EXCLUSIONS ET ART-THÉRAPIE

Aujourd'hui, l'exclusion s'impose au pluriel ("exclusions"), tant ses formes et expressions se multiplient au regard des situations singulières rencontrées. Sans cesse exacerbée par une dramatique urgence à faire face, elle conduit le plus souvent à agir en termes de réparation, de remobilisation et de réhabilitation qui, insidieusement, séparent et stigmatisent.

Dans cet ouvrage, l'exclusion est parlée par ceux qui l'ont vécue/reçue ou encore qui s'y confrontent dans leur vie familiale, professionnelle et socioculturelle. De fait, les propos tenus, les situations rapportées, les dispositifs développés - qu'ils tiennent du récit autobiographique, des "galères" traversées, de l'éclairage historique, des praxis institutionnelles, des essais pratico-théoriques... - sont forts. L'émotion, l'archaïque et la fragilité de chacun se trouve ébranlée au point que chaque texte devient sources et ressources.

La dimension internationale des auteurs inscrit cet ouvrage à la fois dans l'histoire, l'actualité et la prospective d'une création et d'une art-thérapie qui a encore beaucoup à apporter aux problématiques de l'exclusion.

Jean-Luc Sudres, *Psychologue Clinicien et Psychomotricien, est Docteur en Psychopathologie et Maître de Conférences - HDR en Psychologie. Par ailleurs, il assure la responsabilité pédagogique du D. U. Art-Thérapies de l'Université de Toulouse le Mirail.*

Ont collaboré à cet ouvrage : Gabriella Ba, Frédéric Belli, Michel Bénézech, France Bergeron, Hervé Bonnin, Annie Boyer, Yvonne Bruel, Laurent Combres, Sylvie Court, Sylvie Daudet, Dominique De Miscault, Jocelyne Escudéro, Raymond Fourasté, Fanny Fradin, Pierre Fraysse, Rose Gaetner, François Gaspar/Abou Salem, Hervé Gautier, Ruy Luis Gonçalves De Carvalho, Benoît Hamot, Lilla Hardi, Barbara Houbre, Gretchen Geri Hurlbut, Adam Kiss, Muriel Laharie, Brigitte Lemaine, Roberta Magnotti, Éric Montpezat, Hervé Mourlon, Anne Pouchelle, Béatrice Raimondo, Jean Rodriguez, Danièle Rosenfeld-Katz, Guy Roux, Jean-Pierre Royol, Lony Schiltz, Annie Stammler, Alain Vasseur, Diane Waller, Mireille Weinland.

COLLECTION
« Psychanalyse et civilisations »
dirigée par Jean NADAL

9 782296 123779

ISBN : 978-2-296-12377-9
33 €

EXCLUSIONS ET ART-THÉRAPIE

Sous la direction de
Jean-Luc Sudres

Sous la direction de
Jean-Luc Sudres

EXCLUSIONS ET ART-THÉRAPIE

Psychanalyse et civilisations

Reproduction interdite

LE DOCUMENTAIRE, UN DOCUMENT D'ART ET DU SOI

Brigitte LEMAINE

Je suis venue au documentaire parce que je voulais étudier la communauté sourde dont j'étais issue (j'ai été élevée par des grands-parents sourds en langue des signes) et que la langue des sourds ne s'écrit pas. Il fallait filmer pour trans-mettre la culture et l'histoire des sourds, qui étaient alors encore parfaitement méconnues. J'avais eu Jean Rouch[34] comme professeur et j'avais été familiarisée avec les concepts de cinéma-vérité et d'ethnocentrisme, les images des sociétés orales africaines, et l'analyse des films par ceux qui les font eux-mêmes.

Puis j'ai passé ma thèse en philosophie esthétique, parce que je souhaitais réfléchir sur des conceptions artistiques comme le fantastique. Pourquoi cette culture de l'au-delà, de l'inquiétante étrangeté, ce besoin d'illustrer les peurs et les rêves à travers l'architecture ?

Les textes et les films, c'était ma question centrale.

Pendant tout ce temps d'études, j'ai dû travailler sur des tournages de fiction à la régie pour vivre et j'ai eu en complément une approche des acteurs. Cette formation de sociologue et de philosophe, liée à mon expérience audiovisuelle et à un travail psychanalytique personnel, m'ont permis de mettre au point, au fil des années, une pratique particulière de mise en image des récits de vie et des témoignages.

