce qu'il n'y a pas de signes distinctifs, pas de blouses blanches, rien qui permette de situer les gens d'un côté ou de l'autre. Bien sûr, chez la plupart des patients, la folie se lit sur leur visage, dans leurs gestes. Mais pour certains, on ne sait pas très bien à quoi s'en tenir, parce que ce lieu accueille aussi des gens comme vous et moi, simplement fragilisés à un moment de leur vie. Aujourd'hui encore, pour quelques-uns, je ne sais pas de quel côté ils sont. Je ne leur ai pas demandé.

De toute façon, je n'avais pas l'intention de traquer les gens dans leurs moments d'effondrement, ou de fouiller dans leur passé. Dans le film, lorsqu'il m'arrive de poser une question, je ne sors pas du cadre du travail qui est en train de se faire, au présent.

**Il y a malgré tout une scène où passe une grande violence, celle du dessin. Elle peut sembler en rupture avec le reste du film. Avez-vous hésité à la garder?**

Pour moi, les situations quotidiennes comptaient autant que les répétitions théâtrales. Après tout, le théâtre n'était peut-être qu'un prétexte. Il m'a servi de fil conducteur, et m'a donné la possibilité d'être rapidement proche des gens sans avoir à faire intrusion dans leur intimité. La scène dont vous parlez peut sembler en rupture avec le reste parce que je m'y attarde longuement, mais c'est l'une de celles qui incarnent le mieux l'esprit de ce lieu, cette attention de chaque instant que l'on accorde à des petits riens, à des faits, des gestes

apparemment sans importance. Ce qui est beau, c'est de voir comment Sophie parvient à imposer son projet : dessiner le portrait d'une autre. Cela passe d'abord par une phase très violente, puis le calme s'établit peu à peu autour d'elle, parce qu'on fait une place à son désir singulier. Théâtre ou pas, il s'agissait au fond de montrer comment on entoure les gens, comment on essaie d'accueillir le désir de chacun, de créer du lien, d'offrir aux pensionnaires l'occasion de garder un contact avec la réalité.

**Comment des personnages ont émergé à partir de tout ce que vous avez filmé? Comment avez-vous fait pour choisir certains pensionnaires et les construire comme des personnages?**

Comme dans n'importe quel lieu, il y a des personnes qui vous touchent, d'autres moins. Il y a des gens qu'on a envie de filmer, d'autres pas. Certains se sont offerts très rapidement. Michel, cet homme que je questionne et qu'on voit souvent, est quelqu'un avec qui une forme de connivence s'est très vite établie. Dès les premiers jours, il nous a accordé sa confiance, et nous a donné quelque chose de lui. Avec d'autres, la rencontre a aussi été forte, mais beaucoup plus lente. Comme Hervé, ce jeune homme blond qui vient regarder timidement, du coin de l'oeil, les premières répétitions, puis qui finira par se faire happer par le théâtre, jusqu'à râler à la fin parce qu'il n'a pas un rôle assez important dans la pièce. Hervé, c'est donc un « personnage » qui évolue considérablement au cours du film, et dont j'ai soigneusement construit la trajectoire au montage, en dosant chacune de ses apparitions. La transformation du rapport que le spectateur entretient avec le film passe beaucoup par lui. A mesure qu'il évolue, qu'il s'ouvre à ce qui l'entoure, notre propre regard se modifie. Peu à peu, une barrière tombe, notre peur s'estompe. Au départ, on a tous des clichés sur la folie. Elle est synonyme de violence, d'incohérence, d'irrationnalité. Le film bat en brèche ces a priori. La folie ne s'oppose pas forcément à la raison. On voit bien que Michel choisit ses mots avec une grande maîtrise. Son discours est parfaitement articulé.

**Concernant la pièce de Gombrowicz mise en scène à La Borde, le rapport au texte produit, de ce point de vue, un effet assez sidérant. On pense a priori que les gens qui sont là n'ont aucune prise sur la raison, or ils sont capables de fournir un travail très cohérent de comédiens (apprendre un texte, le jouer...) sur un texte qui, lui, est justement totalement incohérent et irrationnel...**

Dans le film, tout se passe comme si la part la plus exubérante, la plus pittoresque de la folie était prise en charge par la pièce. Les pensionnaires, eux, apprennent leur texte, le répètent... Ils entrent de plain-pied dans l'espace du travail et du jeu, et partagent soudain les mêmes difficultés que n'importe quels acteurs. Ce à quoi on pouvait s'attendre dans un asile, comme voir des gens qui disent n'importe quoi, c'est plutôt à Gombrowicz qu'on le doit.

