

Revue *IMAGES documentaires* n° 45/46 - automne 2002

« **Entre nous** » par Jean-Louis Comolli

\* *Texte paru aussi dans « Nicolas Philibert, les films, le cinéma » (ouvrage publié sous la direction de Luciano Barisone et Carlo Chatrian à l'occasion d'une rétrospective N. Philibert à Alba (Italie) - Infinity Festival – mars/avril 2003, et dans « Voir et Pouvoir », de J.L. Comolli (Editions Verdier, 2004).*

*Au second semestre 2000, un séminaire dont le motif était le « corps filmé » s'est tenu aux Ateliers Varan. Pour la première séance de ce cycle, j'avais choisi de montrer « La Moindre des choses », de Nicolas Philibert (1994) (1). Les notes qui suivent sont la retranscription, relue, réécrite et quelquefois augmentée, de cette séance. (2)*

Ce film pose la question du corps filmé dans toute son étrangeté : nous, spectateurs de ce film, nous sommes confrontés à la question du corps de l'autre — qui est aussi la question de l'altérité de tout corps.

Pour moi, ce film est tout entier dans l'affirmation que la question fondamentale du cinéma est bien celle de la relation entre corps filmé et machine filmante. Comment analyser ce qui se passe entre le ou les corps filmé(s), le ou les corps filmant(s), le corps du spectateur, et le dispositif machinique qui les relie les uns aux autres, qui les relie à travers lui — et seulement à travers lui ? Qu'en est-il des relations entre ce qui est d'un côté (corps filmants) et de l'autre côté de la machine (corps filmés) — le corps du spectateur se trouvant en quelque sorte des deux côtés à la fois, successivement ou en même temps, selon la loi obscure d'un désir d'ubiquité... d'un désir de se diviser ou de se couper — appelons cela : projection — qui, pour impossible et irrationnel qu'il puisse paraître, est la condition même de participation à la scène, à la représentation ? Qu'en est-il en somme de cette place impossible du spectateur quand, sur la scène, aucun corps représenté n'est tout à fait à la place que la société (ou l'idéologie, le système de croyances, les normes médiatiques, etc.) lui assigne ?

Je désigne ici un triangle : corps filmé/corps filmant/corps spectateur. Le film de Philibert construit et reconstruit sans cesse l'équilibre de ces trois pôles. Je dis « reconstruire » ou « construire », ce qui suppose que ce triangle est détruit ou déconstruit en permanence, que cette triple polarité est menacée de réduction ou de simplification, que le système même du spectacle tend à protéger le spectateur, à lui donner une « bonne place » depuis laquelle il pourrait considérer les heurs et malheurs de l'autre filmé, les avatars ou les tourments du corps filmé de l'autre en toute quiétude et en toute maîtrise. Telle est la place que le système de la visibilité sociale — la généralisation du Panoptique de Bentham relu par Foucault (3) — nous attribue : une bien illusoire place de maître : le spectacle déroule pour nous ses splendeurs ou ses horreurs et nous n'avons plus qu'à en savourer le goût. Et le spectacle de la folie de l'autre ne ferait lui non plus pas exception : l'autre filmé serait

bien du côté des aliénés, le spectateur lui ne le serait pas...

La mise en scène de Philibert, dans la confrontation répétée qu'elle organise des regards regardants et des regards regardés, par le passage qu'elle inscrit de la place de spectateur à celle d'acteur, de celle de sujet de l'institution à celle de *performer* de la représentation, nous interdit de nous considérer, nous, spectateurs du film, comme protégés dans l'ombre de la salle : nous sommes littéralement pris à partie, pris comme partie par les pensionnaires de la clinique de La Borde qui sont aussi les acteurs de la pièce de Gombrowicz (4) et les personnages du film de Philibert. Nous ne pouvons jamais oublier que c'est nous qui sommes en train de voir et qu'ainsi il s'agit avant tout de notre regard. Notre regard en tant qu'il est l'écho ou la surface de rebond du regard de l'autre.