Le documentaire est devenu en quelque sorte pour moi un vecteur artistique pour avancer sur des sujets traitant de l'exclusion comme le handicap et la maltraitance, mais aussi sur les problématiques de vie contenues dans mes films. J'ai développé de ce fait un abord spécifique des personnes intervenantes, fait de

[34] Jean Rouch (1917-2004), réalisateur de cinéma et ethnologue français. Il est célèbre pour sa pratique du cinéma direct et ses films ethnographiques sur des peuples africains tels que les Dogons et leurs coutumes. Par ailleurs, il est considéré comme le créateur d'un sous-genre de la docu-fiction : "l'ethnofiction".

Reproduction interdite

longs entretiens sur plusieurs périodes, d'une collaboration sur la préparation au tournage, au montage et à la présence lors des projections, et d'un suivi bien après les films, qui révèle un aspect thérapeutique tout autant qu'une initiation artistique.

"Les secrets de ma mère"

C'est le cinquième et dernier volet d'une série documentaire pour une meilleure définition des maltraitances (Lemaine, 2004). À ce titre, il est le résultat d'une expérience de plusieurs années (de 1993 à 2004) pour donner à voir les maltraitances et leurs conséquences, et tenter ainsi de mieux les définir pour les dépister.

Après les agressions sexuelles, les châtiments corporels, les violences institutionnelles et les violences psychologiques, j'ai souhaité traiter des dys-fonctionnements psychiques et sociaux liés au secret et à la transmission générationnelle des traumatismes. À partir de l'exemple de la souffrance et de l'errance juvénile d'Isabel, à cause de l'histoire et du comportement de sa mère, il s'agissait de démontrer qu'il est important de prendre en considération l'exclusion des parents dans la répétition inconsciente de l'exclusion des enfants et en particulier dans la sphère féminine.

Dans ce cas très particulier de résistance forte de la part de la protagoniste Isabel à la reproduction sociale, il y a une sorte de mise en échec de la con-damnation sociale des femmes pauvres et isolées, qui m'a parue très intéressante d'un point de vue sociologique ; en particulier à partir d'une sorte de sociologie de la transmission, au sens où l'entend la philosophe Sylviane Agacinski (1996), quand elle s'interroge sur ce que signifie *"donner naissance"* : cette extrême épreuve de la féminité, qui nécessite d'accepter de repartir à zéro, de perdre des savoirs et de ne pas comprendre ce qui a été donné.

Pour cela, j'ai fait retour aussi à Michel Foucault et à son livre sur *"Le pouvoir psychiatrique"* (2003) ; et j'ai souhaité éclaircir le passé de la mère internée à douze ans parce que sa nourrice ne voulait plus d'elle et parce qu'elle avait fait une crise d'épilepsie, provoquée sans doute par la séparation trop brutale ; et j'ai mesuré à quel point les moteurs de régulation sociaux pour se protéger des pauvres et des exclus (sans famille, sans appartenance sociale) du 19ème siècle étaient encore en jeu dans la société française des années soixante-dix.

Au-delà du premier recueil de paroles filmé de la mère et de la fille qui ne s'étaient pas vues depuis trois ans, c'est-à-dire à partir de la décision de justice d'émanciper Isabel à 16 ans, et de l'émotion de ces retrouvailles qui en faisaient toute la qualité artistique, j'ai tenté de creuser ce mécanisme de mise à l'écart, de mise en exposition à la violence contre lequel Isabel avait lutté en fuguant. Mais là, les choses se sont compliquées, car le secret de l'identité et du rôle du père décédé

d'Isabel, dans la prostitution cachée de la mère, a été révélé et des enjeux plus psychologiques sont alors entrés en ligne de compte.

J'ai lu différents livres sur les secrets de famille, et c'est celui de Serge Tisseron (1999) qui m'a donné le plus de clés. Je l'ai rencontré et je lui ai montré quelques extraits de tournage, qu'il a accepté de commenter. Nous étions face à une déclinaison du secret tout à fait exceptionnelle : les effets maltraitants de la condamnation sociale semblaient décuplés par la puissance destructrice du secret de la mère maintenu jusqu'au film. Serge Tisseron m'a alors aidée à structurer le documentaire d'un point de vue psychanalytique et en est devenu le conseiller scientifique. J'ai retenu sa préoccupation fondamentale comme ligne directrice de mon travail de recherche : *"Comment faire pour éviter les effets pernicieux des secrets et des clivages qu'ils provoquent ? Toute situation vécue dans la souffrance ne doit pas être acceptée comme "naturelle" ou "fatale". Il est essentiel de parler aux enfants de tout ce qui concerne leur origine, la nôtre et plus précisément d'évoquer avec eux tout ce qui nous préoccupe sans qu'il soit besoin de rentrer dans le détail. Comment en guérir pour en guérir nos proches ? Tout d'abord il est essentiel d'éviter leur constitution"* (Tisseron, 1999, p. 172).