**Si la scène du dessin ou la scène de la barbe sont surprenantes, c'est parce que dans la plus grande partie du film, les pensionnaires semblent maîtriser ce qu'ils donnent au film. Ils disposent de la caméra plus qu'elle ne dispose d'eux. Là, dans ces deux scènes, au contraire, vous enregistrez quelque chose qui leur échappe.**

Dans les scènes de répétitions théâtrales, ils sont effectivement tenus par la discipline du jeu et par l'ambiance du groupe. Alors que dans les deux scènes dont vous parlez, quelque chose en eux se relâche et s'abandonne. Quand on filmait les répétitions, la caméra amenait les gens à plus de tenue encore. Ils voulaient nous donner une image digne d'eux-mêmes.

**Y a-t-il une forme de direction d'acteurs dans votre méthode?**

Au cours des répétitions théâtrales - ou musicales - il m'est souvent arrivé de demander aux « acteurs » d'attendre quelques minutes, le temps de nous préparer, ou même de recommencer telle scène, telle chanson, pour en filmer une deuxième prise. C'était accepté par tous. Mais je n'appelle pas ça de la direction d'acteur, d'autant que ce rôle-là incombait à Marie, qui mettait en scène la pièce, et à André, le musicien. Hors du théâtre, il y a des situations que j'ai provoquées, ou réorganisées. Dans ces cas-là, il ne s'agit pas de demander aux gens de faire quelque chose qui leur est étranger, ni de leur faire rejouer à l'identique une situation qu'ils auraient déjà vécue. Si je filme Michel au standard, c'est parce qu'à l'époque, il assumait cette fonction une heure chaque jour. Quand je filme la scène de la cuisine, où pensionnaires et soignants s'affairent à préparer le repas, je l'annonce dès la veille. Cela permet à ceux qui ne veulent pas être filmés de ne pas y venir ce jour-là. A l'inverse, je vais solliciter certains, leur demander s'ils acceptent d'y venir, dans l'idée de donner plus de poids à leur « personnage ». Pour reprendre la comparaison que vous faisiez entre la démarche de Wiseman et la mienne, j'ai le sentiment que sa position est beaucoup plus neutre, à distance, moins interventionniste que la mienne. Il incarne pleinement le documentaire, version réalité brute. Chez moi, il y a davantage d'interactions avec les personnes que je filme, une forme de proximité, une confiance nécessaire. « Capter le réel », pour moi, ça ne veut pas dire grand-chose. Le réel n'est qu'une reconstruction, une relecture du monde, quelque chose dont on s'empare et que l'on questionne avec sa sensibilité, ses fantasmes, les histoires qu'on a en soi et qu'on projette.

### **Il y a de toute façon une dimension de récit dans le film.**

Mon désir était de raconter une histoire et je voulais, peut-être pour conjurer ma propre frayeur, que cette histoire contienne une part de gaieté. Pour chacun de mes films, il s'agit d'aller du côté de la narration, et d'échapper à cette approche pédagogique qui condamne presque toujours sa portée cinématographique. Je m'empare d'une histoire vraie, celle des gens que je filme à un moment précis, et la leur restitue sous une autre forme, à travers ma vision personnelle, en essayant de ne pas trahir au passage la confiance qu'ils m'ont faite en me livrant une part d'eux-mêmes.

**On est également frappé par la mélancolie du film. Cette mélancolie n'est pas spécialement liée à la folie des gens qui sont filmés, ni à leur vie à La Borde qui semble d'une grande douceur, mais réside plutôt dans le rythme du film, son rapport au temps. A travers le rythme d'une saison, il transmet de façon très forte le sentiment du temps qui passe et on sent sourdre une mélancolie très profonde derrière la douceur.**

Ce sentiment vient sûrement du temps qui passe, mais peut-être aussi de la nature... L'une des premières choses qu'on remarque à la Borde, c'est la forte présence des arbres. Si les pensionnaires ont fui la société, ils n'en ont pas moins un rapport au monde, à la nature, au temps, à l'espace... Je voulais que le film traduise cet espace-temps différent. D'où ces longs plans sur les arbres agités par le vent. D'où également la scène de l'orage. C'est beau, un orage, mais ça remue au plus profond. Et le tonnerre qui s'éloigne, c'est un instant de pure mélancolie, comme une chose qui n'en finit pas de mourir. La mélancolie est peut-être aussi le propre du théâtre, avec l'euphorie liée à la préparation d'un spectacle, et la retombée qui suit la représentation.