À la différence de beaucoup d'autres films sur la folie (5), ce film nous montre des malades relativement tranquilles, même si l'intensité de leur souffrance ne fait pas de doute ; on est dans une clinique qui est à la pointe de la recherche en psychiatrie et d'autre part les cas lourds ne sont pas là, ou en tout cas ne sont pas filmés, ou en tout cas ne sont pas filmés comme tels : s'ils sont là, ils restent hors champ ; ou s'ils sont quelque part dans le champ, on ne les distingue pas, rien n'est fait pour les désigner. Ainsi, tous ceux qui sont filmés — et quel que soit le « degré » de leur égarement — d'une manière ou d'une autre nous interpellent, c'est-à-dire *qu'ils ne sont pas absents du geste même de filmer*, qu'ils en sont partie prenante, qu'ils le savent d'un savoir peut-être non toujours ou non absolument conscient mais tout à fait certain (quelque chose qui renverrait à l'« auto-mise en scène » (6). C'est le principe du film. Ils interpellent celui qui les filme, ne serait que par un regard angoissé, une attente du corps crispé, un silence soudain ; c'est par exemple, au début du film, cette mobilisation intense montrée par la femme qui arrive dans le cadre pour chanter Eurydice — appelons ça un « effet de présence », effet qui ne peut se percevoir, je crois, que comme une demande à nous adressée, à la machine adressée, à Philibert, d'être là avec elle, de ne pas la laisser seule, d'être avec elle dans le miroir. Les sujets filmés nous montrent qu'ils ont besoin d'impliquer celui qui les filme — qui n'est en somme qu'un éclairer, à l'avant poste, sinon à l'avant garde de celui qui les regarde ; c'est comme un échange de bons procédés : je vous filme, c'est que vous existez pour moi, pour nous ; si vous me filmez, c'est que j'existe pour vous... Une circulation se fait entre ces trois pôles qui constituent la relation cinématographique. Ainsi, et cela n'est pas sans conséquences y compris dans la sphère des idées, les questions de l'altérité et de l'aliénation sont réouvertes, laissées béantes, non résolues, posées et reposées sans cesse (ce sont en effet des questions qu'il convient d'activer, qui demandent un peu de travail pour demeurer actives) : il s'agit moins de savoir à *qui* nous avons à faire, que de ressentir que si nous avons à faire avec ce à *qui* c'est aussi en tant que nous-mêmes. Quel est notre rapport à nous-mêmes quand ce rapport est représenté, c'est-à-dire remédié, par la figure de l'aliéné ? Si l'autre filmé, celui qui se dit aliéné ou que l'institution soigne comme tel, est entré dans une relation avec nous, spectateurs, et qu'il nous propose en somme un dialogue des consciences, même altérées — la conscience de sa conscience de cette relation —, qu'il nous constitue

ainsi comme *interlocuteur*, c'est que notre place est reliée à la sienne et que peut-être ces places sont interchangeables. Telle est la question qui anime le film de bout en bout. C'est la question même que pose la pratique de La Borde : que la frontière entre soignés et soignants, sans être abolie, apparaisse comme poreuse, avec l'espoir ou le désir planant dans les têtes des uns et des autres qu'elle soit réversible. Le cinéma serait radicalement égalitaire (Daney), au sens où il s'intéresse autant sinon plus aux faibles qu'aux forts, et que les corps filmés sont traités également par la machine. Cet égalitarisme ne l'est que d'exalter les particularités, les distinctions, les nuances, les miroitements infinis de l'altérité filmée — filmée, c'est-à-dire rapatriée, apprivoisée : l'autre absolu ne se laisse pas filmer. Telle est l'utopie cinématographique : en dépit de son altérité, l'autre s'est présenté dans une proximité, il est resté devant la machine, ou plutôt avec elle, et du coup résonne au cœur des particularités (morphologiques, psychologiques, culturelles, etc.) l'accord majeur de l'universalité. Philibert filme donc l'utopie même du cinéma ; mieux : il filme pour que renaisse cette utopie.