Voilà pour la motivation et le projet philosophico- scientifique de départ. Curieusement cette fois-ci, je ne tenais pas à voir intervenir des spécialistes aux côtés de mes témoins principaux comme dans mes autres films ; j'avais envie d'un conte philosophique tout public, et c'était sans doute dû à la force des personnages tout autant qu'au climat général nécessaire à la compréhension de l'histoire.

Transformation du documentaire...

Un documentaire, c'est aussi et surtout une rencontre et, en ce sens, il peut se transformer en "document d'art", un endroit où la recherche filmique peut se servir de la réalité pour en faire une fiction "réelle".

La rencontre s'est fait grâce à Josy, une éducatrice devenue directrice d'un foyer de l'ANEF (Association Nationale d'Entraide), passionnée de cinéma, qui m'a proposé de travailler avec des jeunes qu'elle avait suivis. Isabel avait fait du théâtre au collège ; Isabel avait un physique, une présence à l'écran et une simplicité attachante, une histoire compliquée dont rien n'avait été vraiment solutionné, même si la mesure du juge était levée.

Au début, Josy est restée présente hors champ, pour la passation de l'histoire et de l'expérience éducative passée ; puis elle nous a laissé travailler seules.

Isabel a tout de suite compris avec intelligence que le film n'avait rien à voir avec un suivi social et judiciaire, et l'espace qui lui était ainsi aménagé dans une sorte de distance Paris-Marseille, elle et l'équipe (moi et mon assistante Eve Kirchner), le réel et le documentaire furent un atout pour établir la confiance. Elle

Reproduction interdite

était à l'aise, plus préoccupée par ses drames passagers que par son apparence à l'écran, curieuse tout de même de notre écoute et de celle peut-être d'un futur public. Je l'ai rassurée : le film prendrait du temps et ne serait pas diffusé tout de suite à la télévision, je n'étais pas reporter, je m'intéressais à long terme aux témoins de mes films et aux ramifications de leurs traumas.

Ainsi Salima, qui avait participé au précédent film *"Les blessures de l'âme"*, faisait-elle un stage à la réalisation avec nous. Les temps de tournage se sont étalés sur trois ans, et Isabel n'a pas été en demande, trop préoccupée par les coups de tonnerre de sa vie. C'était comme si, à chacune de nos interventions filmées, il avait fallu faire avec un emploi du temps chaotique et la fatigue de cette existence traumatique.

Mais Isabel nous a fait de beaux cadeaux presque comme une comédienne professionnelle. Ainsi le jour où Isabel enceinte est rentrée de l'hôpital après avoir anticipé une fausse couche un jour de tournage prévu, et a décidé quand même d'aller faire l'interview au parc d'Aubagne en pleine chaleur de l'été... Ainsi la semaine où elle s'est rapatriée avec bébé et compagnon au domicile de sa mère (où l'ambiance restait terrible) après avoir été expulsée de son appartement ; où elle va au lycée la journée et tourne avec nous le soir et le week-end, alors que sa fille l'empêche de dormir la nuit à cause d'une angine.

Isabel s'accroche mais ne commente pas les choses, sa vie l'occupe à plein-temps, tant mieux si sa problématique intéresse. Elle pense à sa mère qui trouve du travail pour la première fois après l'interview, elle pense au fils de son compagnon qui finit par être placé, puis à sa fille pour qui elle veut une autre enfance, et surtout à son compagnon bien sûr.

Transformation de soi... du social... du culturel...

Avec le documentaire, elle apprend aussi à se consacrer à elle-même, à se construire un avenir plus serein. En s'initiant à la priorité de la lumière, au besoin du son, aux répétitions de plans pour obtenir le meilleur, au choix des meilleurs angles, elle prend plaisir à penser à autre chose qu'à sa famille, à rentrer dans un cadre professionnel favorisant toujours la caméra. Si elle n'accepte pas grand-chose des êtres humains, la technique la dompte.