### **N'avez-vous pas eu peur de donner une image idyllique de la folie?**

Je crois qu'il y aura toujours des gens pour qui le film ne montre pas assez de souffrance, ni cette part de pittoresque à laquelle on s'attend dans un film sur les fous. Ça fait partie des clichés. Je n'ai pas cherché à montrer cet endroit sous un jour paradisiaque, mais c'est vrai qu'à La Borde, on est frappé par l'ambiance, ce côté hâvre de paix, à l'abri de la violence du

monde. Par ailleurs, c'est un lieu de soins, et les médicaments créent une certaine torpeur, un ralentissement général qui contribue à ce sentiment d'apaisement. Il se peut que le film esquisse la question de savoir si un lieu comme celui-là n'est pas aussi un piège pour ceux qui y viennent. S'ils s'y sentent protégés, auront-ils envie d'en sortir un jour ? Je crois que cette question n'appelle aucune réponse. Tant mieux, après tout, si les gens y sont traités.

**Il n'y a dans le film aucune présentation du lieu, aucun souci pédagogique; n'est-ce pas courir le risque de perdre le spectateur?**

Au contraire. C'est ce qui lui donne un petit air de fiction. On ne sait pas trop où on est. Il y a ce château, ces bois, ces corps tordus par la folie, la musique, ces costumes de théâtre faits de bric et de broc... On est à l'écart du monde, un peu comme dans les contes. En même temps, tout y est bien réel. C'est un endroit doux et violent. Un lieu de souffrance, de détresse, mais aussi de réconfort et de soins. Ce n'est pas tant un film sur La Borde qu'un film grâce à La Borde. Il est probable qu'en allant voir le film, une partie des spectateurs saura où il s'est tourné. Mais pour les autres, cela n'a pas d'importance. Ce qui compte, c'est que l'on voie que ça existe.

**Tout le film travaille sur l'indiscernable les patients qu'on confond avec les soignants, ce lieu dont on ne comprend pas trop comment il fonctionne, enfin la folie dont on n'est plus très sûr de savoir ce qu'elle est à l'issue de la projection.**

C'est sûrement ce qui rend le film dérangeant. Certains pensionnaires n'ont pas l'air malades. Ils ne hurlent pas leurs angoisses. En plus, je ne dis pas aux gens ce qu'il faut penser de cet endroit, ou de la psychiatrie. Je ne dénonce rien. Je m'en tiens à faire un film avec des gens, en espérant que l'épaisseur singulière des êtres humains prendra le pas sur les *a priori* qu'on peut avoir sur eux. J'essaie aussi de faire rire. On rit beaucoup, avec les fous. Depuis quand ces gens-là n'auraient-ils pas d'humour, y compris sur eux-mêmes ? *Le Pays des sourds* obéissait à une démarche semblable. On part tous du préjugé selon lequel un sourd est un triste handicapé. Mais le film opérait un renversement, il venait nous montrer, entre autres, leur extraordinaire richesse linguistique.

**Qu'est-ce qui a changé dans votre méthode depuis votre premier film, à la fin des années 70, *La Voix de son maître* ? Qu'avez-vous le sentiment d'avoir appris?**

Dans *La Voix de son maître*, il s'agissait, pour Gérard Mordillat et moi, de porter un regard analytique et critique sur ce que l'on montrait. Le film visait à décortiquer le discours patronal, et reposait sur un dispositif théorique. C'est un film réalisé à deux, et dans ce genre d'entreprises, il y a un côté dénominateur commun, chacun reste un peu sur son quant-à-soi. Aujourd'hui, j'avance bien davantage avec mes sentiments. La première fois que j'ai atterri à La Borde, Jean Oury et plusieurs soignants ont entrepris de m'expliquer certaines choses. Je les ai arrêtés très vite, je ne voulais pas m'embarrasser de notions théoriques sur la folie ou je ne sais quoi. Je préférais découvrir les choses par moi-même, me faire ma petite idée. J'aime bien me mettre dans cette position-là. Si on s'appuie sur de la théorie, on n'est plus du côté du cinéma mais de la pédagogie et du didactisme.