Il y a déjà dans l'entreprise de La Borde l'idée que la folie se traite aussi par la mise en question de l'institution qui traite la folie. Une mise en abyme des responsabilités et des places, dont l'enjeu est ce qu'on pourrait appeler le devenir-conscient. Ce processus dans lequel sont entrés les patients de La Borde est exactement celui auquel le film invite son spectateur. La dernière réplique (qui vous a fait réagir) est extrêmement forte : quand Michel, sublime réplique, dit « On est entre nous mais vous aussi vous êtes entre nous », c'est bien de l'« entre nous » de la séance cinématographique qu'il s'agit. Cet « entre nous » est celui auquel ouvre le cinéma, l'utopie à laquelle il donne réalité. « Entre nous » ce serait également la formule égalitaire du cinéma dont je parlais à l'instant, telle que l'accent se porte sur ce qui est commun (« nous ») et sur ce qui relie (« entre »). La machine cinématographique, la caméra précisément, effectue une sorte de mise à plat, de remise à zéro des corps filmés justement parce qu'elle enregistre et restitue toute leur singularité sans égale : la singularité de chaque corps est telle qu'elle ne peut renvoyer qu'à l'extrême de toute singularité : elle est ce que tous ont en partage, d'être — au cinéma — extrêmement singuliers. Le théâtre a créé et favorisé les *types* (la *commedia dell'arte*, Molière, le théâtre napolitain, Eduardo de Filippo, Totò, etc.). Le cinéma n'a jamais vraiment aimé les types, les caractères prédéterminés, les corps et les langages programmés comme des machines, il a aimé la distinction absolue de chaque corps, l'unique de chaque individu. Les caricatures dont sont si proches les types théâtraux ou les types publicitaires deviennent faibles au cinéma. Le grand acteur est avant tout unique. Charles Laughton, Gary Cooper, Cary Grant, James Stewart, Henry Fonda, Robert Mitchum ne sont jamais « typés », quoi que veuille leur costume ou leur personnage. En faisant en sorte que chaque distinction soit remarquable, le cinéma nous invite à n'opposer entre elles que des distinctions. Rien d'indistinct, rien qui ne soit appropriable. Les corps filmés certes s'opposent ou s'affrontent, mais toujours selon la loi cinématographique qui veut que ce soit *entre eux et nous* que cela se joue. La scène cinématographique plus encore que la scène théâtrale refoule tout « dehors », ou plutôt n'accepte ce qui n'est pas elle qu'en en faisant une part d'elle-même : par un