Contrairement aux autres jeunes intervenants de mes précédents films, elle ne me demande rien en dehors de ces moments de tournage intense, entrecoupés pour moi de plages de réflexion pour la construction du scénario. Ainsi en va-t-il parfois du documentaire, où on écrit au fur et à mesure qu'on structure une intrigue dont on n'a pas encore toutes les données. Je décrypte les interviews, les images, je lis tout ce qui peut m'inspirer et j'avance...

C'est comme si, à des kilomètres - elle à Marseille, moi à Paris - cela la faisait avancer elle aussi. Je lui écris pour la tenir au courant des bonnes nouvelles ou des

blocages, elle me répond des mois plus tard ou pas du tout. En fait, elle ne veut écrire que quand ça va bien et ce n'est pas souvent. Elle me demande un livre qu'elle me voit lire sur les rapports entre mère et fille, elle écoute au moment du tournage mes explications. Elle me repose des questions en rapport avec ces explications, à la période de tournage suivante. Elle n'en veut pas plus, exactement comme une comédienne confiante dans un metteur en scène, qui progresse à travers son rôle.

Elle retrouve les différents lieux et personnes qu'elle a fuis (foyer, hôpital de jour) avec une aisance sans pareil ; elle s'étonne d'être en photo sur un article dans *"Lien social*[35]*"*, sur les difficultés du film qui tarde à trouver des fonds. Jusqu'au jour où elle nous envoie un mot, juste au commencement du montage, avec ce message extraordinaire : *"Ça m'a fait du bien ce film !"*, écrit en gros sur une carte postale d'Aubagne où elle a pu enfin emménager dans la maison de son beau-père - en complément d'une petite lettre manuscrite de son écriture soignée de jeune fille, qui me donne tous les détails. Inutile de dire que la carte trône sur la table de montage jusqu'au bout c'est-à-dire trois mois. Car, avec la monteuse Anne-Marie de Bourgies, nous vivons un accouchement lent et laborieux.

Remettre en ordre les éléments disparates de ces trois années d'histoire complexe tient parfois du casse-tête chinois. Pendant ce temps de conception, je ne sais pas encore que quand elle recevra la VHS du film définitif, elle me laissera sans nouvelles, je conçois le film pour elle. C'est Josy qui, l'ayant croisée dans la rue six mois plus tard, me dira qu'elle va bien, a commencé un CAP de serveuse et s'inquiète surtout pour son compagnon qui va perdre son emploi parce que son père-employeur prend sa retraite.

La vie l'a rattrapée, les soucis sont toujours prioritaires malgré sa "réinsertion" ; pour l'instant le film est fait, c'est tout. Elle n'a pas d'avis ou ne veut pas le donner. Elle attend peut-être celui des autres au moment d'une projection éventuelle. Toutes les suppositions sont possibles. Elle a confirmé ses distances pour se protéger, garder une certaine humilité, désire oublier cette image de fille un peu forte de son proche passé qu'elle réprouve. Je la tiendrai au courant, bien sûr, au fur et à mesure des projections et des diffusions, mais au fond de moi, je me dis que si thérapie il y a à participer à un film, cet exemple-là est peut-être le plus efficace et le plus positif : Isabel est passée à sa propre vie de femme et a dépassé les angoisses et les cauchemars antérieurs. Isabel attend plus de la vie que d'un film.

Le documentaire est devenu pour elle un document d'art : une sorte de construction partagée, créatrice de réalités et de reconnaissance. Le morcellement de son parcours a pris forme sur une pellicule et la décharge du poids du passé. Son silence me permet de m'interroger sur ma pratique et de tirer un bilan de ces longues années de réalisations.

---

[35] Revue hebdomadaire du champ social et éducatif.

Reproduction interdite

Documenter par l'image : un art risqué

Toute la différence entre un modèle de peinture et une intervenante dans un de mes documentaires me saute alors aux yeux. Je ne cherche pas à voler la beauté ou la personnalité d'un modèle, à les reproduire pour inspirer mon style. Je ne cherche pas non plus à magnifier une personne que j'aime et à lui donner une place centrale dans mon œuvre, comme on peut parfois l'observer chez certains peintres de la Renaissance (où toujours la même femme est "utilisée" pour incarner la Vierge, les saintes, les anges, etc...). Je serais quelque part plus proche de la photographie, quand elle met en scène des personnes réelles dans un cadre réel pour en dégager l'unicité, voire l'intériorité au milieu des autres. Je veux parler bien sûr de la réalité "telle qu'elle est", au sens baudrillardien du terme, et non de celle, assénée par les médias, qui est reconstituée à longueur de temps.