**Le film est tourné en super 16 et gonflé en 35. Si vous n'aviez pas eu un budget relativement confortable, vous auriez pu faire le film en vidéo?**

Je ne crois pas. Même si j'avais dû le faire pour la télé, j'aurais choisi le support film. Je n'aime pas la vidéo. Ça s'efface. C'est peut-être idiot mais, même pour le montage, je préfère rester en pellicule plutôt que de monter en virtuel, comme on le fait de plus en plus. C'est parfois un peu fastidieux, mais j'aime ce côté artisanal. Le cinéma, c'est la mémoire, tandis

que la vidéo, c'est l'effacement. La télévision, ça sert à faire le vide. C'est une machine à écorcher, à effacer la mémoire par couches superposées : chaque image y recouvre la précédente en un flot ininterrompu. Il faudrait arrêter ça... Quand il m'arrive de faire un film directement pour la télé, comme *Un animal, des animaux*, mon approche ne change pas. Je ne vais pas me mettre à faire des plans plus serrés. Je crois que mes films sont atypiques à la télé, parce que très silencieux, en plans larges... La télé a horreur du vide et du silence. Elle est plus proche de la radio que du cinéma. Il ne faut jamais que ça s'arrête, ça doit parler tout le temps. D'ailleurs, la radio crée plus d'images que la télé. Au moins, elle laisse une place à l'imaginaire.

**Dans le domaine du documentaire, même si vous n'êtes pas attaché à cette désignation, se pose le problème de trouver les moyens de faire du cinéma en dehors des lois de la télévision. Vous avez la chance que vos films soient faits comme des films de cinéma, Pensez-vous que cette façon de produire des documentaires soit menacée?**

Depuis quelques années, on assiste en effet à un retour des films documentaires en salles. A côté de Marcel Ophuls et Depardon, il y a Robert Kramer, Claire Simon, Denis Gheerbrant, et maintenant Hervé Le Roux... Au total, une dizaine de films par an. Est-ce que ça va continuer? Je le souhaite ardemment, mais ça ne fait pas plaisir à tout le monde. Pour la plupart des décideurs, le documentaire doit rester un genre télévisuel, ce n'est pas du cinéma, puisqu'il n'y a pas d'acteurs. C'est nul ! Prenez *Coûte que Coûte* : c'est l'un des plus beaux films à suspense que j'ai vus ces dernières années ! Ce qui est frappant, c'est que du côté de la fiction, il y a tout un courant qui se rapproche du cinéma documentaire. Regardez *La Promesse*, ou ce que fait aujourd'hui Alain Cavalier... Le cinéma qui m'intéresse le plus travaille souvent sur ces zones frontalières entre fiction et documentaire.

**Avez-vous déjà imaginé poursuivre votre démarche par le biais de la fiction, avec des acteurs et des personnages inventés?**

Ça me tente parfois, et ça me fait peur. Je crois que si je me retrouvais avec un scénario dialogué entre les mains, je serais un peu bloqué. Ou je deviendrais aveugle ! Je crois que je suis un peu comme le coucou, cet oiseau qui vient pondre ses oeufs dans d'autres nids que le sien et les fait couver par d'autres oiseaux. J'ai besoin des autres pour parler de moi-même. Il faut que je m'empare de leurs histoires pour raconter un peu des miennes. Je ne sais pas si je pourrais le faire de manière frontale.

**Votre film a-t-il été montré à La Borde?**

Avant le mixage, j'ai montré le film à Jean Oury et quelques soignants pour m'assurer qu'il n'y avait pas des scènes qui pourraient se retourner violemment contre tel ou tel patient. Oury m'a tranquilisé. On a organisé deux projections à Blois, la ville la plus proche, pour les pensionnaires, leurs familles, les soignants. Passées les dix premières minutes, où les gens étaient tout à la découverte de se voir sur l'écran et de se reconnaître les uns les autres, ils sont vraiment entrés dans le film et m'ont donné l'impression de le voir dans son entité. Ils ne se sont pas arrêtés à leur propre image. A l'issue de la projection, Hervé était là, dans son coin. Je suis allé le voir, et je lui ai demandé ce que ça lui avait fait de se voir sur l'écran. Il m'a répondu que ce n'était pas ce qui l'avait le plus frappé, parce qu'il s'était déjà vu dans un miroir. Je lui ai donc demandé ce qui l'avait le plus frappé. Il m'a dit : « *Dans le film, il y a de l'échange* ». « Entre quoi et quoi ? », ai-je demandé. « *Entre la souffrance et les moments de gaieté* ».