tour supplémentaire de mise en abyme. Je pourrais dire que tout corps filmé accède à cette dimension d'une communauté cinématographique qui fait (Daney) que deux ennemis dans un duel se tuent, oui, en partageant le même cadre cinématographique. (Ou : comment filmer l'ennemi s'il n'est pas là, devant la caméra, et donc pas si « ennemi » que ça ?) Il faut ici entrer dans une logique du paradoxe. Plus la caméra singularise les corps filmés (A n'est pas B qui n'est pas C, etc.), plus elle invite à les accepter comme tels, plus il devient difficile de choisir les uns contre les autres. La pointe aiguë de la distinction entraîne une difficulté à choisir entre les distinctions. Cette difficulté à choisir clairement son camp (son ou ses corps) est constitutive de la scène cinématographique : le spectateur est des deux côtés, je l'ai dit, dans la salle et sur l'écran, il est lui-même corps imaginaire errant en projection parmi les corps filmés et projetés sur l'écran de la salle. Quelque chose de ce corps errant, flottant, s'accroche sans doute à chacun des corps filmés. Nicolas Philibert joue de ce retour de l'indistinction au sein de la distinction : tous les corps filmés dans *La Moindre des choses* sont remarquables et incomparables, et pourtant il m'est difficile, spectateur, de repérer facilement lequel est passé de l'autre côté, lequel est dans sa folie, et lequel ne l'est pas. Celui qui paraissait l'être ne l'est plus, le spectacle l'a changé (je pense à celui qui devient un exquis petit marquis). La désignation, l'indexation, le repérage (le « typage », si l'on veut) ne vont pas de soi : il y a là, par les moyens du plus simple cinéma, un démenti farouche apporté au dénigrement des corps opéré chaque jour dans les médias (télévisions mais aussi photos dans les magazines) où c'est toujours « l'identité » (au sens policier) qui gouverne l'image. (Heureusement, l'image qui n'est pas bonne fille résiste à ces mauvais traitements, il arrive même qu'elle se venge : je pense dans le film de Richard Dindo *Che Guevara, journal de Bolivie*, au moment où, dans une bande tournée par la police bolivienne ou la CIA, l'image du cadavre du Che assassiné se renverse, passant de la figure pitoyable du guérillero abattu à celle d'une sorte de Christ rayonnant et rédempteur...).

Pour le dire autrement, par moments les corps que l'on voit nous apparaissent comme disjoints de notre propre fonctionnement dans leur manière d'être, de parler, de bouger, de marcher... et à d'autres moments, non. Ils se sont mis à notre pas, à notre main, à notre portée. Cette bascule improbable et troublante est l'utopie que réalise l'opération cinématographique. Le cinéma permet de découvrir que les frontières, les barrières, les cases ne sont pas fermées à jamais, qu'entre elles il y a une circulation qui est réelle, et qui l'est, réelle, d'abord parce qu'elle nous implique dans son mouvement.

Le ressort de l'opération cinématographique est de mettre en question — en doute — notre capacité de voir et d'entendre : de nous ouvrir à une perception des êtres et des choses du monde que nous n'avons pas toujours dans la vie ordinaire, dans la mesure où notre perception est organisée, informée, déterminée en grande partie par les schèmes idéologiques qui circulent, et dans le cas précis par la manière dont chaque société traite ses « cas-limites ». Au cinéma, nous le savons, il n'y a pas de « cas-limite ». Ou alors, tout « cas » est « limite », ce qui revient au même. Il n'y a pas plus d'étrangeté à filmer celui qui sait que celui qui ne sait pas, celui qui erre que celui qui

n'erre pas. Philibert filme chaque être et chaque chose comme non étrangère. Il est clair que le film que nous venons de voir aurait été impossible s'il y avait eu dans l'esprit de ceux qui l'ont fait un schéma quelconque de répression de « la folie », voire de méfiance à l'endroit d'une altérité problématique. Mais le cinéma lui-même, c'est ce que je tente de dire, n'est pas « répressif », il est même fait pour accueillir ce que les sociétés prétendent rejeter. C'est bien parce que ce schéma répressif a été évacué, c'est bien parce que l'appareil de savoir sur la psychiatrie ou sur la folie dont nous sommes plus ou moins les porteurs, si ce n'est les agents, a été mis de côté, c'est bien parce que ceux qui ont fait le film se sont débarrassés du bagage des préjugés et des idées reçues sur « la folie » qu'ils ont filmé les pensionnaires de La Borde comme des hommes parmi d'autres. Mais s'ils ont pu se décharger de tout cela, c'est que le cinéma leur dictait sa loi : les corps filmés, quelle que soit leur identité, leur pouvoir, leurs idées, leurs souffrances, sont d'abord des corps reliés à la machine par laquelle d'autres corps les filment en vue d'être confrontés, toujours par l'entremise de machines, aux corps spectateurs. On ne sort pas du cercle des corps.