Longtemps, la photographie et le cinéma documentaire n'ont pas été considérés comme des arts, parce qu'ils rendaient compte de cette réalité - de l'existence de personnes et de situations réelles en deçà du processus artistique académique ou reconnu.

Longtemps, l'art s'est déterminé à partir de l'irréalité des êtres et des choses, parce qu'il se cantonnait à l'interprétation des thèmes mythologiques ou religieux, ou à l'inspiration du grand roman romantique. Lorsque l'art représenta la réalité en peinture, par exemple, c'était pour glorifier le pouvoir (portraits de commande, scènes de bataille) ou démontrer le talent du peintre : nature morte, nus, paysage, etc.

La capacité du modèle, de l'acteur, à transcender lui-même le sujet du tableau, de la sculpture ou de la photographie, a trouvé son expression extrême dans le théâtre, puis dans le cinéma, en dégageant des figures mythiques de tragédien et de star. C'est qu'il y a un phénomène hypnotique de masse à incarner des rôles, à représenter des destins sur une scène ou un écran, dans la droite ligne de la représentation humaine idéalisée de la peinture religieuse occidentale, de la statuaire de la Grèce Antique, ou de la culture littéraire ancienne japonaise.

Des histoires d'hommes prennent alors l'allure d'histoire de dieux. Dans le documentaire, cette incarnation mythique a pu être aussi présente, car on discerne l'histoire d'une personne plutôt que d'une autre, on l'écrit et la représente, on l'inscrit dans un laps de temps donné pour la projeter, et il s'agit en plus d'une histoire "vraie". Il y a une espèce de mise en exergue de quelqu'un qui se met à ressembler à un "héros" ou à un "saint". On sait que ce processus a pu conduire à des dérives fortement manipulatrices dans le cinéma de propagande des dictatures de gauche comme de droite du XXème siècle, cherchant des représentations populaires ou élitistes. On en trouve peut-être le prolongement dans l'image télévisuelle actuelle, où l'image de certains sportifs ou chanteurs est étrangement mise en avant, ou celle maintenant des "petites gens" de la téléréalité. C'est bien sûr en rupture avec cet héritage douteux que je réfléchis à une autre manière de

documenter par l'image en restant dans le domaine de l'art (Lemaine, 1993, 1994, 1998, 2001, 2004).

Cette rencontre que je provoque entre un destin réel tourmenté et le cinéma, me permet de débroussailler la question intrinsèque de la violence propre à toute existence projetée, puis de dépasser cette mise en exposition au groupe quand il s'agit de projection, à la masse quand il s'agit de diffusion télévisuelle, en réfléchissant avec les protagonistes à la puissance de la survie au sens où l'entend Elias Canetti (1986). Car je me sens et je les sens proches de sa phrase à propos des survivants des guerres et des révolutions : *"L'expérience de la survie crée le besoin de survie en s'exposant au danger"*.

Inscrire et traverser le trauma

Que se passe-t-il vraiment dans la mise en représentation de soi-même, et surtout d'un soi survivant dans le cas de figure d'enfants et/ou d'adolescents maltraités ?

Je crois comme C. Canetti qu'à mesure que je suis en contact avec les intervenants maltraités en chemin de "résilience", c'est-à-dire capables de témoigner dans un film et de prendre de la distance par rapport à leur propre histoire décryptée par l'image, on éprouve un sentiment de puissance : celui d'avoir subsisté. De plus, j'ai de plus en plus l'impression que ce sentiment est en amont de celui des artistes qui, si l'on en croit Alice Miller, ont transcendé ce qu'ils ont subi dans leur art.

Cette gémellité m'amène à considérer que le documentaire tel que je le conçois est un document d'art, c'est-à-dire un lieu d'échange entre un artiste véhiculant un monde artistique et ses méthodes, et des apprentis de la vie et de la beauté des choses. Cela peut aider thérapeutiquement ceux qui y participent et, pourquoi pas, ceux qui le regardent, tout en nous aidant à dépasser le doute d'Alice Miller quand elle souligne dans *"C'est pour ton bien..." : "Il est peu vraisemblable qu'un travail d'analyse et de compréhension purement intellectuelle, puisse suffire à effacer le conditionnement très précoce de l'enfant"* (1984, p. 106).

En conclusion, j'avancerais cette hypothèse : il y a peut-être un soulagement possible et une levée de la pression éducative violente, du ou des traumas, par la pratique et la participation au documentaire de sa vie, car le corps et l'âme sont mis en jeu dans le déroulement du processus de mise en forme de l'image sonore.

Reproduction interdite