Une remarque : le film nous pose constamment la question de savoir à quel moment celui ou celle qui est filmé est en train de le savoir ou pas. Et voilà qu'un regard, un mot, une pose nous font savoir qu'il le sait — lui aussi ; et s'il le sait « lui aussi », comment ne le saurions-nous pas, nous qui sommes censés savoir « nous aussi » ? La force du film tient au fait que, à un moment ou l'autre, et parfois au moment où on s'y attend le moins, chacun des personnages nous apparaît comme étant conscient de la situation dans laquelle il se trouve au moment même où il est filmé — où nous le voyons filmé —, et qu'il réagit à cette situation d'implication en l'avouant, en la désignant, en la commentant (« j'espère que le film est en noir et blanc », dit l'un des pensionnaires), qu'il assume donc la relation cinématographique dans laquelle il est engagé avec nous — en toute conscience. (Ce sont donc là des « acteurs » qui ne refoulent pas la dimension scénique de leur existence ; brechtiens sans le savoir, ils nous indiquent qu'ils ne « jouent pas le jeu » de la fiction puisqu'ils ont besoin de la fiction — de jouer — pour toucher et faire toucher quelque chose de leur réalité.)

Filmer, ainsi, revient à provoquer et relancer chez les personnes filmées le passage d'une certaine non-conscience à une certaine conscience. Il n'y a pour ainsi dire pas une seule scène du film sans un regard, un indice, un geste, un mot pour nous alerter sur le fait que ceux qui sont là filmés ne sont pas plus fous que nous tout simplement parce qu'ils savent que nous sommes là, spectateurs, à les regarder nous regarder. La « folie » du spectateur à regarder vaut peut-être celle qu'il y aurait à subir ce regard.

C'est aussi cela que je veux dire en parlant de la fonction égalitaire du cinéma : pas de division entre ceux qui seraient de l'autre côté, le mauvais, et ceux, nous, qui seraient du bon côté. Spectateurs, acteurs, les places s'échangent. Quand je suis acteur et que je te dis que je te regarde (« regard caméra », mais qui est aussi regard de spectateur), cela change ton regard sur moi puisque tu sais que je sais que tu es là. Les deux côtés de l'écran se mêlent : le regard se regarde (7).

La puissance, ou plutôt l'insistance insidieuse de cette opération de démonstration est accrue dans *La Moindre des choses* par le fait, bien évidemment, que les pensionnaires de La Borde répètent avant de la jouer sur scène une pièce de Witold Gombrowicz qui se nomme précisément « Comédie », pièce sur la dérive des sociétés hiérarchisées, la mise en miettes des ordres sociaux, la manière dont une société se montre satisfaite d'être grotesque et violente (c'est dans le texte « déjanté » de la pièce). Une société trouée et criblée par la désarticulation des paroles, la réduction du langage à une série de lieux communs boiteux et proverbes approximatifs. Les « personnages » de la pièce sont des sortes d'idiots, ici joués par des pensionnaires de La Borde qui, d'une certaine manière, sont plus doués qu'eux. La mise à mal des conventions sociales dans la pièce s'opère et se traduit par une égalisation des places, des rôles et des corps. Corps joué et corps jouant se valent probablement. Et même, au joueur revient le privilège de mettre à distance « son » personnage, qu'il le joue « bien » ou qu'il le joue « mal ».

Ainsi, les « personnages » de Gombrowicz n'ont ni plus ni moins de consistance que les acteurs de La Borde qui les jouent et qui sont les personnages du film de Philibert ; leur parole n'est ni plus ni moins sensée ; leur délire ni plus ni moins alarmant. Mais ce qu'ils n'ont pas et qu'ont ceux de La Borde, c'est — justement — l'expérience de la performance qu'il y a à jouer sur scène. C'est cet apprentissage que filme avant tout Philibert. Et sur ce terrain-là, nous, spectateurs, nous ne sommes au mieux qu'à égalité avec les personnages-acteurs : nous en savons aussi peu, nous serions aussi maladroits qu'eux, sans doute, et même pire, puisque que nous les voyons apprendre et comprendre, avancer malgré les ratés vers l'apothéose d'une représentation, c'est-à-dire vers ce qui nous est destiné. La structure du film suit l'ordre des répétitions, mais en même temps nous place dans un temps suspendu, qui ne passe pas vraiment, le temps laborieux et lent de l'apprentissage. Les personnages qui vont jouer cette pièce à la fois l'apprennent et la désapprennent. Il est difficile de les « évaluer » comme on ferait dans un cours de théâtre, en terme de « progrès ». Quoi que disent les techniciens qui les encadrent, subsiste pour nous spectateurs l'idée d'une imperfection, d'un manque irréparables. Le temps est suspendu, suspendu à la menace que tout craque (l'un des thèmes de la pièce). Nous sommes ainsi dans un système : 1/ dans la pièce, le monde ordonné craque de tous côtés ; 2/ La Borde comme scène est sans cesse au bord de la rupture ; et 3/ la loi du cinéma documentaire est qu'à chaque instant pèse la menace d'une interruption de la prise. Trois ensemble clos, phobiques et protecteurs (clinique, scène théâtrale, scène cinématographique) se superposent et s'ajoutent, intensification extrême de la clôture de toute scène, du principe d'exterritorialité de toute représentation. Nous savons pourtant que s'il faut cette coupure d'avec le monde pour rendre possible la représentation, le monde, refoulé un temps hors de la scène, ne cesse pas de faire pression sur elle et de la menacer de ses désordres (le théâtre peut brûler, l'acteur mourir en scène, etc.). La clôture de la scène ne se renforce ainsi qu'en renforçant la menace qui pèse sur elle. C'est exactement cela dont Michel est conscient. Que la scène est enchantée, que le monde ne l'est pas.

Ce qui permet à Philibert de mener cette opération de rééquilibrage, de remise en circulation des places, des rôles, des corps, des paroles, c'est bien le système de la mise en abyme (8) qui est porté ici au paroxysme. « Comédie » semble avoir été écrite pour La Borde et même pour Philibert. Il y a là une rencontre dont seul le cinéma documentaire détient le privilège : l'heureux du hasard. Le travail que le film fait accomplir à ses acteurs — manifester la conscience qu'ils ont d'être filmés — fait bien sûr écho au travail des répétitions qui conduisent vers la fête de la représentation. Le travail des corps passe par un texte extrêmement élaboré jusque dans sa dimension déglinguée. La mise en abyme est aussi une mise en forme. Ce qui est élaboré, c'est un délire supérieur, plus puissant que le délire des pensionnaires, c'est en somme un niveau supérieur de faiblesse capable d'absorber et de résoudre les faiblesses mêmes des acteurs. Ainsi, les pensionnaires de La Borde paraissent beaucoup plus « fous » quand ils jouent la pièce de Gombrowicz que quand ils ne la jouent pas. Étant plus agités, plus incohérents ou plus délirants quand ils sont dans le théâtre que quand ils n'y sont pas (n'étant alors « que » dans le film), ils nous alertent quant à la place critique du théâtre dans nos sociétés : mise en perspective et en relativité des maux et des stigmates sociaux. Il n'a pas seulement théâtre dans le cinéma, pièce dans le film : il y a mise en abyme réciproque de la « folie » et de la « normalité » : l'une ne va pas sans l'autre, l'une va « dans » l'autre, dans un jeu d'échos, de dédoublements, de renvois et de relances sans fin. (La mise en abyme implique une infinitude, une non-clôture). Au moment où nous pensons avoir atteint un sol plus stable, ce sol se dérobe ; ce qui était en train de se faire se défait.

Comme celui d'un tournage de film, comme celui d'une séance de cinéma, le temps de la scène est un temps suspendu. Le monde est mis entre parenthèses, et avec le monde, la « folie » elle-même qui est déjà une mise entre parenthèses du monde. Les boîtes dans les boîtes. La Borde apparaît comme un bout de la scène du monde. Là, le monde se fait scène, et ce faisant, s'évapore. Telle serait la jouissance du spectateur : d'assister à l'évaporation du monde dans le spectacle, à la réduction — magique — de tout ce qui est terrible ou menaçant aux dimensions du théâtre de marionnettes de *La Tempête*. Le temps suspendu de la représentation est aussi le temps de la répétition (ici, les répétitions, au sens propre, qui mènent à la représentation), ce serait aussi quelque chose qu'on imaginerait comme le temps de l'inconscient. Un temps bouclé, spiralé, du recommencement infini, du retour à l'origine indéfiniment bouclé sur lui-même : tel est en tout cas le temps proposé par la pièce de Gombrowicz, tout a déjà eu lieu, on est dans l'éternel défaire. Or, le temps d'un film diffère largement du temps suspendu du tournage. Qu'on le veuille et le sache ou non, le film est un fil qui se déroule linéairement dans le temps. Chaque photogramme ajoute 1/24e de seconde au précédent. Une consécution est en chemin. S'il y a récurrence (boucle) c'est que cette fraction de durée qui s'ajoute à elle-même vingt-quatre fois par seconde est aussi, si j'ose dire, un *ajout d'oubli*, un effacement. On le sait, au cinéma, inscription et effacement de l'inscription vont de pair. Chaque photogramme, donc, invisible en tant que tel, n'en efface pas moins sur l'écran celui qui le précède, comme il sera effacé par celui qui le suit. Le cinéma met l'oubli en acte, il en fait une puissance active, cet effacement est ce qui permet d'avancer, il est la condition de toute

progression. Peut-être même cet acte d'effacement est-il ce qui permet d'entrer dans illusion d'une amélioration du monde — que le théâtre corrosif de Gombrowicz s'ingénie à annuler, et que le cinéma de Philibert s'emploie au contraire à sauver. Ceci revient à dire que la mise en abyme de ce théâtre-là dans ce cinéma-là s'effectue selon un principe de contradiction : la représentation de la pièce est à la fois — côté théâtre — destruction chaotique et ludique du monde ancien, et côté cinéma, construction d'une conscience de la crise chez les acteurs qui sont venus à la scène, c'est-à-dire construction d'une conscience aussi de leurs limites en tant qu'acteurs. C'est exactement en ce point que nous, spectateurs, sommes touchés. L'aliéné qui sait qu'il a encore beaucoup de travail et d'efforts à fournir pour « bien jouer » — jouer le jeu social — et qui nous le dit, nous dit du même coup que cette question est la nôtre : qu'en est-il de notre « jeu » sur la scène du monde ? Voilà qui nous remet à égalité avec ceux qu'on considère et qu'on nomme « fous ». Parce que comme eux nous sommes nous aussi dans le balbutiement, dans le langage bébé, dans le cri, dans la rengaine, la répétition, l'oubli, le geste manqué, et comme eux loin, par conséquent, de toute sorte de maîtrise. Ce que dit Michel dans son monologue final peut s'entendre comme la récusation de toute position de maîtrise chez ceux qui ne sont pas dans l'enclos de La Borde : quand il dit « Ne parlez jamais de votre santé à un médecin, il pourrait vous asservir », il s'agit bien de maîtrise et de la dénoncer comme dangereuse.

La beauté de ce film tient à ceci qu'il nous confronte à la récusation de toute maîtrise par ceux-là même qui ont le plus grand mal à maîtriser le monde et à « se » maîtriser eux-mêmes. La grande question du cinéma est sans doute de faire accepter à son spectateur qu'il puisse perdre quelque chose d'une illusion de maîtrise.

Le désir de maîtrise — désir d'une illusion — est aujourd'hui de plus en plus alimenté par les modes de domination dans lesquels nous sommes pris. L'art, le cinéma, ont entre autres effets celui de mettre en crise les fantasmes de maîtrise que la logique de la marchandise elle-même fait circuler entre nous. Nous interdisant toute conscience de la relativité de notre place parmi les autres, le fantasme de maîtrise nous prive de nous ouvrir à la pluralité des mondes, comme à la circulation et à l'échange des places et des rôles.

Revenons à la scène initiale du film, cette pensionnaire qui chante « J'ai perdu mon Eurydice... », en plan large dans un cadre fixe. A la fois elle ne sort pas du champ et menace d'en sortir. Ce corps s'expose, se donne à voir, à entendre, sans fard, sans abus. Aucune exhibition, mais une souffrance. Ce corps se reprend au moment même où il s'expose. Comment savoir s'il y a ou pas conscience chez cette femme d'être filmée, elle le sait, elle ne le sait pas, elle est dans cet entre-deux, nous ne le savons pas non plus, nous sommes dans cet entre-deux. Avoir conscience de la relation à la caméra et puis la perdre. De l'autre comme présent et puis le perdre. Il y a une angoisse, c'est une scène d'angoisse et de grâce à la fois, l'angoisse que ça s'arrête, que la chanteuse soit saisie par la caméra dans un trou, une panne, une rupture du jeu ; et en même temps, seconde après seconde, cette rupture menaçante n'a pas lieu, cette menace est levée, chaque seconde qui passe est une sorte de miracle et l'ensemble de

ces petits miracles confère une véritable grâce à cette femme exposée au-delà d'elle-même : au film, à l'opération cinéματο-graphique. Ce qui pourrait apparaître burlesque ou grotesque dans les trente premières secondes du plan finit par devenir extrêmement émouvant. L'objet du film est de montrer comment la folie et la grâce peuvent se rencontrer.

Ce n'est pas seulement au théâtre de La Borde que cela se passe, c'est dans les coulisses de la représentation que les personnages sont saisis par la grâce. La perte de maîtrise est la condition de la grâce. L'altérité se présente comme un devenir et non comme un donné. Il s'agit de devenir-autre. Dans la relation cinématographique qui m'inclut, spectateur, l'altérité sera ce à quoi je peux prétendre, elle sera à ma portée, elle sera ma prise, mais cette prise me dépassera et me débordera. Ce qu'éprouve le spectateur, son épreuve, c'est le débordement de ce qu'il est en mesure d'éprouver.

1/ Film que je montre chaque année aux étudiants du Département d'Études cinématographiques et audiovisuelles (ECAV) de Paris 8.

2/ Je remercie les Ateliers Varan qui ont accueilli ce séminaire, l'ont entouré de prévenances, en ont assuré l'enregistrement, et je remercie tout particulièrement celles et ceux de mes auditeurs qui en ont fait la transcription — tâche ardue.

3/ *Surveiller et Punir*, op. cit.

4/ Tous les étés, les pensionnaires de La Borde donnent une représentation théâtrale. Cette année-là c'est *Opérette* de Witold Gombrowicz : Philibert en filme les répétitions puis le spectacle

5/ Je pense évidemment à *Titicut Follies* de Frédéric Wiseman et à *San Clemente* de Raymond Depardon, deux films qui, comme celui de Philibert, font partie de mon « répertoire » critique et qu'ainsi je confronte souvent les uns aux autres.

6/ Cf. « Lettre de Marseille sur l'auto mise en scène », in « La mise en scène documentaire », par Pierre Baudry et Gilles Delavaud, publication du Ministère de la Culture en association avec l'Éducation nationale (1994).

7/ Cf. « Le miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire*, Collection « Supplémentaires », BPI, Centre Pompidou, 1997.

8/ Qui était le motif principal du séminaire du premier semestre 1999-2000.